



Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Belleza y felicidad: un proyecto cultural autogestivo en la crisis de 2001

Autores (en el caso de tesis y directores):

Eliana Leticia Giudiche

Verónica Viceconte

Santiago Gándara, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2019

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales



Carrera de licenciatura en Ciencias de la Comunicación
Tesina de grado

Belleza y Felicidad

Un proyecto cultural autogestivo en la crisis de 2001.



Tesistas: Eliana Leticia Giudiche / Verónica Viceconte

DNI: 35.138.238 / 24.618.944

Legajo: 83264 / 33028

Correo electrónico: elianagiudiche@gmail.com / veronica.viceconte@gmail.com

Tutor: Santiago Gándara

DNI: 14.596.196

Correo electrónico: sjgandar@gmail.com

Julio de 2019

ÍNDICE	1
1.INTRODUCCIÓN	6
1.1.Presentación del problema	6
1.2.Hipótesis de trabajo	12
1.3.Estado del Arte	14
1.4.Reflexiones Teóricas	21
2.Marco Contextual	29
2.1.Contexto Sociopolítico-económico: Desde 1990 a los albores de los 2000.	29
2.2.Contexto Cultural	35
2.3.Poscrisis	39
3.De la auténtica Belleza y Felicidad a la marca como belleza	47
3.1.Los Orígenes: La auténtica Belleza y Felicidad	48
3.1.1.El <i>glitter</i> , <i>rock</i> & fiesta: Los destellos que dejaron los <i>tiempos parakulturales</i> en la cultura porteña y en Belleza y Felicidad	54
3.1.2.El <i>semillero</i> del Rojas	57
3.1.3.La Beca Kuitca	61
3.2.La transformación o quiebre de Belleza y Felicidad: Del fin de la fiesta a la institucionalización	65
3.2.1.Nacimiento de Belleza y Felicidad Villa Fiorito	65

3.3. <i>La marca como belleza</i> : Del colectivo al individualismo	71
4. Belleza y Felicidad en el Campo artístico argentino: Reposicionamiento del campo.	
Del arte oficial a las nuevas reglas del juego	74
4.1. Mercado de Arte: Galerías, coleccionistas y curadores/as de arte	74
4.2. Nuevas formas de difusión dentro del coleccionismo	80
4.3. “Arte <i>Light</i> ” o ¿arte de la <i>levedad</i> ?	83
4.4. Debates y miradas dentro del campo de arte	89
5. Tensiones	92
5.1. Tensión existente entre el arte oficial y el arte alternativo o “Arte <i>light</i> ”	93
5.2. Tensión existente entre galerista y artista como gestor cultural	98
5.3. Tensión existente entre espacio privado (museos) y espacio público	105
CONCLUSIÓN	112
BIBLIOGRAFÍA	113
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	113
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	117

*“Hoy terminó la poesía de los 90
con los pactos de los poetas que se cubrían.
Algunos de esos poetas que nos trataban de putas
de idiotas
Y otros que nos permitían o no participar.
¿Era la época?,
¿Qué era?
Son ellos los que deben pensar...
Hoy acabó esa generación
y sin ser mejores sobrevivimos.
Ellos quedaron con sus castillos
y nosotras comandamos la libertad de la fiesta por sobre lo bueno...”¹.*

¹ “El poema es una necesidad de transformación para mí”, afirma Fernanda Laguna en la nota realizada por Silvina Frieria ¿Adónde llegaría con un poema alegre?, publicada en revista *Página 12* en el año 2018. Fragmento del poema *Terminaron los 90*, extraído del libro *Los grandes proyectos* (*Página 12*, 2018). Para mayor información sobre su obra poética, ver: <http://cajaderesonancia.com/index.php?mod=archivo-materiales&view=detalle&id=474>

1.INTRODUCCIÓN

1.1.Presentación del problema

A fines de la década de los 90, irrumpió en la escena de la cultura porteña, Belleza y Felicidad -en adelante ByF- un grupo de amigos/as alrededor de los cuales se logró articular un tipo de imagen que representó -y representa aún hoy- ciertos valores sociales y culturales que van a ser promovidos durante la siguiente década.²

ByF fue un sello editorial que nació a fines de 1999 y que luego en el 2000 empezó a funcionar también como regalería, galería de arte y centro cultural. Fundado por dos amigas, la artista plástica y poeta Fernanda Laguna³ y la poeta y traductora Cecilia Pavón,⁴

² Si bien la periodización elegida para realizar el análisis de nuestro objeto de estudio abarca la década de 2000 en la actualidad sigue habiendo reminiscencias en el arte contemporáneo argentino.

³ **Fernanda Laguna** (Buenos Aires, 1972) es una artista visual, poeta, editora, docente y curadora, que fue seleccionada para la prestigiosa Beca Kuitca (1994). Ha publicado poesías, cuentos y novelas en *Diario de Poesía*, *Suplemento Sí de Clarín*, *Vox Virtual*, Editorial ByF, Editorial Mansalva y Belladonna (EE.UU.), entre otros. Como artista participó en múltiples exposiciones individuales y colectivas, tales como *Alejandra* (Espacio La Lili, 2003); *Fernanda Laguna* (Espacio Tatlin, 2002); *Control o no Control* (ByF, 2001); *Pienso en Vos* (ByF, 2000); *Sentimientos* (ByF, 1999); *Sola* (en su casa, 1998); *El Tao del arte* (C.C. Recoleta, 1997) y *Vértigo* (Proa, 1996) y está presente en las colecciones de importantes museos como el Guggenheim de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, el Pérez Art Museum Miami, el Malba y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Expuso en las ferias arteBA y Miart, en Milán, e inauguró una muestra individual en la galería Campoli Presti, en Londres. Según la página web del LACMA, por sus siglas en inglés Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, es "una de las artistas y escritoras más influyentes de su generación".

La Galería Nora Fisch la retrata como: "Siendo una de las artistas más influyentes de su generación, por su práctica multifacética, que incluye arte visual, producción literaria, gestión cultural, situaciones relacionales, y una admirable y efectiva práctica social en el barrio carenciado de Villa Fiorito, donde su escuela de arte y galería cambiaron las vidas de los niños y adolescentes locales.

Su obra está cruzada por varios temas recurrentes: el deseo erótico; lo lúdico; la revalorización de lo artesanal y popular, de materiales e iconografías de la vida cotidiana argentina, del gesto casual y espontáneo y al mismo tiempo el interés en tradiciones de la pintura clásica, como la metafísica o la geometría; la irracionalidad; la expresión queer; la preocupación no panfletaria por lo social, la mirada desde la mujer".

⁴ **Cecilia Pavón** (Argentina, 1973) Licenciada en Letras (UBA), escritora y artista. Pavón se alejó de ByF en 2002 pero siguió colaborando de manera intermitente con el proyecto.

este sello editorial comprendió la publicación de cuadernos de poesía y narrativa mezclados con la venta de objetos que uno podía encontrarse en cualquier local de Todo Por Dos Pesos que hicieron furor, en nuestro país, en los años 90. Lo novedoso de los libros de ByF fue que eran un par de hojas fotocopiadas, dobladas por la mitad y abrochadas al medio. Las tapas, en general, contenían dibujos aniñados hechos a mano o eran hojas en blanco donde figuraba el título y el nombre del autor. El volumen de estas publicaciones, solían contener, uno o dos poemas impresos en una hoja doblada estilo panfleto.⁵

En un contexto de desorganización social y de repliegue de políticas públicas, donde la única lógica que imperaba era la del mercado; esta forma de edición y publicación dejó por sentado cuáles eran las dificultades materiales de la época para acceder al formato libro, y de la cual ByF supo hacer una *reafirmación estética*.

Sin embargo, ByF no fue solo un sello editorial y tampoco se limitó a ser una galería de arte. Se trató de un espacio público donde se realizaban muestras, fiestas, lecturas de poesía, *performances*, recitales, encuentros; generando así, un *espacio de socialización* que nucleaba a los/as artistas en un nuevo *modo de hacer arte*.⁶

Lo que preponderaba como valor sustancial de este nuevo *modo de hacer*, vinculado a una época donde primaba el impulso “*hacelo vos mismo*”, era el desborde, el no control⁷, el *punk* y la toma del espacio público (la calle); parecía vivirse todo el tiempo en ese estado de *efervescencia*.

⁵ Al respecto de los libros de ByF Cecilia Palmeiro en su libro *Desbunde y Felicidad* expresa: El énfasis en el modo de producción como un posicionamiento político frente al mercado editorial y a las instituciones culturales, resultaron fundamentales para Belleza y Felicidad (...) su propuesta implica una serie de postulados vanguardistas inéditos en la Argentina: que la literatura debe dejar de ser un objeto de lujo y puede ser algo barato, que el modo de producción es inseparable del texto (por lo que tanto la noción del texto como la de obra deben ser revisados a la luz del concepto de “vida literaria” y de red), y que la literatura además de ser escritura propone modos de socialización diferenciales y es capaz de ensayar no sólo insurgencias corporales personales sino modos alternativos de comunidad (Palmeiro, p.16-17).

⁶ *Modo de hacer arte*: Concepto que utilizó la artista visual **Mariela Scafati** (Argentina, 1973), integrante del *staff* ByF) en la entrevista que le fue realizada en enero de 2019. Tal concepto está desarrollado en esta tesina en la p. 52. Para mayor información de su carrera profesional ver: <https://www.galeriaaislaflotante.com.ar/artistas.php?i=22&bio=1>

⁷ Parafraseando con el título de uno de los libros de Fernanda Laguna *Control o no control* (2012), poesía reunida. Buenos Aires:Mansalva

En otras palabras, se estaba conformando una amalgama de acciones, sensaciones, y colores, donde el simplemente *estar* ya tenía una carga fundamental porque lo novedoso de estos encuentros era juntarse para pasarla bien y *en ese juntarse* se engendraron objetos y situaciones que propiciaban la creación de arte.

Visto de esta manera, se puede decir que las artistas entendían al arte como un ritual colectivo donde lo que se compartía, lo que estaba latente era la idea de transmitir a otras personas su *experiencia*; ya que como lo expresa Laguna (2013): “El arte no es una representación de la experiencia, es una experiencia de la experiencia”.⁸

De esa primera etapa, de búsqueda incansable de *experiencias*, quedaron las poesías, narrativas, pinturas, imágenes y objetos y chucherías ridículas; especialmente las reminiscencias de sus muestras, recitales, exhibiciones y *performances* impresas en plaquetas fotocopiadas. Estas experiencias fueron las que forjaron el sello que hizo ilustre a ByF.

A partir de 2003, mientras los efectos de la crisis aún seguían repercutiendo, ByF abrió sus puertas en la escuela y galería de arte Villa Fiorito y en este marco logra recibir apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes (FNA) para realizar acciones específicas⁹. Cabe destacar, que este proyecto también contó con el apoyo de numerosos vecinos y reconocidas figuras artísticas¹⁰ entre quienes se encontraba Guillermo Kuitca, notable pintor argentino y creador de la beca homónima la cual más adelante desarrollaremos.

Las circunstancias se dieron de esta manera, Fernanda Laguna conoce a Isolina Silva, una vecina de Fiorito que manejaba el comedor *Pequeños Traviesos*, y a través de ella, se involucra colaborando con una donación de diez paquetes de fideos mensuales. En junio de este mismo año, Laguna comienza a encargarse al comedor bolsitas de tela para

⁸ Katzenstein, I (2013), *Fernanda Laguna. Central desde los márgenes*. Recuperado de: <http://www.revistaotraparteimpresa.ml/n%C2%BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/fernanda-laguna-central-desde-los-m%C3%A1rgenes>

⁹ Tal como lo expresó Fernanda Laguna en una conversación vía email en Mayo 2019: “Solo obtuvimos becas para la creación del colectivo ByF Fiorito para producir acciones específicas”.

¹⁰ “La escuela de Fiorito es apoyada por Florencia Polimeni, Esteban Brenman, Acrílicos Eterna y La Junta Vecinal del Barrio Libertad y Guillermo Kuitca”. Civalé, C.(2014) ¿Es o se hace?, en *Página 12*.

contener los libros de su editorial y es así, colaborando con la comunidad del barrio, decide abrir una sucursal del local de Almagro en un cuarto de la casa de Isolina¹¹ (pagando el alquiler de una pieza con alimentos para el comedor). La escuela -y también galería- se inauguró con una muestra colectiva.

Este hecho, la creación de la sucursal ByF, según nos cuenta Mariela Scafati, artista plástica, profesora de arte visual y parte del *staff*, surgió un poco como “en serio” y un poco con tintes irónicos. Ya que, por un lado, contenía un fuerte compromiso social y educativo con un propósito expositivo y de producción artística;¹² pero, por el otro, se burlaba con desenfado de las galerías del circuito tradicional del momento que tenían sus sucursales en Miami, París y otros epicentros del mundo. Emulando a estas, la galería ByF de Almagro tenía su sucursal en Villa Fiorito.¹³ (Scafati, comunicación personal, 9 de enero de 2019).

ByF Fiorito continúa actualmente, bajo la coordinación y dirección de Fernanda Laguna en *El Centro del discapacitado y la comunidad* -que funciona en un predio de la zona- gracias al espacio cedido por Oscar Maidana,. A lo largo de estos años se realizaron exhibiciones, talleres, proyectos en conjunto con los/as niños/as y adolescentes del barrio y otros proyectos de alcance mayor. En esta sede desfilaron músicos y artistas como Leo García, Nicolás Domínguez Nacif, Adrián Villar Rojas y Alan Courtis, entre otros; por lo que resulta para muchos una de las experiencias de trabajo artístico en zonas vulnerables más esperanzadoras de acuerdo al contexto local.

Al respecto cabe mencionar que se trata de una experiencia que contenía -y aún hoy lo continúa haciendo- una visión particular e intrínseca del arte y del ser humano, en donde

¹¹ **Isolina Silva**, vecina y fundadora junto a Laguna de la escuela y galería ByF Fiorito, posteriormente llamada, a partir del 2008, *La escolita* ByF.

¹² ByF Villa Fiorito comprendía la idea de generar un espacio de esparcimiento donde el aprendizaje del arte les brindará herramientas a los/as niños/as del barrio “para que puedan llevar a cabo sus sueños y expresar sus sentimientos”. Además en la página oficial cuentan que “en estos años han pasado por sus talleres aproximadamente 500 chicos de entre 3 y 14 años de edad (...) Los talleres son los sábados desde las 10 de la mañana hasta mediada la tarde”. Asimismo, le brindan a los/as chicos/as que asisten a las clases un desayuno y almuerzo. Para mayor desarrollo, ver Página Belleza y Felicidad Fiorito [Blog].

¹³ Villa Fiorito, un barrio de la provincia de Buenos Aires en la localidad de Lomas de Zamora.

se conversa sobre la necesidad -y las dificultades- de que los artistas trabajen directamente sobre el entorno social, la vinculación entre arte y política y el valor pedagógico de la educación.

Luego en el 2006 -también en Villa Fiorito- con asesoramiento de Mariela Scafati ByF presenta al FNA un proyecto de talleres de arte para chicos/as y jóvenes denominado Liliana Maresca (en homenaje a la artista plástica argentina);¹⁴ y en el 2007, en comunión con la escuela del mismo nombre -para hacer más grande la convocatoria- Laguna, Scafati, y otros/as artistas deciden realizar, en el lugar, talleres de dibujo, pintura y poesía. La idea era que mediante el arte la escuela brindase un saber amplio y aplicable en distintas carreras y/u oficios relacionados con las artes audiovisuales y el diseño.¹⁵

Este trabajo busca reconstruir la historia del Colectivo ByF, en el cuadro de la crisis de 2001, en las que una de sus tantas expresiones fue el derrumbe de las políticas públicas estatales. En este sentido, esta experiencia, sobre la cual no hay trabajos específicos publicados, se inscribe dentro de una serie mayor que incluye los clubes de trueque y los bachilleratos populares, entre otros; como una estrategia de relevo y/o contrahegemónica en el campo cultural o de las políticas culturales, -en nuestras conclusiones daremos cuenta de ello- por parte de un sector dinámico de la pequeña burguesía metropolitana durante el mayor derrumbe económico de nuestro país.

1.2.Hipótesis de trabajo

La primera conjetura de trabajo es que el colectivo ByF, los bachilleratos populares y el cine popular son parte de muchas otras expresiones espontáneas, alternativas y/o

¹⁴ **Liliana Maresca** fue una artista argentina (1951-1994). Su obra comprende técnicas como la escultura, la pintura, montajes gráficos, arte objeto e instalaciones. Fue una artista destacada en el período posterior a la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional.

¹⁵ Proyecto secundario Liliana Maresca [Blog] (Septiembre de 2014).

contrahegemónicas de la cultura que surgieron como respuesta al estallido de la crisis, post-crisis y a la/s ausencia/s de las instituciones gubernamentales.

Es decir, a razón del estado de emergencia en el que se vio sumergido nuestro país por causa de la fuerte crisis de 2001, lo político-cultural estuvo signado por la ausencia del desarrollo de políticas culturales por parte del Estado. En este sentido, siguiendo la perspectiva de Raymond Williams, -que entiende que toda actividad cultural tiene un componente político- se intentará dar cuenta que esta *anomia estatal* permitió la construcción de *formaciones e instituciones* que posibilitaron el surgimiento de *nuevos valores, representaciones e imaginarios sociales*.

Asimismo, entendemos que a pesar del derrumbe y la crisis de Estado, la generación de estos colectivos, como el caso de ByF, fue exitosa ya que podemos ver cómo -a través de este- emergió una política cultural y popular entendida como instancia de lucha ideológica, que promovió otro modelo de producción y circulación de los bienes culturales (en particular, como se verá en las artes plásticas); otra concepción diferente del *productor cultural* y una *estética de belleza* contrapuesta a la oficial.

El objetivo de este trabajo es analizar la *emergencia de políticas culturales alternativas, contrahegemónicas o populares* en un contexto de profunda crisis social, política y económica; específicamente, analizar la experiencia de ByF como caso.

Al respecto, cabe preguntarnos, cuál/es fue/fueron la/s tensión/es y debate/s que existieron en el colectivo ByF a lo largo de estos años; cuál/es fue/fueron su/s motor/es impulsor/es; cuál/es fue/fueron el/los modelo/s de cultura de cada una de las etapas de la conformación del grupo; cuál/es fue/fueron su/s posición/es dentro del campo; cuál/es fue/fueron sus formaciones previas; si existió o existieron patrón/es común/es y si la formación sigue siendo la original o sufrió transformaciones; cómo fue/es su “estructura de sentimiento” a lo largo de la década -tal como lo describe Raymond Williams-; cuál/es fue la concepción intrínseca del artista; si siguen manteniendo la misma propuesta que en su origen o si fue variando con el paso de los años y de ser así, cuál es su propuesta actual. Por

último, cuál fue/es su relación con las instituciones y cuál es su relación con el Estado y su forma de financiamiento. En este sentido, entendemos que los modelos teóricos de Raymond Williams y Pierre Bourdieu nos ayudarán a construir una respuesta. Por consiguiente, indagar la situación político-económica del país; las particularidades del mercado del arte argentino y el clima de época que posibilitó la existencia de ByF, será uno de nuestros propósitos.

Finalmente, abogamos por el hecho de que esta experiencia puede ser analizada como laboratorio cultural de la crisis de 2001.

1.3.Estado del Arte

Para analizar el Estado del Arte agrupamos los trabajos según dos tipos diferentes de conceptualización. Por un lado, el contexto histórico y clima de época. Y, por el otro, las especificidades sobre nuestro objeto de estudio.

En el primer grupo mencionado, tomamos como base el trabajo de Andrea Giunta *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*, (2009) que nos proporciona una serie de ensayos en donde se describe, muestra y analiza el escenario social, cultural y político que se vivió durante los 90 hasta mediados de los 2000 en el Arte argentino.

En el segundo grupo, mencionaremos los trabajos de Marina Yuszczuk¹⁶ y de Matías Moscardi.¹⁷ En referencia a los textos de Yuszczuk se encuentran: *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (2011) que presenta un análisis exhaustivo de la producción literaria de ByF y de otros fenómenos del ámbito de la poesía de la época; el artículo *Arte sin tradición, presentes sin espesor sobre la relación entre modos de producción y figuraciones de la temporalidad en las poéticas de ByF* (2014) que trata de

¹⁶ **Marina Yuszczuk** (Buenos Aires, 1978) es Doctora en Letras por la Universidad de La Plata con la tesis “Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa”, y actualmente lleva adelante una investigación postdoctoral con el tema “Belleza y Felicidad: poéticas y políticas”. Como poeta ha publicado los libros *Guía práctica de las mariposas*, Cooperativa Editora El Calamar, 2004, *Lo que la gente hace*, Blatt & Ríos, 2012, y *Madre Soltera*, Mansalva, 2014.

¹⁷ **Matías Moscardi** (Mar del Plata, Argentina, 1983) es Doctor en Letras y se desempeña como docente de la cátedra Taller de oralidad y escritura en la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata e investigador del CONICET.

los modos de producción, edición y circulación de la poesía en el contexto de crisis de la década de los 90 y sus respectivos cambios como la proliferación de las editoriales independientes; el artículo académico *Son o se hacen: performance poética y performance de género en ByF* (2014) que pone de manifiesto la multiplicidad del proyecto de ByF sus modos de edición, distribución, uso del local, *performance* poética y -como el título lo indica- de género; *Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político* (2015)¹⁸ artículo donde se realiza una lectura crítica sobre ByF y se ordenan ciertos modos posibles de vinculación entre poesía y política.

Junto al cúmulo de trabajos de esta autora, situamos dos trabajos de Matías Moscardi entre los que se encuentra el papel de investigación *La edición como límite de la literatura: Aproximaciones al catálogo de ByF* (2013) donde analizó las escrituras reunidas sobre este colectivo, enfocándose en las proximidades existentes entre poética y edición, y entre materialidad y prácticas de escritura; y el ensayo académico *La edición como transparencia: el caso de ByF* (2015) que profundiza sobre la edición independiente de los 90.

Para dar cuenta de la situación de crisis que vivió nuestro país en el año 2001, en relación a las *políticas culturales, populares y colectivos* que surgieron durante ese período dialogamos con el trabajo de Giunta (2009) antes mencionado. La autora profundiza sobre cómo la crisis y la poscrisis *modificaron la producción, circulación y exhibición del arte* en Argentina.

El alcance de su trabajo refiere a una serie de tácticas que fueron puestas no solo por las obras, sino también por los textos que se articulaban sobre ellas y por el escenario social en el que todo esto sucedió de forma unísona. En este conjunto de ensayos la autora subraya “un conjunto de términos nuevos que emergen durante este período”(p.17), como por ejemplo: arte contemporáneo y “arte *light*”, al cual le dedicamos un capítulo.

¹⁸ Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET, Argentina.

Ergo, la propuesta de Giunta es “cercar” un período convulsionado, desmenuzar algunas de sus características y pensar la singularidad del después de la crisis. En particular, la fase que va del arte de la calle al arte institucionalizado, es decir; del fenómeno de la multiplicación de los colectivos artísticos que alteraron su actividad estético-poética-política al calor de las protestas masivas; al mapa de los nuevos museos que se abrieron en el país en 2004. Desde este punto de vista, la lectura de este trabajo arroja luz a nuestro objeto de estudio, ya que le aporta a nuestra tesina el marco necesario para indagar sobre la temática propuesta.

Para realizar un estudio sobre el momento de emergencia de las poéticas, -la tradición (lo que es admitido como parte de un discurso legítimamente “poético”)- frente a otros nuevos textos en oposición (entre los que se encuentra ByF), tomamos como referencia la tesis de doctorado de Yuszczuk, que corresponde a los años de emergencia y consolidación de la llamada “poesía de los noventa”, que pueden situarse entre 1988 y 2001.

Es interesante cómo la autora desarrolla el programa estético que propone ByF en el cual se puede ver cómo los/as protagonistas posibilitaron puentes para crear textos que circularon y siguen circulando aún hoy por diferentes géneros literarios y formas.¹⁹ Por consiguiente, cómo estas prácticas -que rodean y constituyen la producción de ByF- modifican parcialmente el modo de concebir la poesía, puesto que ya no puede pensarse sólo en relación al campo literario sino a los intercambios más amplios de una comunidad interdisciplinaria de artistas en la que el énfasis está puesto más *en el hacer* que en el producto final.

Lo sugerente que encontramos en esta propuesta que describe y destaca las particularidades de ByF es que enfatiza la forma singular de las poetisas de acceder a la

¹⁹ Además, nos parece que arroja luz su trabajo ya que entendemos que hace una buena descripción a cómo estos trabajos editoriales de ByF presentan algunos rasgos de “comunidades experimentales” posdisciplinarias, en términos de Laddaga (2006), dado que explicita el modo de escribir y publicar casi simultáneamente y de carácter efímero que no conciben con las ideas tradicionales de obra y biblioteca; y que ponen en entredicho -para la autora-, con la idea de poesía como trabajo artesanal sobre el lenguaje que demanda tiempo y corrección.

escritura desde un lugar diferente -desde los márgenes- ya que “estas poéticas no hacen el gesto de disputar la legitimidad literaria, ni el derecho de acceso al campo porque la poesía ya no se piensa en el marco de la institución literaria sino en el de una comunidad posdisciplinaria de las artes” (Laddaga, 2006) que no se basa en la noción moderna de “obra” sino que se distinguen por la inespecificidad y la confluencia entre distintas prácticas.²⁰

Es menester precisar cómo Yuszczuk da cuenta de este nuevo modo de ByF de experimentar la totalidad de la cultura como “cantera de materiales disponibles”, y cómo la autora trabaja la idea de “historia” que está ausente por completo en este grupo artístico, que rompe decididamente toda posibilidad de establecer una continuidad temporal entre pasado, presente y futuro que organice la experiencia.²¹

En el artículo sobre *Arte sin tradición presentes sin espesor: sobre la relación entre modos de producción y figuraciones de la temporalidad en las poéticas de Belleza y Felicidad*, Yuszczuk analizó -teniendo en cuenta el contexto de crisis económica durante la década del 90 en el país- los modos de producción, edición y circulación de la poesía, que sufrieron modificaciones gracias a la proliferación de las editoriales independientes -exclusivamente la de ByF que la autora entiende como el proyecto más radical que emergió durante esa década-. En este trabajo se manifiesta que las ediciones de este grupo fueron las más transgresoras del campo poético debido a que redujeron al mínimo la distancia temporal entre escritura, publicación y circulación de los textos.²²

En otro de sus artículos mencionados Son o se hacen: performance poética y performance de género en Belleza y Felicidad, la autora se concentra en el proyecto multidisciplinario que fue ByF y resalta sus modos de edición y distribución, como así también el uso del local como punto de cruce entre artistas provenientes de distintas

²⁰ Al respecto, nos es útil ver el concepto de “campo” que aquí se aborda y el cual dialoga con el concepto de “campo” de Bourdieu -que nosotras elegimos para caracterizar el fenómeno-.

²¹ Extraído de Yuszczuk, M. (2011) *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*.

²² El objetivo del trabajo es poner en relación un nuevo modo de producción y edición con las nociones de temporalidad inscritas en los mismos poemas, “donde se lee una experiencia del presente inmediata y perturbadora, bella y terrorífica, tensada entre la sensación de déjà vu y la inminencia del fin del mundo”. (Yuszczuk, 2014)

disciplinas que da origen a un cambio de paradigma con respecto a la tradición moderna centrada en la idea de “obra”. Lo innovador de este trabajo es que este se enfoca en las vinculaciones posibles que se dan en ByF entre la *performance* poética y la *performance* del género²³ (Butler, 2007) y la manera en que estas modifican el modo de concebir el discurso poético, que según la autora ya no puede pensarse sólo en relación al campo literario sino a los intercambios más amplios de una comunidad de artistas en la que el énfasis está puesto más en el hacer que en el producto final.

En *Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político*, se realiza un recorrido analítico y crítico sobre tres textos publicados en el período por , César Aira y Mario Ortiz y Martín Prieto y Daniel García Helder, en los que, a propósito de la lectura crítica de ByF, se ordenan ciertos modos posibles de vinculación entre poesía y política, es decir, como el funcionamiento de una poética que excede lo textual y se proyecta al mundo de la vida. Es interesante cómo se detalla a los colectivos de artistas que en el período de crisis y poscrisis se reúnen por razones tales como la precariedad económica, la solidaridad, la experimentación y la reverberación en el campo artístico del tipo de prácticas asociativas que estaban teniendo lugar por todo el país y encontramos que en este aspecto hay un diálogo entre su propuesta y nuestro trabajo.

Finalmente, Matías Moscardi, en el papel de investigación *La edición como límite de la literatura*. Aproximaciones al catálogo de Belleza y Felicidad hace foco en la edición de los años 90,²⁴ el autor piensa la edición como una práctica que instaló una estética definida que involucró y modificó la idea de literatura -según aparece en su trabajo-. Esto coincide con la idea que desarrolla Yuszczuk tal como lo explicitamos anteriormente.

El último texto que citamos del autor, y, al mismo tiempo, el último que comprende nuestro Estado del Arte, es *La edición como transparencia: el caso de ByF*, un ensayo académico donde se especifica sobre la edición independiente de los 90 en algunos textos

²³ Butler, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.

²⁴ Moscardi trabajó con lo que se considera el catálogo completo de la editorial -a la venta en Internet- que consta de setenta y dos títulos fechados entre 1998 y 2009.

de la crítica especializada. Asimismo, aborda sobre algunos proyectos que pueden ser considerados pioneros de las editoriales independientes de poesía argentina en la década de los 90. Particularmente, el análisis se centra en la editorial ByF y en las relaciones entre escritura poética y edición. Si bien el autor contribuye a la idea de que toda escritura tiene en potencia el poder convertirse en literatura; deja de manifiesto que el vector abierto por ByF pareciera ir en otra dirección, ya que escribir y editar se presentan como prácticas homólogas. porque si la edición misma aparece como transparencia, las escrituras de ByF, según Moscardi (2015) “son cuerpos nunca por debajo sino más bien por detrás de la literatura” (p.16).²⁵

Las ideas extraídas de los textos que aquí recopilamos, nos posibilitaron reconstruir y caracterizar los fenómenos de la tradición poética argentina y lo propio de la escena poética de los 90; la vinculación entre arte y política; los modos de producción, circulación y exhibición del arte argentino de la década 2000.

Ahora bien, todos estos trabajos si bien contribuyen a dar forma -y nos ayudan a caracterizar- nuestro objeto de estudio; la especificidad de lo que nos convoca tiene que ver con recrear una historia, la historia de ByF, para hablar de un universo más amplio, como un intento de explicar cuáles fueron las transformaciones que sufrió el campo de la cultura, específicamente el campo artístico en relación a la emergencia de políticas culturales alternativas, contrahegemónicas o populares en un contexto de profunda crisis social, política y económica.

1.4. Reflexiones Teóricas

Asistimos a un momento de la historia en que categorías asociadas al dominio del diseño y a la aplicación de políticas culturales, como “Tradiciones” e “Instituciones”, entraron en crisis ya que *todo se discute sobre nuevas bases*. Por esto, entendemos que la

²⁵ Cuerpos que la edición nos permite ver (leer) bajo el artificio de la desnudez: escrituras que parecen no ocultar nada, mostrarlo todo, en un estado de naturalidad primigenio, ese grado cero del que habla Barthes, donde se nos propone “una forma sin herencia” que aparece como “el cumplimiento de ese sueño órfico”: el de una escritura sin Literatura.

idea de analizar este tipo de intervenciones -que florecen al margen del campo que las legitima- y la relación que tienen con las instituciones artísticas -que son las que ejercen el poder de manera inmediata- nos permitirá alumbrar retrospectivamente los conceptos y valoraciones subyacentes en las discusiones sobre arte y política de finales de los 90 y mediados de los 2000; especialmente el debate que generó ByF en torno suyo, es decir, la relevancia de esta experiencia en el campo de la *cultura alternativa y contrahegemónica*. Por consiguiente, entendemos el concepto de “campo” como:

(...) una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas –en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes- por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de las distribuciones de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.). (pp.3-4)

Tal como denomina el autor, esta noción tiene una implicancia relacional, lo que significa que las relaciones de cada campo están definidas por la posición o producción de una forma específica de capital propia del campo en cuestión. Así, cada campo es autónomo y la posición dominante (cultura hegemónica) o dominada (cultura popular o contrahegemónica) de los participantes en el interior de cada campo (campo de la cultura) depende de las reglas específicas del mismo.

De esta manera, para ingresar a un campo en cuestión se requiere de la posesión de una configuración particular de características, es decir, de un capital específico que construye la legitimidad del mismo ya que -en términos de Bourdieu- uno de los efectos de las luchas en el interior de cada campo es la definición de qué es legítimo y qué no: en síntesis, es una lucha por la definición de las reglas del campo en cuestión.²⁶

²⁶ La entrevista aparece en el libro *Una invitación a la sociología reflexiva* de Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant (2005), específicamente en el capítulo “El Propósito de la Sociología reflexiva”, entrevista número 3 “La lógica de los campos”, pp. 147 a 173. Siglo XXI Editores Argentina S. A.

Por añadidura, entendemos que las políticas culturales alternativas y contrahegemónicas agregan un nuevo dispositivo social que generan nuevas prácticas de significación y estrategias de acción novedosas para la reformulación del campo.

En consecuencia, entendemos que las políticas culturales de ByF son la respuesta de un colectivo cultural²⁷ ante la crisis de las políticas culturales públicas -y la cada vez más estandarizada política del mercado- en el cuadro de la crisis de 2001.

Ahora bien, el marco teórico privilegiado de nuestro trabajo es el que construyó Williams en base a los conceptos de “cultura”, “hegemonía”, “cultura contrahegemónica o popular”, “conflicto”, “historia” y “experiencia”; ya que nos sirve como herramientas para comprender nuestro objeto de estudio -especialmente el término de “experiencia” al que el autor hace referencia en su libro *Marxismo y Literatura*- entendiendo a esta como un “proceso activo” que se traduce en formas culturales. De la misma manera, los conceptos de “tradiciones”, “instituciones” y “formaciones”, como incluso, el concepto de “tradicción selectiva” y de instituciones y formaciones como espacios de incorporación y también de conflicto. Ergo, los conceptos de “Cultura alternativa” y “oposicional” que desarrolla el autor.

Williams (2001) en su libro clásico *Cultura y Sociedad* examina²⁸ cómo una comunidad o sociedad se construye a partir de un conjunto de significados y propósitos compartidos que emergen de sus prácticas cotidianas, relaciones sociales, hábitos y costumbres, tipos de trabajo y entretenimiento compartidos.

Este autor, tal como lo explica en *La cultura es algo ordinario* rechaza la noción de cultura como de “alta cultura” que se basa en una separación radical entre las clases cultivadas y las masas ignorantes, y añade que la gente ordinaria también produce cultura. (Williams, 2001)

²⁷ Entendemos aquí, en términos de Raymond Williams que todo colectivo tiende a ser una formación porque aún no está institucionalizado.

²⁸ **Raymond Williams** escribe en 1958 *Cultura y Sociedad 1780-1950 De Coleridge a Orwell*, obra que ha sido editada y reeditada en varios idiomas y en diferentes momentos del siglo XX. En esta tesina tomamos la edición del año 2001.

Williams entiende la cultura como una “dimensión significativa”, relativamente autónoma, que interrelaciona a toda la vida social (1994; 1997; 2001; 2003). Por lo tanto, se entiende a esta como un conjunto de significados y códigos compartidos por una determinada sociedad que brinda una visión coherente por medio de la cual sus miembros se piensan y se representan a sí mismos, a los otros y al mundo que los rodea. Consideramos que esta mirada sobre la cultura -que ataca de base todo pensamiento idealista- permite:

(...) la posibilidad de pensar de otra manera la articulación entre arte y sociedad, como una relación dinámica en la que no hay un término que prevalezca sobre otro. Y el haber contribuido a desarmar la idea de la cultura como nicho cerrado y patrimonio de una minoría privilegiada (Gho, 2018).²⁹

El aporte de Williams a los estudios de comunicación y cultura fue la construcción de una perspectiva “materialista cultural”; es decir, una perspectiva que permita poner en correspondencia las condiciones materiales de existencia con las manifestaciones más variadas del universo cultural. La vinculación entre cultura y las condiciones materiales de existencia resulta así indisociable, ya que desde el punto de vista marxista, la relación decisiva es la expresada por la compleja idea de determinación, que como expresa este autor no es solamente la fijación de límites sino que es asimismo el ejercicio de presiones dado que más allá de los distintos grados de autonomía, no hay producción simbólica autómatas, quiere decir, separada de sus condiciones materiales.³⁰

²⁹ La encargada de traducir el libro “La política del modernismo” de Williams (Ediciones Godot, 2018) fue Constanza Gho.

³⁰ Véase Sálliche, Luciano (2018). *Cómo pensaba Raymond Williams, el intelectual que se oponía a la cultura “como casa de té”*, en Infobae.

En este sentido, se concibe *la cultura* como un campo de lucha por la hegemonía³¹ de las interpretaciones, y a la *cultura contrahegemónica* o *popular* como una constelación de prácticas en las que participan distintas formaciones o colectivos.

Asimismo, hay otros agentes que también se encuentran disputando los espacios de poder: el mercado y el Estado, con y entre los que siempre hay roces. Es importante aclarar que no siempre la cultura contrahegemónica o popular se contradice con la cultura de la clase dominante-; tal como lo expresa Michel de Certeau³² en referencia a los términos militares de táctica y estrategia para referirse a sus concepciones de “resistencia” y de “relaciones de poder”: la cultura popular a veces puede estar en desacuerdo pero otras tantas negocia, otras resiste y otras, sin embargo, concuerda.

De lo antes expuesto, de aquí se concluye que todo proceso cultural está conformado por “tradiciones”, “instituciones” y “formaciones”. En este sentido, Williams (1997) ilustra las primeras como versiones del pasado que se pretenden conectar con el presente para ratificarse y explica que todas las áreas y prácticas descartadas siempre pueden ser recuperadas; así, “lo que ofrece la tradición es un sentido de predisposición a la continuidad” (p.138). Y, a su vez, ilustra la “tradición selectiva” como el modo en que la hegemonía considera -en una sociedad- determinado segmento del pasado, es decir, el más significativo. En palabras del autor, “Es en los puntos vitales de conexión en que se utiliza una versión del pasado con el objeto de ratificar el presente y de indicar las direcciones del futuro, donde una tradición selectiva es a la vez poderosa y vulnerable” (p.139) estas para él “tienen una profunda influencia sobre el proceso social activo” (p.139).

Avanzando en el tema, Williams (1997) define las “instituciones” como “aquellas organizaciones dentro de una sociedad que funcionan como espacios que emanan ideología,

³¹ Para Raymond Williams, la hegemonía constituye siempre un proceso activo. Sin embargo, esto no significa que se trate simplemente de un complejo de rasgos y elementos dominantes. Por el contrario es siempre una interconexión y una organización más o menos adecuada de lo que de otro modo serían significados, valores y prácticas separadas e incluso dispares que este proceso activo incorpora a una cultura significativa y a un orden social efectivo.

³² De Certeau, M. (1979): *La invención de lo cotidiano. El arte de hacer* (1ed). Tomo I. México: Universidad Iberoamericana, 1996

valores, significados, creencias en una sociedad -como, la escuela, la iglesia, etc.- y que tienen una profunda influencia sobre el proceso social activo” (p.140).

Y, por último, el autor considera las “formaciones” como “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (p.139). En este sentido, consideramos que el colectivo artístico ByF tiende a ser una, ya que, de acuerdo a lo conceptualizado por Williams todo colectivo tendería a ser una formación porque aún no se encuentra institucionalizado.

Finalmente, otro de los conceptos que no podemos dejar de mencionar en Williams (2003) es el concepto de “estructura de sentimiento” entendida como una instancia:

(...) tan sólida y definida como lo sugiere el término ‘estructura’, pero [que] actúa en las partes más delicadas y menos tangible de nuestra actividad. En cierto, esa estructura de sentimiento es la cultura de un período: el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general. Y en este aspecto, las artes de un período, si consideramos que incluyen enfoques y tonos característicos de la argumentación, son de la mayor importancia. (p.57)

Según Williams, se pueden ver estas transformaciones de la experiencia en las obras de arte debido a que de ellas “se extrae naturalmente el sentido vital real, la profunda comunidad que hace posible la comunicación” (p.57). De esta manera, el autor manifiesta que lo que no puede perderse nunca de vista, al analizar e interpretar los hechos artísticos, es su capacidad de comunicación: “ese particular entramado de percepciones y respuestas que vinculan las relaciones reales de una sociedad con sus formas y convenciones artísticas” (p.57).

De aquí se desprende, que la obra de arte es un hecho comunicable y comunicativo en la medida en que pasa a ser una experiencia comunitaria activa, y en tanto, se vuelve una experiencia constitutiva y a su vez, constituyente de la sociedad.³³

Ahora bien, existen nuevas prácticas, significados, valores y tipos de relaciones que se van creando continuamente en la sociedad y a las que Williams define como “emergente”. Sin embargo, el autor advierte que es muy difícil distinguir entre lo “emergente” (como alternativo o de oposición), y lo que es nuevo (en la cultura dominante). Tal es el caso del movimiento piquetero³⁴ ya que si bien surge como un elemento de oposición al sistema dominante; luego -mediante prácticas como los planes *Jefes/as de Hogar Desocupados* y los proyectos como *Manos a la Obra*, sumado a una actitud más dialoguista que represiva con el gobierno y una fuerte expansión y fragmentación del movimiento (piqueteros/as “oficialistas” o “funcionarios/as piqueteros/as”) que se produce en el período- fueron cooptados por el sistema dominante.

Es decir, lo que queremos significar es que si bien en un comienzo el movimiento se constituye como una estrategia alternativa con orientación a prácticas propias de la economía social y que intentaban mediante diferentes proyectos productivos y comunitarios construir nuevas formas de producción y consumo alternativas para los sectores más excluidos de la sociedad, parte de estas, luego fueron incorporadas al sistema.

La interpretación que realizamos de Williams es que los sectores populares excluidos y desocupados son la base social de las *prácticas culturales emergentes -aunque incompletas y desiguales-*, y que en el momento que se presentan como oposición, comienza a emerger un proceso de incorporación intencionada que limita y condiciona dicha emergencia. Creemos que esta concepción es pertinente para nuestro análisis debido a que existen en las prácticas de ByF elementos de emergencia que fueron institucionalmente incorporados pero como duplicados de la práctica cultural genuinamente

³³ Williams, R. (2003) *La larga revolución*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

³⁴ Un movimiento de desocupados/as que surge en la Argentina a mediados de los años 90 como un elemento de oposición -a partir de las prácticas de cortes de ruta- al sistema dominante.

emergente. Sin embargo, de todos modos -como anteriormente se dijo siguiendo al autor- lo “residual” y lo “emergente”, constituyen *una molestia para la cultura dominante*.

2. Marco Contextual

2.1.Contexto Sociopolítico-económico: Desde 1990 a los albores de los 2000.

La Argentina de comienzo de siglo estuvo signada por la protesta social. A finales de los 90 y principios del 2000, nuestro país sufrió una fuerte crisis política y socioeconómica: la convertibilidad, las oleadas de saqueos, el “corralito”, los cacerolazos, el “que se vayan todos”, la acefalía presidencial, la crisis de representatividad, las asambleas populares y el surgimiento del kirchnerismo; fueron solo algunos de los fenómenos que caracterizaron y sellaron esos años de desorden, desconcierto y desestabilidad social.

Dicha crisis tuvo su punto de inflexión para la sociedad argentina los días 19 y 20 de diciembre de 2001. Los sucesos de aquellos días fatídicos derivaron en la renuncia del presidente De la Rúa, escapando en helicóptero de la Casa Rosada, y en un estallido social que, según los periódicos de la fecha, dejó 39 muertos a causa de la represión policial contra las manifestaciones que tuvieron lugar en todo el país.³⁵ El estado de sitio y el pueblo hastiado de la decadencia social, económica y política salió a la calle a pedir a gritos “que se vayan todos”. En este sentido, tal como se cuestiona Javier Auyero, en su libro, *La protesta* (2002), cabe preguntarnos ¿cuál es el origen de la protesta en nuestro país y cuál fue el proceso político en el que esta se constituyó?

Al comienzo de los años 90, el país estaba atravesando una volátil situación económica. La hiperinflación se estaba devorando los salarios de los/as trabajadores/as, una de las expresiones más evidentes fueron los estallidos hiperinflacionarios y los saqueos a

³⁵ Granovsky, M. (2019) El gobierno de De la Rúa: dos años terminados en sangre, en *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/205297-el-gobierno-de-de-la-rua-dos-anos-terminados-en-sangre>

los supermercados que de manera espontánea fueron llevados a cabo por una gran parte de la población que se vio imposibilitada de obtener sus medios de vida dentro de la legalidad del sistema capitalista ya que este comenzaba a mostrar una clara tendencia neoliberal.

El principal objetivo de los/as trabajadores/as y desocupados/as era apropiarse de las mercancías, primordialmente alimentos. La clase política admitía que el 80% de quienes participaban en los saqueos sufría problemas de hambre y marginalidad, mientras que el 20% restante eran activistas.³⁶ El porcentaje de personas viviendo bajo la línea de pobreza había aumentado del 25% a comienzos de 1989 a un récord histórico del 47,3 % en octubre del mismo año.³⁷ Estos datos confirmaban la fractura social que ya por ese tiempo aquejaba a la Argentina.

Tal como lo ilustra la historia, los hechos arriba mencionados tuvieron efectos que dejaron huellas en el campo sociopolítico de la nación: el abandono del gobierno por parte del radicalismo dejando al país en plena crisis política y económica; la aplicación, a partir del año siguiente, de una política de privatizaciones y de una nueva política monetaria basada en la convertibilidad. Surge así, la primera huelga general como forma de protesta contra el Gobierno de Carlos Menem, ya que se consideraba que no era equitativo que el ajuste recayera de manera cruenta sobre las familias. A partir de ese momento, las huelgas generales ya no solo se van a realizar a razón de la falta de aumentos salariales sino también por causas políticas, es decir, en contra de la política económica y laboral del gobierno.

A fines de 1993, en respuesta a esta política económica de ajuste se produce uno de los estallidos sociales más importantes de la Argentina llamado *Santiagoñazo*, que debe entenderse no como un hecho que se agota en sí mismo sino, por el contrario, como un hito dentro de un proceso de luchas sociales. Este “estallido” se produce los días 16 y 17 de

³⁶ Datos extraídos de *Los saqueos de la memoria colectiva: 1989* (2001), en *El País*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2001-12-20-los-saqueos-de-la-memoria-colectiva-1989>

³⁷ Datos extraídos de Cortarelo, M. C. (1999) *El motín de Santiago del Estero: Argentina, diciembre de 1993*. En Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina, documento de trabajo N°19. PIMSA, Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/pimsa/20110609114047/DT19.pdf>

diciembre de este mismo año en las ciudades de Santiago del Estero y La Banda, y alcanzó su punto más álgido (en sentido de unidad y de organización) en una huelga general en donde participaron trabajadores/as estatales que asaltaron e incendiaron los edificios de los tres poderes del estado provincial, así como también, las viviendas de varios dirigentes políticos y sindicales locales. El hecho ocurrido tuvo repercusión nacional e internacional.³⁸

Este año fue, al mismo tiempo, el año en que apareció la primera expresión masiva de resistencia al modelo neoliberal, con nuevas formas de lucha y de expresión política. Nos referimos a los primeros cortes de ruta en el interior, en Cutral-Có y Tartagal. Fueron revueltas protagonizadas por el pueblo, denominadas “puebladas”, parecidas al *Santiagoueño* que utilizaron además el corte de ruta como forma de protesta para hacerse escuchar. Más tarde, el corte se convirtió en una herramienta de lucha por sí misma que obedecerá, la mayoría de las veces, a protestas de comunidades enteras. Así, nace el movimiento piquetero, como una agrupación formada para canalizar la protesta contra los despidos de trabajadores de YPF; luego los cortes de ruta o “piquetes” dieron su nombre a numerosos movimientos de desempleados/as que se han ido institucionalizando progresivamente. En este marco, -respondiendo a la pregunta que nos hacíamos al inicio- miles de protestas comenzaron a registrarse en el país con gran frecuencia. Nacen así, *los piqueteros*³⁹ como movimiento social.

³⁸ Datos extraídos de Cortarelo, M. C. (1999) *El motín de Santiago del Estero: Argentina, diciembre de 1993*. En Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina, documento de trabajo N°19. PIMSA, Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/pimsa/20110609114047/DT19.pdf>

³⁹ Los movimientos de desocupados/as o piqueteros/as surgen a mediados de los 90 en la Argentina, expandiéndose fuertemente con posterioridad al 2001. Se conforman como respuesta a los fuertes índices de desempleo que ya a fines de los 90 ascienden al 18% y llegan al 30% en algunos pueblos o ciudades del interior, donde la crisis golpea con fuerza, a partir mayormente de las privatizaciones de grandes empresas como YPF (por ejemplo en Mosconi, Salta, o Cutral-Có, Neuquén, donde se origina el movimiento). Su denominación se relaciona con su principal forma de protesta: los cortes de ruta; otros repertorios de acción que se incorporan luego son mayormente la gestión de planes de empleo, de servicios comunitarios como comedores, salas de salud, roperitos, y de emprendimientos productivos asociativos. Para un estudio en profundidad ver, Svampa, M y S. Pereyra (2003), *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*, Buenos Aires, Biblos.

El movimiento piquetero se caracterizó por su heterogeneidad interna, ya que se conformó por una amplia cantidad de organizaciones de desocupados/as que lo que tenían en común era que compartían el hecho de identificar a la pobreza y a la desocupación como limitantes del régimen político y económico de la Argentina de los 90. Astor Massetti, autor del libro *Piqueteros –Protesta Social e identidad colectiva*, expresa que el “piqueterismo” es más que una forma de politización del espacio urbano, es un espacio de construcción de una identidad colectiva, es decir, de construcción de lazos que los diferencian de otros grupos mediante acciones colectivas que van desde la reivindicación sectorial hasta la proyección de un mito social de amplio alcance que propone la movilización a favor de la transformación social y de una sociedad más justa. (Massetti, 2004)

Además del movimiento piquetero, surgen otras nuevas organizaciones: sindicales, de desocupados/as, campesinas, territoriales, auto-organizaciones barriales, asociaciones de derechos humanos, etc. Estas organizaciones se van a caracterizar por una base social policlasista, con una importante presencia de las nuevas clases medias. (Svampa, 2005). Lo que queremos enfatizar en este capítulo es cómo se fueron construyendo nuevos espacios de sociabilidad, confrontación y resistencia en todo el país y en el centro de la escena urbana de la ciudad de Buenos Aires; y cómo, ciertos sectores sociales se identificaban hacia fines de la década de los 90 y con mayor nitidez -a partir del tercer milenio- con diversos imaginarios sociales y culturales de resistencia al desarrollo de la reforma del Estado.

Los posteriores procesos asamblearios y una década llena de sucesos y/o procesos diversos y controvertidos nos permitieron poder divisar miradas y reflexiones de un conjunto de fenómenos que surgieron a raíz de la inestabilidad institucional atroz que existía en ese período y que comenzaron a organizarse en la coyuntura específica de la crisis de 2001. Muestra de ello son las continuas manifestaciones que se dieron en el espacio público, como por ejemplo, las fábricas recuperadas por sus obreros/as, los movimientos de desocupados/as, las acciones colectivas que se organizaron en clubes de trueque y bachilleratos populares y los antes mencionados cortes de ruta. Muchas de estas

acciones colectivas, independientes, autónomas y abiertas surgieron en el marco de escuelas de arte y de universidades públicas y otras estructuras de organización colectiva como bibliotecas populares, clubes sociales y deportivos, comedores y/o merenderos, etc.; tal fue el caso de nuestro objeto de estudio: la editorial, regalería, galería y escuela de arte ByF que comenzaba a tomar cada vez más protagonismo por esos años. En consonancia con estos hechos, algunos autores denominaron a este lapso de tiempo como una “pequeña primavera”.⁴⁰

Un concepto clave que nos permite dar cuenta de estos fenómenos es el de “crisis” de Koselleck (2007), entendido como una coyuntura favorable para el surgimiento de colectivos sociales que representan otros valores diferentes a los establecidos hasta ese momento⁴¹. En este sentido, es que entendemos las acciones realizadas por ByF, que

⁴⁰ Para mayor desarrollo, ver Barrera, S. “Las Asambleas Populares del 2001-2002: La primavera de la autoactividad de las masas”, en *Herramienta revista de debate y crítica marxista*. Recuperado de <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=1429>

⁴¹ Es interesante la reflexión que arroja Svampa sobre este término de Koselleck: “por último, más que un final, sentenciado por la llegada de una crisis como un proceso único y homogéneo, tal vez debamos hablar –echando mano a otro concepto de Koselleck– de estratos de crisis. Pasaríamos –aunque con la misma palabra– así del singular “crisis”, al plural “crisis”. Esto nos permitiría correr de la dualidad desastre-salvación y poner de este modo en escena distintos niveles en que se producen y se perciben mutaciones en las gramáticas políticas de una sociedad. Una crisis absoluta nos conduciría a un abismo insondable; en cambio, el discernimiento de crisis políticas, culturales, económicas, filosóficas o históricas, nos recuerdan la inestabilidad o mutabilidad de los fenómenos de los que formamos parte. La convivencia de una variedad de velocidades de los acontecimientos nos ofrece los medios para visualizar que sí podemos pensar en el encuentro de diversos niveles de las crisis que nos obliguen a reactualizar la experiencia temporal. Lo esencial, parecería ser, ensayar, en el diagnóstico de nuestro tiempo, una definición de crisis que no obture la disponibilidad conceptual en los distintos sentidos históricos. En tanto la emergencia de proyectos surge siempre desde las disoluciones de los antiguos regímenes que habitan su misma estructura, examinar los desencuentros entre el espacio de experiencias y el horizonte de expectativas y analizar el concepto de crisis como índice y factor, parece ser una de las potencialidades del caso.

En suma: la polisemia de esta categoría histórica muestra que en cada cambio semántico opera una expresión bastante específica de las posibilidades que ofrecen en un determinado momento las expectativas y las experiencias de nuestras dimensiones temporales en todas sus direcciones, esto es, considerando las variaciones de las vivencias y de las esperanzas pasadas, presentes y futuras. Esto no quiere decir que toda definición del concepto de crisis se ate siempre a su respectivo tribunal de lo contemporáneo y que en consecuencia no sea más que el resultado de algo que no podría haber sido de otra manera. Por el contrario, son los desajustes –muchas veces intempestivos– en su interpretación y con respecto a su propio tiempo, justamente condición de toda crisis. De lo anterior se deduce que las no coincidencias entre los sucesos históricos y las realidades lingüísticas no solo vuelven dinámica la historia sino que también funcionan como premisas de las crisis mismas”. Para mayor desarrollo, consultar Svampa, M.L. (2016) El concepto de crisis en Reinhart Koselleck. Polisemias de una categoría histórica. Anacronismo e Irrupción, Revista de Teoría y

vehiculizaron por esos años un cierto *malestar cultural*⁴² configurando así, un nuevo espacio dentro de la cultura porteña.

Nuestra intención es dar cuenta de las tensiones y continuidades del fenómeno ByF, considerándolo como un caso representativo dentro de la cultura subalterna u oposicional de nuestro país en relación con el contexto general de los fenómenos políticos, socioeconómicos y culturales contemporáneos ya que este grupo surgió en este marco como un colectivo de artistas con organización propia -no gubernamental- que abordaron diversas temáticas y/o problemáticas que aportaron -y siguen aportando aún hoy- a la sociedad y a nuestra cultura adquiriendo como novedad la gestión cultural.

2.2.Contexto Cultural

Como se puede deducir de lo mencionado anteriormente, “el eje discursivo del gobierno menemista no estuvo centrado en la cultura, sino en la estabilización de la economía” (Wortman, 1997, p.67); por tanto se vio invisibilizada la función del Estado con presencia únicamente en los lugares tradicionales y simbólicos -denominados de “alta cultura”- como el Teatro Colón y el Museo de Bellas Artes. De esta manera, el Estado se desentendió de la gestión cultural, ya que los proyectos en esta materia fueron reemplazados por agentes privados que, en el ámbito del espectáculo y la cultura, suelen regirse por auspiciantes, es decir, por capitales privados.

En el marco de este paradigma neoliberal la acción cultural que predominaba supone un acuerdo tácito de que la *Industria Cultural* es la que define el tono de la política. En relación a la cultura del espectáculo, Forster expresa en la revista *Quinto Poder*⁴³,

Filosofía Política Clásica y Moderna (p. 148-149) Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/anacronismo/article/view/2048/1753>

⁴² Parafraseando con el título reconocido del libro de Sigmund Freud. Para mayor información véase: Freud, S. (2010) *El Malestar en la Cultura*, Editorial Alianza

⁴³ R. Foster (1992) en revista *Quinto Poder* nro.2 extraído de Wortman, A. (1997). *Nuevos sentidos de la palabra cultura en la sociedad argentina del ajuste*. Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral, p. 59-84.

La medida del éxito dejó de ser la calidad, la hondura temática, el esplendor estético (...) ahora y en todas partes, la medida del éxito pasó a ser lo cuantitativo (número de espectadores, dinero recaudado, rating, etc.). La cultura industrializada se transformó en show business, en un engranaje más de la cadena consumista... Sería absurdo y un contrasentido, esperar, por parte de un gobierno adherido salvajemente a las leyes del mercado y a la lógica deshumanizada de la rentabilidad inmediata, que la esfera de la cultura pudiera evadirse (...) inauguración de una biblioteca esqueleto y de un shopping-cultural son los datos sobresalientes del éxito en política cultural... Cavallo mediante, los argentinos podemos seguir disfrutando de los esplendores importados. (Foster, 1992).

En sintonía con la idea de Forster, Néstor García Canclini realiza un análisis regional sobre Latinoamérica:

En todos los países se produjeron (...) ajustes que adelgazaron a los estados y redujeron el control nacional sobre la economía, privatizaron las industrias, -incluidas las culturales-; ciertas áreas básicas de la economía cayeron en la recesión, descendió el 40% el poder adquisitivo de los salarios, se agudizaron las desigualdades internas y externas. (García Canclini, 1993, p.81)

Siguiendo con este razonamiento, García Canclini en su libro *Consumidores y Ciudadanos* expresa su postura respecto a las acciones de los gobiernos y los cambios socioculturales:

Las críticas a las acciones de los gobiernos y los análisis de los cambios socioculturales contenidos (...) buscan razonar la incapacidad de las políticas para hacerse cargo de lo que está ocurriendo en la sociedad civil... los ministerios de cultura siguen ocupados con las bellas artes... se desentienden, por lo tanto, de los escenarios de consumo donde se forma lo que podríamos llamar las bases estéticas de la ciudadanía. (García Canclini, N. 1995, p.185)

Como una salida a este antagonismo, el autor renuncia a la oposición entre culturas subalternas y cultura dominante para destacar el concepto de la negociación, como así también, incorpora la esfera del consumo como productora de ciudadanía. Su visión, es que el auge de la globalización causó la pérdida de la autonomía de los estados nacionales para volverse “productores de sociedades”. Entonces, las esferas -de lo público y de la disputa política- se desplazó a otras áreas donde los/as ciudadanos/as fueron perdiendo capacidad de poder intervenir. Dicho en palabras de García Canclini:

En otros términos debemos preguntarnos si al consumir no estamos haciendo algo que sustenta, nutre y hasta cierto punto constituye un nuevo modo de ser ciudadanos. Si la respuesta es positiva, será preciso aceptar que el espacio público desborda ahora la esfera de las interacciones políticas clásicas. Lo público es “el marco mediático” gracias al cual el dispositivo institucional y tecnológico propio de las sociedades posindustriales es capaz de presentar a un “público” los múltiples aspectos de la vida social (García Canclini, 1995, p.27)

Continuando con esta línea de pensamiento, deducimos que, resaltando las consecuencias del neoliberalismo en América Latina, García Canclini, enfatiza sobre la despolitización operada en los 90 colocando la mirada en la espectacularización de la vida pública, esparcida mediante los medios masivos de comunicación.

En síntesis, como resultado del avance neoliberal que destruyó las economías en América Latina afectando, entre otras áreas, la producción y el consumo cultural (...) Muchas editoriales y radios han sido compradas por empresas europeas y estadounidenses que las reprograman desde patrones ajenos a la región. Los gobiernos, agobiados por la deuda externa, reducen el gasto en servicios públicos, entre ellos los educativos y culturales” (Wortman, 1997, p.61).

Dicen en todos los países que la cultura debe autofinanciarse, rendir ganancias y que es mejor dejarla en manos de la iniciativa privada. Pero la recesión económica, la caída de los consumos y la apertura indiscriminada de los mercados nacionales a la competencia internacional asfixia a empresas privadas grandes (...). (García Canclini, 1993, p.81)

De lo anteriormente citado, se desprende que los gobiernos carecen de proyectos culturales y legislaciones que contemplen los derechos de la cultura, es así que en la Argentina de los 90 se puede visualizar un escenario paradójico en el plano de este ámbito. Por ejemplo, por un lado, el Ministerio de Economía en el presupuesto de 1994 destinó a subsidiar a ATC -canal de televisión- la suma de 12 millones de pesos, que para muchos fue un auxilio desorbitado si se lo mide en términos de resultados de audiencia y oferta de contenido. Pero, por otro lado, en el marco del proceso de globalización cultural, comenzaron a surgir distintos fenómenos como: cierres de librerías, teatros, cines, museos y agrupaciones de artistas independientes. Parafraseando a Sarlo (1994), se puede ver en “el estilo de la política cultural menemista” un ejemplo “de política errática” (p.66). En respuesta a esta, como parte de esta tensión existente entre el espacio privado y el espacio público, fue que comenzaron a aparecer en escena cooperativas de trabajo, nuevos centros barriales y organizaciones civiles que, a través de diferentes acciones culturales, se constituyeron como nuevos espacios autogestionados de participación social donde se desarrollaban diferentes tipos de acciones y se ofrecían una programación muy variada de actividades, como por ejemplo: guarderías, espacios de juegos para niños/as, apoyo escolar, salud y recreación. También, se utilizaban como lugares de encuentro donde se hacían fiestas, recitales y otros eventos.

De aquí que los mencionados cierres de espacios culturales -como explicita Sarlo- posibilitaron que otros nuevos espacios nacieran -tal es el caso de ByF-.

2.3.Poscrisis

Inmediatamente a la Crisis de 2001 aparecen Nuevos Centros Culturales Autogestionados, tal como los define Andrea Giunta en su libro *Poscrisis: Arte Argentino después del 2001* (2009) -citado anteriormente-. Esta categoría encierra una extensa y heterogénea gama de emprendimientos culturales asociativos. Numerosos espectáculos y actividades, diversas estrategias y acciones colectivas que se enfrentaron a la tendencia neoliberal predominante.

La autora analiza un conjunto de casos emergentes que dan cuenta de la renovación del mapa museográfico argentino y señalan modos alternativos de exposición y creación artística. Giunta reflexiona sobre los nuevos modos de circulación que proponen el contexto social y cultural en el que nacen y se desarrollan; y los cambios que suponen tanto en este mapa como en la naturaleza de las obras que producen. Intenta dar cuenta de un proceso creciente de asociación civil entre los habitantes (con diferentes fines, ideologías y metodologías de trabajo) en oposición al lucro continuo, la lógica privatista y la destrucción del lazo social a causa del sistema neoliberal.

Es decir que, frente al voraz proceso de privatización y desregulación social impulsado durante los años 90, estos espacios promovieron diferentes estrategias que reforzaron el vínculo social existente y buscaron, a través de la participación de la comunidad, revalorizar el capital cultural⁴⁴ y el capital social⁴⁵ acumulado.

Así, estos nuevos espacios sociales y culturales se van a organizar de manera horizontal -una forma de organización en el cual no existen las jerarquías y donde se hace fundamental la cooperación de las partes para generar fuentes de trabajo que sean

⁴⁴ Concepto central de la teoría de los campos de Bourdieu (1995) que hace referencia a las formas inconscientes de percibir el mundo y representarse la propia ubicación en la estructura social. Origina disposiciones para la acción y la reflexión que varían según las distintas clases sociales, origen social, nivel de instrucción, experiencias laborales previas.

⁴⁵ Siguiendo a Norbert Lechner (2000, p.28) este concepto es relevante en tanto nos permite preguntar por las formas de vínculo social existentes en una sociedad y sus relaciones con las estructuras macro sociales. Para mayor desarrollo, ver *El capital social como problema cultural (Social Capital as a Cultural Problem)* Revista Mexicana de Sociología Vol. 64, No. 2 (Apr. - Jun., 2002), pp. 91-109

económicamente sustentables-. La acción colectiva se expresa aquí en sintonía con nuevas formas de ocupar y representar el espacio público y la ciudad, nuevas formas de descubrir nuevos sentidos y articulaciones en torno a la actividad laboral, la participación social y la cultura. La posibilidad de construir y renovar las propias ocupaciones y capacidades en consonancia con la crisis de la estructura laboral antepuesta (donde predomina la carrera fija y a largo plazo al amparo de los sindicatos), apelando a lo fructífero que puede ser hoy vivir en las grandes ciudades debido a su gran diversidad e intercambio cultural.

Del mismo modo, la multiplicidad de prácticas y disciplinas novedosas que circulaban en los nuevos centros culturales, daban cuenta de la importancia que adquirieron las nuevas tecnologías audiovisuales y de la información en la construcción de estos nuevos espacios artísticos y organizativos. Como, por ejemplo, el auge del diseño, del cine, de la producción de espectáculos y la comunicación virtual. Surgen así, nuevas herramientas que sirven para aumentar la creatividad. En este sentido, -como describe Giunta- se puede destacar la relevancia que tuvo internet en la difusión y organización de los diferentes eventos y actividades que realizaban estos espacios.

En relación, al uso del tiempo, la acción se presenta como una alternativa a los modelos sociales dominantes que se dan para el ocio y tiempo libre. Asimismo, las diferentes propuestas apuntaban a generar modificaciones en las conductas de las personas que excedían el marco del entretenimiento, para constituirse en nuevas herramientas para la vida cotidiana, provocando la emergencia de nuevos emprendimientos y proyectos creativos.

Hubo dos grandes grupos sociales que conformaron estas experiencias a los que se han identificado, por un lado, con las franjas medias de la clase media que ante el nuevo escenario optaron por participar de los nuevos centros culturales barriales y redes sociales y, por el otro, con ciertos sectores de las clases populares que intentaron permanecer y habitar en la ciudad a pesar de los constantes procesos de desplazamientos de los últimos años que llevaron a estos grupos hacia la marginalización.

Siguiendo el análisis de Giunta, se puede observar que cuando el capital económico se vuelve un recurso escaso para las clases populares y medias, los capitales culturales y sociales se resignifican y abren nuevas posibilidades de enfrentar la crisis; es más, durante los años 2002, 2003, 2004 hasta la tragedia de Cromañón,⁴⁶ proliferaron todo tipo de actividades culturales y encuentros en diferentes espacios públicos y privados de la ciudad.

En consonancia con lo dicho, todos estos proyectos que se originan como asociaciones sin fines de lucro, muestran una lógica opuesta a la mercantilización de la cultura al poner foco en valores distintos fuera de los del paradigma del ciudadano consumidor (Svampa, 2005)⁴⁷ promoviendo así, la lucha por la significación como puede observarse en el desarrollo de nuevos sentidos basados en la experiencia y la acción colectiva a favor de tomar y reconquistar el espacio público o conformar nuevas economías sociales.

Los centros culturales autogestionados se distancian de aquellos espacios culturales y teatros insertos en una lógica comercial por los significados que promueven y la construcción que hacen, ya que la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos,

⁴⁶ La tragedia de Cromañón obligó a los locales a obtener habilitaciones, bomberos, baños químicos dependiendo del tipo de evento, cantidad de personas y metros cuadrados; produjo una restricción legal de las posibilidades de los diferentes espacios culturales autogestionados. El gobierno de la ciudad, comenzó a gestionar clausuras e inhabilitaciones y esto afectaba el trabajo en estos lugares, eso provocó manifestaciones de repudio: cartas públicas, reuniones, petitorios, etc. (Giunta:114)

⁴⁷ El concepto “Ciudadano consumidor” lo recoge Svampa de Lewkowicz (1994). En términos de la autora: “Asimismo, este proceso de cercenamiento y fragmentación de la ciudadanía social fue acompañado por la emergencia de nuevas figuras que, lejos de anclarse en definiciones universalistas, fueron estableciendo las nuevas condiciones de acceso a bienes y servicios sociales básicos dentro de la lógica de mercado. Entre éstas figuras se encuentra el modelo del ciudadano consumidor, que en Argentina devino el núcleo afirmativo del régimen neoliberal (...) la figura del ciudadano consumidor estaba en la base del nuevo contrato social de la sociedad argentina, luego de la hiperinflación. Tal es su importancia que ésta adquirió rango constitucional, como lo refleja el artículo 42 de la Constitución, reformada en 1994. Dentro de este nuevo paradigma, el individuo deviene consumidor-usuario de los bienes y servicios que provee el mercado”. (Svampa, 2005). Para mayor desarrollo consultar, Svampa, M. (2005). “Fases y pasajes del modelo del ciudadano consumidor”, Publicado en la *Revista Ñ, Clarín*.

gira en torno a un proyecto social integrador que recupera cierta lógica de los espacios públicos en general, abiertos a todos y con una manifiesta defensa de lo gratuito (o costo mínimo).

La participación de los sectores medios como organizadores y difusores del proceso se corresponde con una estrategia desplegada por este sector que busca reinvertir sus propios capitales culturales y sociales en este nuevo escenario. De esta manera, como menciona Giunta, la cultura se vuelve una concepción particular de trabajo que recupera, elementos de diferentes tradiciones culturales y luchas pasadas como parte: el derecho a un trabajo no alienado, el derecho al tiempo libre, el derecho a elegir la propia vocación, etc.

Tal como se viene desarrollando, en la Argentina de 2001 las nuevas formas de resistencia al modelo neoliberal implicaban en muchos casos nuevas formas de intervención político-cultural, como el movimiento de asambleas barriales, los colectivos culturales, los movimientos de desocupados/as, la recuperación de fábricas por parte de los/as trabajadores/as, las redes y asociaciones de la sociedad civil. Si bien, se conoce que el capitalismo suele apostar fuertemente al plusvalor que genera el trabajo simbólico de los especialistas (publicistas, diseñadores/as, programadores/as) inmersos en la lógica de producción cultural dominante, el trabajo intelectual al que refiere Gramsci y que es capaz de ejercer cualquier individuo que se lo proponga, responde a una combinación distinta (de la dominante) de capacidad y voluntad.⁴⁸

Luego de los sucesos de *diciembre de 2001*, múltiples y diversas experiencias de acción y de autoorganización protagonizados por los sectores medios urbanos se sumaron a la protesta social argentina, como por ejemplo, los movimientos de ahorristas y deudores bancarios hasta las asambleas barriales pasando por la participación en los movimientos de trabajadores/as desocupados/as. La participación de la clase media desató novedosos

⁴⁸ Eran la capacidad crítica y voluntad política de transformación social las que permitían, en tiempos de Gramsci, superar las formas del trabajo propias del capitalismo y las relaciones sociales de dominación. Para profundizar más sobre este tema revisar: <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=1368>

ensayos de acción colectiva que modificaron los parámetros de la identidad social y los sentidos de la militancia política para una buena parte de este sector de la población.

Es de conocimiento público que el 19 de diciembre la gente espontáneamente salió a las calles a protestar por el “corralito”; y que al día siguiente, el pueblo organizado: argentinos/as, trabajadores/as y estudiantes fueron los que lideraron la protesta. Es así que, como se explicó anteriormente, a partir de diciembre de 2001, un conjunto de experiencias asamblearias formadas por sectores de clase media que emergieron a través de este proceso se presentan como un hito inédito en la historia política y social argentina al colocar a los sectores medios urbanos en el centro de la escena política.

La concentración de personas que inundó las calles durante las jornadas mencionadas dejó la presencia de un nuevo actor social: *las asambleas vecinales*; una novedosa forma de acción colectiva que ha ido pasando por distintos momentos. Con el paso del tiempo, mientras que las primeras *asambleas barriales* iban disminuyendo, otras experiencias asamblearias, -que si bien tenían intereses diferentes mantenían un formato similar de autoorganización- iban surgiendo en distintas locaciones del país.

Los primeros meses del año 2002, los cacerolazos, las marchas, los escraches y las deliberaciones colectivas estaban a la orden del día. Había centenares de personas que se juntaban en las esquinas, las calles y las plazas. Más de 250 asambleas⁴⁹ se formaron por esos meses en todo el país para condenar el orden social y político vigente bajo la consigna “¡Que se vayan todos!”. Se rechazaba la salida institucional que puso a Duhalde - 1 de los 5 presidentes en 11 días- y a la política económica de los últimos tiempos.

Cada asamblea, en las reuniones barriales -que se daban con frecuencia semanal-, armaban sus propuestas que iban desde un cambio revolucionario de las instituciones sociales a partir de una asamblea constituyente hasta temáticas como la salud, la educación, la juventud, economía, etc. Todos estos proyectos eran luego llevados como mociones a una Asamblea Interbarrial donde se congregaban miles de vecinos y asambleas de todos los

⁴⁹ Dato extraído de la nota de Hauser, I. (2006) Asambleas a cinco años de los cacerolazos, en *Página 12*. Para mayor información disponible *online* en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-77851-2006-12-17.html>

barrios donde luego comenzaron a participar los partidos tradicionales de izquierda y centro izquierda.

A lo largo de ese año, varias asambleas fueron recuperando espacios para el uso público llevando adelante diferentes emprendimientos productivos, organizando merenderos y comedores populares y dedicando buena parte de su tiempo a realizar actividades culturales abiertas a toda la comunidad. Otras, optaron por continuar reuniéndose en la calle para no perder visibilidad. En este período se entablaron las alianzas más fructíferas con otros actores sociales de protesta como los movimientos de desocupados/as, los/as cartoneros/as y los/as trabajadores/as de fábricas recuperadas.

El año 2002 encontró a las *asambleas barriales* en una vertiente de gran esplendor, una corriente transformadora con un nuevo trasfondo cultural, donde el espacio público se convirtió en escenario de representaciones teatrales, *performances*, así como otras actividades sociales de interés cultural e intelectual ya que las *asambleas barriales* tienden a producir y difundir nuevos valores e ideas sosteniéndose, entre otras cosas, en la socialización y el aprovechamiento colectivo de los saberes, destrezas y habilidades estéticas e intelectuales portadas por sus integrantes.

Hacia los años 2003-2004, las asambleas en los barrios comenzaron a disminuir, aunque no así las actividades culturales, dando lugar a la cultura como un medio político, resurge el debate sobre la cultura como derecho e identidad; y, a partir de 2005, puede observarse un nuevo estadio en la experiencia asamblearia: las organizaciones vecinales autoorganizadas se reunían para discutir y resolver problemáticas de tipo ambiental.

En todos estos años podemos ver entonces, cómo la asamblea vecinal comienza con un *leitmotiv* de protesta social, y luego, con el paso del tiempo, va encontrándose a sí misma en diferentes etapas, como actor de cultura con nuevas formas de vinculación entre las comunidades conforme a los actuales y nuevos paradigmas socioculturales.

Es en este escenario donde emerge ByF, experiencia que a su vez se ve potenciada específicamente por la confluencia de otros factores como la tradición de *los años*

Parakulturales, Cemento y la importancia que tuvo para el colectivo *el semillero del Rojas* y *la Beca Kuitca*.

3. De la auténtica Belleza y Felicidad a la *marca como belleza*

Hasta aquí, nuestra intención fue delimitar el objeto de estudio, plantear el Estado del Arte, la situación política y el contexto cultural en el que emerge ByF. A continuación, nuestro propósito es introducir al lector/a en la atmósfera en la que nace, se forma y transforma este colectivo de arte a través de los años.

Para ordenar el análisis sobre el caso, proponemos 3 etapas que evidencian -a nuestro entender- algunas de las transformaciones o quiebres que presenta el colectivo a lo largo de los años:

-Los orígenes: La auténtica ByF.

-La transformación o el quiebre de ByF: Del fin de la fiesta a la institucionalización.

-La marca como belleza: Del colectivo al individualismo.

3.1. Los Orígenes: La auténtica Belleza y Felicidad

Para hablar de los orígenes de ByF no podemos dejar de mencionar las influencias que empaparon al colectivo de narrativas únicas: *Los Tiempos Parakulturales*, *El Semillero Del Rojas*, *La Beca Kuitca*, y *La Literatura De Los Márgenes*.

Fernanda Laguna (artista visual, escritora y curadora), fue cofundadora junto a Cecilia Pavón (escritora y artista) del espacio de arte, regalería y editorial ByF que funcionó en un local del barrio de Almagro entre 1999 y 2007. Se trató de un espacio de arte, luego llamado “arte *light*”, que reunía eventos de música, poesía, *performances* y artes visuales. Fue uno de los *espacios alternativos* que mayor relevancia ha adquirido en la

cultura porteña; ya que sirvió de plataforma para la difusión de muchos nuevos artistas y escritores/as⁵⁰.

Laguna, su principal impulsora, formó parte de lo que se conoció desde comienzos de los 90 en la escena del arte porteño como la “Generación del Rojas”, es decir, aquella que trazó un puente entre las estéticas de combate del *underground* y el regreso de la felicidad y la belleza a la práctica artística: Literatura de los márgenes, regalería, cuadernos de cordel & edición independiente.

Este nuevo *modo de hacer* arte, esta idea de *fiesta* de ByF que intentamos recrear tuvo un inicio en el espacio y tiempo: en el espacio, Salvador De Bahía y en el tiempo, a comienzos de los 90, el momento en que tres amigas -que también eran artistas: Laguna, Bejerman⁵¹ y Pavón- tal como lo relatamos en el inicio de este trabajo, deciden hacer un viaje y descubren durante esa experiencia un modo de circulación literaria completamente diferente al que existía en Buenos Aires: la literatura de cordel.⁵²

Antes de continuar con el relato, es necesario adentrarnos en la historia de la literatura de cordel.⁵³ Se trata de un género literario popular originario de la Península Ibérica y que luego se exportó a Brasil, donde tuvo mucho éxito. La particularidad que tiene, está radicada en su estilo peculiar de encuadernación artesanal ya que son pequeños libros de estilo folletinescos que se exhiben colgados de una cuerda en negocios, ferias y plazas.

⁵⁰ Si bien la periodización elegida para realizar el análisis de nuestro objeto de estudio abarca la década de 2000 en la actualidad sigue habiendo reminiscencias en el arte contemporáneo argentino.

⁵¹ **Gabriela Bejerman** (Buenos Aires, 1973) “no formó parte del proyecto ByF, gestionado por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, pero la afinidad estilística, la amistad y la presencia conjunta de las poetisas en algunas lecturas y presentaciones llevaron muchas veces a identificar a ByF con estas tres figuras”. (Palmeiro 2011, p.171, nota al pie).

⁵² Ejemplo de cuaderno de cordel. Ediciones Belleza y Felicidad, 1997-2009. Móvil con libros fotocopiados. Fundación Proa (Exhibiciones). Recuperado de <http://proa.org/esp/exhibition-lindero-fernanda-laguna-9.php>

⁵³ Recibe dicha denominación por haber sido distribuida en los llamados ‘pliegos de cordel’. Marco, Joaquín (1977). *Literatura Popular en España en los siglos XVIII y XIX* (Una aproximación a los pliegos de cordel). Madrid: Taurus.

Este estilo de encuadernación fue adoptando con el tiempo nuevas características,⁵⁴ en la entonces regalería ByF estos pequeños folletines se entremezclaban con baratijas tipo *bijouterie* u objetos típicos de locales de Todo Por Dos Pesos, como antes mencionamos. La regalería (devenida en galería de arte) estaba signada por un gesto *duchampiano*.⁵⁵ Las jóvenes amigas compraban baratijas industriales importadas en las tiendas de Once y las vendían, cambiándoles el valor, en su galería de la esquina de la calle Acuña de Figueroa y Guardia Vieja.

Su intención no era hacer dinero, si bien existía una ganancia económica que les servía para pagar el alquiler y vivir discretamente; el valor de cambio, de estos objetos, *bijouterie* y folletines, estaba fuera de contexto; por ejemplo ¿qué valor podría tener un gatito que mueve la mano, una huevera de silicona, una flor de acrílico o cualquier otro objeto importados de China, de los que hay millones? Su valor estaba dado por tratarse de objetos seleccionados por las artistas, trasladados de Once a Almagro y expuestos en este mítico espacio artístico.

A su vez, ByF es uno de los proyectos que pueden ser considerados pioneros de las editoriales independientes de poesía argentina que en la década de los 2000 tuvieron respuesta a la crisis. En una entrevista realizada a Laguna por *Página 12*, la artista cuenta cómo esa idea de mezclar materiales y objetos baratos resultó esencial para ByF porque se trataba justamente de “desacralizar la literatura, retirarla del lugar que remite a un modo de producción literario sostenido, tanto en las grandes editoriales como en las universidades,

⁵⁴ Fueron los portugueses quienes introdujeron el cordel en Brasil, y en la segunda mitad del siglo XIX los folletos ya tenían sus propias características brasileñas. Los temas incluyeron hechos cotidianos, episodios históricos, leyendas, temas religiosos, etc.

⁵⁵ El término *Duchampiano* remite a Marcel Duchamp, (Francia 1887-1968) fue un pintor franco-estadounidense, escultor y escritor cuyo trabajo está relacionado con el dadaísmo y el arte conceptual. Duchamp es uno de los artistas que ayudaron a definir los acontecimientos revolucionarios de las artes plásticas en las primeras décadas del siglo XX, responsable de importantes avances en la pintura, la escultura y las artes visuales y audiovisuales en general. Para mayor desarrollo, ver: <https://proyectoidis.org/marcel-duchamp/>

por la explotación casi esclavista disfrazada bajo el manto del prestigio —el prestigio de pertenecer a la ciudad letrada—”, explica la autora.⁵⁶

Laguna fundó el espacio de arte y editorial ByF el mismo año que asumió a la presidencia Fernando De La Rúa. En medio de una fuerte recesión, la estabilidad económica se convirtió en un estancamiento que llevó al país a una fuerte contracción económica. Por esos años, no había muchos lugares donde mostrar una obra, era muy difícil llegar a realizar una exposición pero en cambio, la movida de la poesía era muy fuerte; fue el caso de Washington Cucurto⁵⁷ y Diana Durán.⁵⁸ Se comparaba ir a ver un recital de poesía con un recital de rock. Después la poesía se unió con las artes visuales y la movida tomó otra dimensión; cuenta Fernanda: “Con Belleza todo se unió y se hizo más cercano a la calle porque era en un local. ¡Estaba ahí!”.⁵⁹

En este tipo de expresión lo que predominaba era un aire similar al espíritu combativo de la época. Al respecto, el reconocido escritor César Aira, en una reseña titulada *Los poetas* del 31 de diciembre de 2001 (publicada en 2002), dice sobre ByF:

La literatura es uno de los laboratorios donde se crean nuevos valores, nuevos paradigmas, y la poesía es el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura. (...) Para alguien que haya tomado el té con Victoria Ocampo, o se haya adherido al compromiso sartreano de los años cincuenta, o

⁵⁶ Para más información revisar:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8654-2014-02-21.html>

⁵⁷ **Washington Cucurto** es el seudónimo de Santiago Vega (Quilmes, Provincia de Buenos Aires 1973). Es narrador, poeta y editor. En el año 2003 fundó la editorial Eloísa Cartonera, la cual da lugar a autores inéditos y también pocos leídos en el país, sobretodo de América Latina. Sus escritos cosechan admiradores y adversarios por igual desde la publicación de Zelarrayán en 1997 y hasta el día de hoy continúa una fructífera producción literaria que le dio renombre nacional e internacional. Recuperado de: <https://www.laprimera piedra.com.ar/2015/06/que-es-la-poesia-3-washington-cucurto-a-la-poesia-no-se-la-puede-definir-porque-esta-cambiando-todo-el-tiempo/>

⁵⁸ **Diana Durán** (México, D.F., 1994) poeta mexicana. Para conocer más sobre su obra ver:

<http://www.revistaelhumo.com/2017/05/diana-duran.html>

⁵⁹ Recuperado de Estol, L. (2007) *Cierra Belleza y Felicidad: ¿El fin de una época? Nuestros años felices. Radar*, en revista *Página 12*.

haya leído a Marx y Lacan, o inclusive para quienes se hicieron una idea de la transgresión a partir de Jim Morrison o John Lennon, estos chicos semianalfabetos formados en la televisión debería parecerle barbarie pura, y su poesía un fraude. Pero eso es sólo si se lo enfoca desde el pasado, con valores ya hechos. Y los valores, por más que se pretendan eternos, son siempre históricos. Con un poco de imaginación, y adoptando el punto de vista del presente, estos poemas toman un color de necesidad: son los eslabones inevitables que llevarán al futuro, y el mundo futuro tendrá su cultura. (Aira, 2002)

Siguiendo al autor, el nombre mismo ByF “es todo un programa de resistencia”. Parafraseando a Aira, se trató de un programa que acentuaba la existencia de *otra clase de belleza y de felicidad*, así como también, de otra clase de arte y de literatura.

El autor, explica para el diario *El País* (2002), cómo a partir de un subsidio, bastante absurdo del gobierno para la edición de libros y revistas de poesía, cuento y ensayo, -absurdo porque todos los que se presentaron al mismo lo ganaron y porque el dinero, que se recibía contra entrega de los libros, nunca apareció-, vieron la luz algunos textos de ByF, en los que podría estar, para el autor, la clave de la literatura argentina del futuro.

César Aira, encantado por la anécdota de lo absurdo que parece pintar el estado de caos en el que se encontraba nuestro país atribuye a esta circunstancia las publicaciones de ByF y, al mismo tiempo, al impulso fuerte de la autogestión que se venía generando desde la década del 90 debido al surgimiento y la proliferación de editoriales independientes de poesía -de las cuales esta era una de las más recientes-.

El 2002, es el fin de la convertibilidad y con eso el colapso de la economía Argentina. Pavón y Laguna, además de atender el local, disponían muestras de plástica, *performances* y lecturas de textos poéticos; a su vez, editaron más de 60 plaquetas⁶⁰

⁶⁰ Las plaquetas del sello editorial ByF se pueden visualizar a continuación siguiendo este enlace: <http://www.arteba.org/portfolio/belleza-y-felicidad/>

fotocopiadas, textos que podían llegar a escribirse, imprimirse y encontrarse en las manos de sus lectores/as en el transcurso de un mismo día. En ellas se podía encontrar textos de Roberto Jacoby, César Aira, Washington Cucurto, Sergio Bizzio, entre otros.

Luego el paso del tiempo dio lugar a una vida donde el grupo se reemplazó por la soledad del trabajo artístico, Cecilia Pavón, se desvincula de ByF -aunque posteriormente seguirá colaborando de manera intermitente-. Las apariciones nocturnas dejan lugar a otras disposiciones, “el entorno cambió” (...) pero “el deseo por absorberlo todo siguen siendo los mismos”.⁶¹

De esa primera etapa que fue puras fiestas y encuentros con amigos y bailar con la música electrónica quedan poemas que son la búsqueda incansable de experiencias, llámense drogas o amor, iluminación o poesía, algunos publicados en plaquetas fotocopiadas, otros en ¿Existe el amor a los animales? (Siesta, 2001) o Caramelos de Anís (Belleza y Felicidad, 2004). (Yuszczuk, 2015)

Podemos agregar a esto, parafraseando a Giunta, que las cosas se plantearon de un modo disímil, al hacer referencia a una cierta “colectivización de la práctica artística” -un movimiento donde lo público, lo colectivo, le gana a lo privado; y la figura del artista se diluye frente a la existencia de innumerables grupos conformados por artistas contemporáneos -como el colectivo ByF- (p.55). Así, el año 2001 representó el comienzo de una era, la de los colectivos artísticos. Estos colectivos, entendidos como *prácticas y estrategias de resistencias*, se encuentran para sumar voces a favor de la experimentación, la reverberación en el campo artístico y la solidaridad entre pares.

Asimismo, se realizó en 2015 una exhibición retrospectiva acerca de ByF en *Sculpture Center* de Nueva York que se denominó *Now Showing: Belleza y Felicidad* (Ahora presentando a Belleza y Felicidad) en donde en una de las instalaciones aparecen las plaquetas mencionadas. Para mayor desarrollo ver:

<https://www.sculpture-center.org/exhibitions/3407/now-showing-belleza-y-felicidad>

⁶¹ Yuszczuk, M. (2015) Nostalgia del Punk, en *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10047-2015-09-18.html>

De lo arriba mencionado se desprende la idea de enlazar el origen del proyecto del colectivo de arte ByF al del estado en crisis que vivía el país, y sostener la idea que en el marco de este quiebre social y político, se estaba gestando un cambio radical de valores que indicaba un nuevo rumbo en la historia de la literatura, en lo particular, y en lo general una cosmovisión totalmente nueva sobre el campo de las artes que luego se transformará en el nuevo arte contemporáneo Argentino.

3.1.1.El *glitter*, *rock & fiesta*: Los destellos que dejaron los *tiempos parakulturales* en la cultura porteña y en Belleza y Felicidad

*Fiesta, protesta, brillo*⁶², *provocación y masa* son términos que nos llevan inmediatamente a los 80 y no podemos hablar de esos años sin mencionar los *tiempos parakulturales* en ByF.

La noche porteña comenzó a tener lugares emblemáticos como Cemento⁶³ y el Centro Parakultural⁶⁴, que llenaban con destellos la vanguardia de Buenos Aires; este último fue un centro artístico multidisciplinario que comenzó a mediados de 1980 y permaneció activo hasta su culminación en los años 90. Según Viola -actor, empresario teatral y creador del Parakultural-. Este “empezó siendo de artistas para artistas”, el centro se creó como una escuela de teatro para mostrar producciones artísticas alternativas y organizar fiestas pero por obra de destino terminó funcionando como un espacio de libertad para que artistas que no contaban con espacios donde mostrarse pudieran expresarse (La Jungla Subterránea, 2015). Fernando Noy (2018)⁶⁵ poeta, *performer*, actor y figura

⁶² Brillo o también conocido como *glitter* entendiéndolo como brillo, resplandor. El término describe un surtido de partículas muy pequeñas, planas y reflectantes. Cuando las partículas se aplican a las superficies, reflejan la luz en ángulos diferentes, haciendo que la superficie brille o brille.

⁶³ Cemento era una conocida discoteca de Buenos Aires (Argentina), situada en el barrio de Constitución, donde se llevaban a cabo recitales de bandas musicales populares, principalmente de rock. fue considerado un sitio emblemático y de culto del Rock argentino.

⁶⁴ Fundado por Omar Viola y Horacio Gabin. Funcionó en el sótano de la calle Venezuela al 336.

⁶⁵ **Fernando Noy** (Río Negro, 1951) es una de las personalidades más inclasificables y auténticas de la cultura argentina. Portavoz legendario del under porteño. Porque el Parakultural fue un epicentro de creatividad, una cuna de rebeldía y de mundos alternativos, en palabras del artista: “Era un sótano al que le salieron alas y se iba para arriba con su particular movida bizarra y plena de osadía. Una especie de ballena anclada, inmóvil, desvincijada y que en su vientre traía un propio mar de creatividad imprescindible para el renacimiento de la

innegable del *under*⁶⁶ porteño lo definió como “una estratégica trinchera de vanguardia” en donde vio nacer otro tipo de expresiones artísticas a las convencionales.

Este tipo de experiencias dejaron huella en el *staff* de ByF, tal como nos relató en la entrevista Mariela Scafati ya que por aquellos años además de las *performance* teatrales, se sumaron conciertos de bandas emergentes -que luego pasaron a ser *mainstream*-. También, estas experiencias posibilitaron el nacimiento de lugares como: *El Dorado*, *Mediomundo*, *Variété*, *Babilonia*, *Ave Porco*, *The Age of Communication*, *Bolivia*, *Caniche*, *Morocco*, entre otros.

Asimismo, una de las bandas de *rock* influyente para esta contracultura emergente fue *Virus* fundada en los 80. Pioneros en introducir conceptos alternativos y nunca antes vistos en la escena musical local. Por un lado, sus canciones eran distintas porque no solo fomentaban el humor sino que también, coqueteaban con el reviente, la efervescencia *pop*, el arte, la libertad y los desprejuicios. Al respecto, cabe destacar la relación que tuvo la banda con el artista Roberto Jacoby⁶⁷, propulsor del *arte conceptual*. Su intervención no solo se debió a colaboraciones en las letras del grupo sino que también fue amigo de la banda, relación que fue decisiva en la conexión de los integrantes del colectivo ByF la cual abordaremos más adelante.

tan esperada democracia. Hoy se lo reconoce como irrepetible templo del desenfreno. Por el desparpajo de sus integrantes, público incluido. Mítico y profano, irreverente y genial, un verdadero oasis donde siempre era feriado” (p.194-195).

⁶⁶ Noy fue uno de los impulsores del “recién nacido under, o sea, engrudo” (p.186) como a las *performances* las llamaban numeritos porque no toleraban ese nombre importado y de difícil pronunciación; “la palabra underground pasó a ser engrudo, jugábamos con los sonidos.” (p.187) En donde dieron nacimiento a incontables personajes y figuras que “actuaban desde las entrañas, contra el viento y marea de prejuicios, sin siquiera imaginar que estaban dando a luz una nueva época a la que los medios obvia y fervientemente bautizaron underground”. (p.195)

⁶⁷ Roberto Jacoby vive y trabaja en Buenos Aires, nació en 1944. Casi toda su obra fue producida en forma colaborativa. En 1960 participó en el Di Tella y en Tucumán Arde. Fue letrista de Virus y fundador del Club Eros, revista ramona y Proyecto V. En 2011 el Museo Reina Sofia de Madrid realizó una amplia retrospectiva denominada *El deseo nace del derrumbe* y editó un volumen que recoge sus obras, acciones y conceptos desde 1966 hasta la actualidad. Recibió la beca *Guggenheim* y actualmente dirige el Centro de Investigaciones Artísticas.

Gracias a estas experiencias o formas de expresión es que en la actualidad se puede hablar de *lo queer*, de *lo gays*, *marginal*, *lesbianas*, *trans*, *travestís*, *chetos*, *chetos medios excluidos* (Scafati, 2019); sin que represente un conflicto. Scafati, haciendo un paralelismo entre esa época y el presente explica que “hay un reconocimiento, una revisión histórica con respecto a que eran los 90 o los 80... En ese momento *Virus* eran unos maricas de mierda, ahora nadie los ve así...” Y estas expresiones artísticas pueden ser hoy vistas con otros lentes, con unos que se renuevan incansablemente.

(...) “*Imágenes paganas*” donde aparecen las palabras reviente, noche, desenfado se van entrelazando con la música y entremezclándose con el brillo incandescente que conformaron los elementos trascendentales que nutrieron al colectivo ByF que conformaron así, la semilla que les dio vida; poniendo en diálogo los recuerdos, el clima de época, las palabras y el arte.

3.1.2.El semillero del Rojas

En 1984 nuestro país recuperaba la democracia. En este cuadro, las autoridades de la Universidad de Buenos Aires (UBA) aspiraron a dar a la universidad una impronta ciudadana y de libre expresión en concordancia con la efervescencia de la época.

En esta línea se funda el Centro Cultural Ricardo Rojas⁶⁸ que formaba parte de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil. El Rojas que estuvo destinado

⁶⁸ “El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, fundado en 1984, está ubicado en la zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires, en la Av. Corrientes 2038(...) Es un organismo de extensión cultural de la Universidad de Buenos Aires en el que se desarrollan variadas actividades: cursos de teatro, danza, pintura, fotografía, idiomas, ciclos de cine y jornadas de discusión, entre otras. En el mes julio de 1989, el Centro inauguró, en su hall de entrada, la Galería del Rojas bajo la dirección del artista-curador Jorge Gumier Maier —a la que, en 1991, se sumó la artista Magdalena Jitrik como colaboradora. Como versa la historia, esta sala se caracterizó por la juventud de los artistas que reunió, de escasa o nula trayectoria; por un presupuesto escaso, en completa sintonía con la estructura institucional a la que pertenecía; por la incomodidad de sus instalaciones, y por su marginalidad respecto al circuito porteño de galerías y lugares tradicionales de exhibición. A pesar de ello, hacia el año 1993 aproximadamente, se convirtió en uno de los lugares más destacados del panorama artístico local. Así fue visualizado por la crítica en su momento. Posteriormente, artículos aparecidos en revistas más o menos especializadas, en catálogos y libros abocados al estudio del arte argentino de la década, terminarían de asentar la relevancia de la Galería del Rojas dentro del período”. En la actualidad la galería se encuentra en un edificio contiguo al Centro Cultural. Para una buena descripción del Centro cultural Ricardo Rojas, ver el trabajo “El Rojas: arte argentino de los ‘90” de Natalia Pineau para Fundación Espigas, Buenos Aires.

a gestionar e intervenir de manera directa en el campo cultural de la ciudad de Buenos Aires se configuró como referente de una estética basada en la vida cotidiana, la cultura del consumo, el diseño y la decoración con énfasis en lo trivial, lo sensible y lo doméstico. Es así, que se transformó en el centro del primer debate público en torno de la categoría de un *arte light*, término que estaremos desarrollando en profundidad más adelante.

A comienzos del 1989, Jorge Gumier Maier, artista y ex periodista vinculado con la militancia *gay* dirigió la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas hasta 1996. Desde allí, Maier promovió una nueva camada de artistas, conocida como *El grupo del Rojas* (entre los que se encontraba Fernanda Laguna), que supo ser parte de una renovación generacional que inició un debate político y cultural sobre las tendencias del arte argentino de los 90. De este debate surgió como manifiesto *El Tao del Arte*⁶⁹ presentado en el Centro Cultural Recoleta. Dicho texto se ha convertido en un emblema sobre el arte argentino que contenía cierta desfachatez y repulsión hacia las tendencias dominantes de ese entonces –neoexpresionismo, minimalismo y neoconceptualismo– y, a su vez, abogaba por el rescate de esas zonas de la escena artística porteña que habían quedado al margen de las instituciones que sirvieron y confluyeron en una trama artística única.

Jorge Gumier Maier y Fernanda Laguna son artistas que en diferentes momentos entre 1989 y 2005, decidieron estar al frente de espacios de exhibición, –la galería del Centro Rojas, ByF, entre otros⁷⁰ - y realizar proyectos y/o exposiciones con obras y artistas que hubieran sido impensadas hasta el momento por no contar con un valor económico con antelación y por ende, no ser seleccionadas por los coleccionistas y quedar excluidas del circuito convencional.

⁶⁹ Gumier Maier, J. (1997) “El Tao del Arte”. Recuperado de <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-algunos-artistas-90--hoy-textos.php#346>

⁷⁰ La Galería del Centro Rojas inauguró en julio de 1989. Belleza y Felicidad en abril de 1999.

Por consiguiente, estos nuevos espacios de exhibición funcionaban como lugares de reunión o puntos de encuentro donde se tejían vínculos que posibilitaban el surgimiento a otro tipo de coleccionismo, ergo, a otro tipo de relación entre artistas y coleccionistas.

Junto a Maier, otro de los promotores de esta nueva forma de vinculación entre artistas fue Roberto Jacoby, a quien ya presentamos anteriormente, personaje emblemático del campo artístico argentino desde la década del 60⁷¹ quien fue el pulmón de colectivos artísticos que surgieron alrededor del espacio de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas de los años 90.

Corría el año 1994, año en que Fernanda Laguna participó de la Beca Kuitca⁷² -que estaremos desarrollando en el apartado siguiente- y en forma paralela, presentaba sus primeras obras visuales en la ya histórica y mítica galería del Centro Rojas.⁷³ Según le cuenta Laguna a *Página 12*: “Eran unas figuritas que imitaban a esas de la infancia, llena

⁷¹ Extracto recuperado de Ana Longoni para la introducción a los ensayos y documentos de Roberto Jacoby (2011) recogidos de *El deseo nace del derrumbe*: “Es difícil imaginar una “escena de avanzada” en el arte argentino desde la década del 60 en adelante que no lo tenga entre sus impulsores. RJ está en el corazón (¿o en el cerebro?) de demasiados hitos (varios de ellos, a esta altura, mitos) de la cultura y el arte argentino del último medio siglo. No deja de sorprender la enumeración: en 1966, el grupo Arte de los Medios, hoy reconocido internacionalmente como el temprano comienzo del llamado “conceptualismo global”; en 1967, *Beat Beat Beatles*, evento que tuvo lugar en el Instituto Di Tella donde se conocieron varios fundadores del rock nacional; en 1968, Tucumán Arde, acción colectiva de la vanguardia argentina, en confluencia con la central obrera opositora; en 1969, la anti-revista Sobre, un experimento de agitación y propaganda en tiempos represivos; en 1969, el grupo de sociólogos marxistas del CICSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales) y sus investigaciones sobre el *Cordobazo* y la creciente violencia política; en los primeros años 70, el suplemento cultural del diario La Opinión (en donde compartió redacción con Juan Gelman, Enrique Raab, Paco Urendo y varios otros escritores de relevancia) y el periódico Nuevo Hombre, cuya segunda época (luego del asesinato en manos parapoliciales de su primer director, Silvio Frondizi) ocurrió en la semiclandestinidad; en los 80, el legendario grupo de pop-rock Virus (hasta la muerte de su líder y cantante Federico Moura, afectado por el sida) y la movida underground que desembocó en el festival del Body Art y las fiestas itinerantes del club Eros; en los 90, el grupo de artistas vinculados al espacio de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas; desde fines de los 90, las diferentes microsociedades y redes de artistas y no-artistas que comenzaron con Bola de Nieve, prosiguieron el verano siguiente en Chacra 99, crecieron con el Proyecto Venus, entre 2001 y 2006, sostuvieron los diez años de la revista Ramona y sus 101 números, y hoy toman nuevo impulso con el Centro de Investigaciones Artísticas, una plataforma de formación y debate autogestionada por artistas que proyecta inaugurar una filial en el Centro Penitenciario de Devoto (cárcel en la Ciudad de Buenos Aires); la participación de la Brigada Argentina por Dilma, integrada por una treintena de artistas e intelectuales que se propusieron tomar posición en la contienda electoral brasileña en ocasión de la Bienal de São Paulo (2010)...”.

⁷² Un Programa para Artistas Jóvenes dirigido por Guillermo Kuitca.

⁷³ En ese tiempo la galería aun estaba dirigida por Jorge Gumier Maier.

de brillantina (...) era como un juego”.⁷⁴ Pero luego, el juego se transformó en obra, y -según su repercusión en el ámbito artístico y en algunos medios- en una muy llamativa.

Los años posteriores, entre 1989 y 1993-94, quedaron impregnados por la fuerza del Rojas. Esta nueva afirmación estética estaba imbuida por una sensibilidad del momento que quedó impregnada en la memoria colectiva hasta la siguiente década en la escena cultural argentina.

Lo que queremos demostrar aquí, es que existía una especie de continuidad entre el *under* de principios de los años 80 y el *semillero*⁷⁵ del Rojas, como así también, entre El Rojas y ByF. Y que, así como El Rojas se reconocía en ByF; ByF se reconocía en la Beca Kuitca.

3.1.3.La Beca Kuitca

Tal como lo fuimos anunciando y como se desarrollará luego en el apartado sobre el mercado de arte argentino la Beca Kuitca tuvo y sigue teniendo un papel clave en el ámbito artístico. A continuación, nos enfocaremos en la importancia que tuvo la misma en la conformación del colectivo ByF.

La investigadora y curadora de arte Andrea Giunta (2009) -de quien ya citamos varias de las reflexiones que aparecen en su libro *Poscrisis*- define a la beca a cargo de Guillermo Kuitca -que comenzó en los años 90 y contó con el apoyo de la Fundación Antorchas⁷⁶- como un “taller” o “clínica” donde se construyó una relación particular entre colegas y artistas, “los artistas destacan de este espacio la amplia posibilidad de experimentación y subrayan la relación colega-artista como característica de esta

⁷⁴ Parafraseando con el título de uno de los libros de Fernanda Laguna *Control o no control* (2012), poesía reunida. Buenos Aires:Mansalva

⁷⁵ Herrera, M. J (2015) “*El Rojas, semillero de los '90*”. Término recuperado de esta nota para ejemplificar el carácter fructífero que tuvo la Escuela Ricardo Rojas para ese período del arte argentino. También, otros/as especialistas de arte se refieren a esta escuela bajo este adjetivo. Recuperado de <https://bit.ly/2Lmiaw3>

⁷⁶ Cabe mencionar que la Fundación Antorchas -que estuvo activa desde 1985 al 2000- en términos de Giunta, “tuvo como compromiso mejorar las condiciones de vida así como el patrimonio cultural de la comunidad (en veinte años invirtió 100 millones de dólares en la financiación de 12.000 proyectos)” (p.258).

experiencia formativa” (p.251). A su vez, la universidad Torcuato Di Tella define a la misma de esta manera:

La Beca Kuitca es un programa para artistas jóvenes que trabajan en todas las disciplinas de las artes visuales, dirigido por Guillermo Kuitca. Desde su inicio en 1991, la Beca se ha transformado en uno de los semilleros más importantes de artistas jóvenes de nuestro país, funcionando como espacio de producción de obras y como un contexto privilegiado para la reflexión, basado en el diálogo con Kuitca y entre los artistas.⁷⁷

Continuando con la reflexión de Giunta (2009), en relación a la reconfiguración del campo cultural e institucional, la fundación Antorchas fue esencial para el financiamiento de este proyecto, después de la dictadura militar “al permitir el regreso al país de investigadores residentes en el exterior, y por lo tanto, hacer posible la reincorporación de un capital intelectual al sistema académico y de investigación local” (p.259). Es decir, la fundación Antorchas, con estas inyecciones de dinero contribuyó a que se publicaran libros, programas de capacitación de personal de los museos del interior del país y a que se hicieran seminarios y clínicas para la formación de jóvenes artistas de diferentes lugares del país promoviendo así, la descentralización y transformación del sistema de formación artística:

(...) contribuyó a la conservación de bienes culturales y a la consolidación de las colecciones de numerosos museos, así como la investigación y educación artística. Junto con la Academia Nacional de Bellas Artes creó la Fundación Tarea, con un

⁷⁷ En su quinta edición, que fue desde julio de 2010 hasta noviembre de 2011, la Beca funcionó en el marco del Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella. Hasta la fecha se han realizado cuatro ediciones y desde su creación - y con la ayuda y colaboración de distintos organismos- este programa de Becas para Artistas Jóvenes ha posibilitado el desarrollo y difusión del trabajo de centenares de artistas plásticos en diversas disciplinas como: fotografía, pintura, dibujo, diseño y escultura.

taller de restauración de arte (...) que realizó una labor pionera en Latinoamérica.
(p.259)

Desde la Universidad anteriormente citada expresan que:

Guillermo Kuitca tuvo la iniciativa de impulsar un programa de estudios en artes visuales para artistas jóvenes. Su idea fue brindar una alternativa a la formación artística que hasta el momento ofrecían las escuelas de arte tradicionales. De este modo, y a partir de su experiencia docente en Buenos Aires y la asistencia como profesor visitante a varios programas artísticos en el exterior (Estados Unidos y Europa), decide llevar a cabo este programa dirigido a artistas de todas las disciplinas de las artes visuales.

En suma, la Beca Kuitca se realiza esporádicamente, sin periodicidad definida ya que es una iniciativa del artista y siempre trabaja en colaboración con alguna institución.⁷⁸

La dinámica de la beca comprendió encuentros semanales grupales e individuales con Guillermo Kuitca en los que los/las artistas exponían su trabajo. Los/as becarios/as contaban con ayuda económica parcial para la producción de obras. Así también, contaban con el aporte de la Fundación Torcuato Di Tella y con el apoyo de las familias Guilligan y Navone para la construcción de las instalaciones. Y para el presupuesto de materiales de la beca con el apoyo del Departamento de Arte de la Universidad a la *Foundation for Arts Initiatives* de Nueva York.⁷⁹ Los/as participantes podían hacer uso de las instalaciones y

⁷⁸ Según datos verificados vía correo electrónico con Sol Ganim -parte del *staff* del Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella- en Junio de 2019.

⁷⁹ Hay un apartado en donde el que quiera contribuir con el proyecto puede hacerlo a través del Departamento de Desarrollo Institucional. Universidad Torcuato Di Tella. Beca Kuitca/UTDT. Disponible *online* en: https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=4687&id_item_menu=9704

participar de las actividades libres de la institución ya que eran alumnos/as regulares de la Universidad Torcuato Di Tella.

Finalmente el programa tuvo cinco ediciones y la Fundación Antorchas “respaldó el primer proyecto, por concurso abierto y posterior selección por parte de un jurado. Resultaron elegidos 16 artistas, en su gran mayoría pintores, que trabajaron entre 1991 y 1993 en el taller de la calle Irala, en La Boca”.⁸⁰ La siguiente edición tuvo el auspicio de Fundación Proa (Centro de arte contemporáneo ubicado en el barrio de La Boca) “que cedió su predio para que funcionase como sede durante 1994 y 1995. Durante ese período, trabajaron veintinueve artistas residentes en Buenos Aires y en el interior del país”.⁸¹ En esta segunda edición Fernanda Laguna, miembro fundador de ByF, fue parte del grupo de artistas beneficiados por la beca.

Para demostrar esta relación de continuidad que había entre la Beca Kuitca y el grupo de artistas ByF, mencionaremos a dos de las participantes del *staff* de este colectivo que participaron de la misma en su tercera edición en 1997: Mariela Scafati y Marina De Caro.⁸² Ese año la beca fue patrocinada por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, el Centro Cultural Borges -donde funcionó- y el Centro Cultural Español-Instituto de Cooperación Iberoamericana.

La cuarta edición se realizó en noviembre de 2003, organizada por el Centro Cultural Rojas-UBA y Guillermo Kuitca. “Se extendió por dos años y participaron artistas de todas las disciplinas (incluidos tres colectivos), que desarrollaron su trabajo en el que

⁸⁰ “Desde su inicio en 1991, la Beca se ha transformado en uno de los semilleros más importantes de artistas jóvenes de nuestro país, funcionando como espacio de producción de obras y como un contexto privilegiado para la reflexión, basado en el diálogo con Kuitca y entre los artistas”. (Universidad Torcuato Di Tella) Para mayor información revisar:

https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=4679&id_item_menu=9689

⁸¹ Para mayor información revisar:

https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=4677&id_item_menu=9707

⁸² **Marina De Caro** (Mar del Plata, Argentina 1961) es artista visual y docente. Mariela Scafati nos contó que esta frase fue enunciada por De Caro el día del Cierre de la Galería de arte ByF, en 2007. Se puede ver algunas fotos del cierre en 2007 (También, recuperadas en el “Anexo”).

<http://marina-decaro.blogspot.com/2010/07/la-belleza-es-de-los-artistas-cuando-la.html>

fuera un colegio del barrio de Once.”⁸³ Para finalizar, la quinta y última edición -hasta el momento- se realizó entre 2010 y 2011 en la Universidad Di Tella.

De lo arriba expuesto queda demostrado este circuito de conexión y relación que había entre los/as artistas de ByF, el *Semillero* del Rojas y la Beca Kuitca, una generación de jóvenes que luego marcarían un hito en la cultura porteña quienes mediante la realización de acciones colectivas e intervenciones artísticas recrearon la forma de hacer arte.

Tal como lo recuerda Scafati (2019), “en *el hacer* la fuimos pasando muy bien, en *el hacer* empezó a pasar algo que fue teniendo como una personalidad y se despensaba [SIC] de las otras galerías y sin querer queriendo se fue transformando en la idea del arte contemporáneo joven o el arte emergente”.

3.2.La transformación o quiebre de Belleza y Felicidad: Del fin de la fiesta a la institucionalización

3.2.1.Nacimiento de Belleza y Felicidad Villa Fiorito

El 25 de mayo de 2003, Néstor Kirchner llegaba a la presidencia. El gasto público fue sinónimo de ampliación de los beneficios sociales, ya que en este período -a diferencia del menemismo- se mostraba una marcada tendencia a fortalecer el mercado interno, dejando de lado las lógicas neoliberales de los 90. Por otro lado, se resignificó el gasto público -ya que no era más sinónimo de endeudamiento sino de inclusión social-. Es decir, las políticas adoptadas por el estado propiciaban a que se tenga un gasto público progresivo. Esto fue posible gracias al superávit fiscal en el desarrollo del mercado interno y externo, que se dio en este tiempo y no en la toma de préstamos.⁸⁴

⁸³ Para mayor información, ver “Antecedentes” de la Beca Kuitca. Disponible *online* en: https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=4677&id_item_menu=9707

⁸⁴ *La Economía Argentina durante 2003 y Evolución reciente*. Recuperado de <https://www.economia.gob.ar/peconomica/informe/informe48/introduccion.pdf>

Las acciones llevadas a cabo desde el campo artístico comenzaron a tener cada vez más un formato de producción colectiva, en otras palabras, se fue dando transitoriamente un abandono de los formatos y lenguajes tradicionales dentro del arte. En este cuadro de situación -en el año 2003- nace *la Escuela y Galería de Arte ByF Fiorito*, a partir de ahora *La escuelita*.

Tal como lo contamos al inicio, en el momento que Laguna conoce a Isolina Silva, -vecina y fundadora junto a ella de *la escuelita y galería ByF Fiorito*- se inaugura el establecimiento con la pretensión de proveer a los/as chicos/as -que en muchos casos no van a la escuela ni tienen acceso al arte- de un espacio de enseñanza-aprendizaje donde se articulen tres ejes de acción: educativo, expositivo y de producción artística.

El primero, basado en talleres de artes plásticas, literatura y *performance* para niños/as y adolescentes que se dan semanalmente. El segundo, que radica en la exhibición de muestras de artistas -del barrio y del resto del país- que se realizan en espacios alternativos como por ejemplo: la habitación de una vecina, un baño abandonado o el comedor infantil. Y el tercero, que tiene que ver con diferentes acciones entre las que se encuentra la edición de un CD con letras de las canciones escritas por los/as niños/as que asistían a los talleres⁸⁵ y, entre otras cosas, la instalación en la entrada de Villa Fiorito -junto a Roberto Jacoby- de una obra pública: una réplica del pie izquierdo del *David* de Miguel Ángel, en Homenaje a Maradona, ya que como es de público conocimiento nació allí.

Asimismo, en este espacio se llevan a cabo cursos intensivos y espectáculos que realizan los artistas que visitan *la escuelita* o pasan por el lugar. Como se explicita en su *blogspot*:

⁸⁵ En el 2010, se desarrolla la revista infantil *La vida en el barrio*, con la producción de los talleres. Sale una vez al año, y contiene relatos de sueños, historias de amor, cuentos cortos, poemas, fotos, dibujos y pinturas de los chicos. Para la presentación del primer número se invita al cantante y poeta Francisco Garamona a realizar un show de su música. A cambio de esto, Garamona improvisó canciones con los textos publicados por los chicos en la revista creando canciones infantiles. Fernanda Laguna decide -con el material improvisado por Garamona- producir un disco. De esta manera, en el estudio *Horror* de Inés Laurencena se graba *Cuentos raros y sueños extraños* -que se puede escuchar en el sitio web Garamona Bandcamp, Garamona, F. (2017) *Gusanito, mucho gusto*. Bandcamp. Recuperado de: <https://garamona.bandcamp.com/>

Como algunos de los chicos que asisten a nuestros talleres no van a la escuela y tienen que empezar a trabajar precozmente y otros van a la escuela pero no tienen un espacio donde expandir su tiempo de ocio, lo que más nos interesa es generar un espacio de esparcimiento donde el aprendizaje del arte sea como una especie de juego. Trabajamos para que los niños encuentren una forma personal de ver el mundo, su mundo. Para lo cual la imaginación es la capacidad fundamental a incentivar. (ByF Fiorito)

La misión de ByF Fiorito es que mediante los talleres se les propicie a los/as chicos/as herramientas para que puedan “llevar a cabo sus sueños y expresar sus sentimientos”.⁸⁶ Cabe señalar que todas las clases son gratuitas y las becas incluyen todos los materiales.

En noviembre de 2006, ByF Fiorito, con el asesoramiento de Mariela Scafati, deciden empezar un taller de perfeccionamiento de jóvenes artistas. Contando con la ayuda de aportes privados se comenzó a construir otro espacio para dar los talleres y las exposiciones. De esta manera, comienza la beca *Liliana Maresca* dictada por un grupo de artistas y jóvenes docentes, entre los que se encuentran Magdalena Jitrik⁸⁷ y Ernesto Ballesteros⁸⁸- parte del *staff* de ByF-. La institución lleva el nombre de la artista como símbolo de expresión y lucha.

⁸⁶ Los/as chicos/as en 2017 realizaron una muestra de sus trabajos en la Galería Nora Fisch. También, la docente Tálata Rodríguez menciona la convocatoria que se realizó para el *Festival Soñar, soñar (Festival latinoamericano de cortos) para barrios periféricos*. Para conocer más sobre este tema véase “Entrevista a Tálata Rodríguez docente de Belleza y felicidad Fiorito”, *YouTube*. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=RnesVkyMuAs>

⁸⁷ **Magdalena Jitrik** (Buenos Aires, 1966) es una artista argentina que ha desarrollado la mayor parte de su producción artística en el área de la pintura. es una artista argentina que ha desarrollado la mayor parte de su producción artística en el área de la pintura. Sus obras han recibido diferentes premios, entre ellos el Subsidio a la Creación Artística de la Fundación Antorchas (2001), Programa TRAMA (2000) y el Programa de arte de Guillermo Kuitca (1993). Para más información revisar: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/14/jitrik-magdalena>

⁸⁸ **Ernesto Ballesteros** (Buenos Aires, 1963). Dibujante, pintor y fotógrafo. Para conocer más sobre este artista véase: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/24/ballesteros-ernesto>

Se trata de un programa de formación que piensa el arte contemporáneo como práctica educativa, una plataforma pedagógica que recorre múltiples formatos (el documental, el diseño, el dibujo, etc), y funciona como herramienta de transformación social y descubrimiento personal ya que propone que los/as alumnos/as desarrollen su mirada como espectadores y productores de arte: una especie de bálsamo, como dice Ballesteros, “para que los jóvenes puedan dar soluciones creativas a las problemáticas cotidianas”.

Por consiguiente, Laguna junto a este equipo de artistas y docentes desarrolla un proyecto de Escuela Secundaria especializada en Artes Visuales, proyecto que recibe dos becas del FNA⁸⁹ y que continúa en la actualidad.

Dicho proyecto, orgánico, móvil y de autoría colectiva; apunta a edificar un entramado de talleres extracurriculares que se articulen con la currícula. “Esto vehiculiza la presencia de artistas en la escuela y crea una plataforma donde se trabaja en obras procesuales y colectivas que desdibujan los límites entre artistas, jóvenes, docentes y

⁸⁹ Agregando a lo anterior, el FNA es un “organismo autárquico encargado de generar las condiciones económicas necesarias para la expansión del arte y la cultura en el país, a través de la asistencia económica a las distintas actividades artísticas y literarias.” Establece un sistema financiero para promover la creación -tanto a nivel individual o colectivo- realizados por entidades sin fines de lucro o que son parte de las industrias culturales. Igualmente, tiene como fin servir a la preservación del patrimonio artístico de las distintas regiones del país ya que actúa como un verdadero “Banco Nacional de las Artes”. Para llevar estas tareas cuenta con recursos financieros propios dispuestos en su carta orgánica, sin recibir aportes del Tesoro Nacional. “Su administración está a cargo de un Directorio compuesto por un Presidente y catorce Vocales designados por el Poder Ejecutivo de entre referentes y artistas con probada actuación en las diversas actividades artísticas y culturales a las que el organismo presta apoyo económico. Uno de estos vocales representa al Ministerio de Cultura de la Nación y el otro al Banco Central de la República. Las relaciones del Fondo con el Poder Ejecutivo se mantienen por intermedio del Ministerio de Cultura de la Nación. Para cumplir su finalidad financiera se le otorga la potestad por ley de la recaudación de obras caídas en dominio público cuyo derecho de autor caducó al cumplirse 70 años de la muerte del autor; por todo ingreso que pueda obtenerse por cualquier título (inclusive por legado, herencia o donación) y por lo recaudado con multas y recursos que se determinen especialmente”. Por otra parte, en el sitio web del FNA explicita que todas las becas “están dirigidas a proyectos individuales y colectivos de todas las disciplinas, para artistas y emprendedores culturales y tienen por objetivo acompañarlos en el proceso creativo de su obra, así como en su formación artística”. Recuperado de <http://www.fnartes.gov.ar>

territorio”⁹⁰. Este grupo de artistas cree en el arte como dinámica y no como un resultado estático, sino como vía para que los/as estudiantes desarrollen y amplifiquen su horizonte de posibilidades, en síntesis, “que construyan una visión del mundo singular desde lo colectivo”.⁹¹ En palabras de Laguna,

(...) en la escuelita intentamos que la pobreza no sea algo que caracteriza a la persona. La persona es la persona y cada uno es muy diferente. Por eso con los chicos trabajamos temas puntuales pero no con la idea de la pobreza como drama. Porque a veces pasa y les das la posibilidad a los chicos de que no sea un drama. Y a mí me da una perspectiva diferente de lo que es el arte: las paredes de las galerías tan lisas no me gustan... De alguna manera siento que hice todo para resistirme a las luces de las galerías. (Katzenstein, 2013)

La escuelita, muestra ser un proyecto pedagógico de arte que no queda en los lineamientos de una escuela de arte académico sino que se adapta a las necesidades de la zona. A través del arte la misma aspira poder brindar un saber amplio y aplicable en distintas carreras u oficios como el diseño y las artes audiovisuales. Villa Fiorito es un contexto social vulnerado económicamente, es por eso que, desde el cuerpo de artistas y docentes/as lo que se quiere es hacer foco en los/as adolescentes para que puedan recibir el apoyo necesario en pos de su desarrollo como productores culturales.⁹²

La lentitud de la estructura burocrática estatal con condiciones de trabajos precarias fue uno de sus obstáculos al momento de intentar construir un diálogo entre una estructura estatal y el grupo de artistas y educadores/as. Luego, el proyecto fue aprobado por el

⁹⁰ Página oficial Proyecto Secundario Liliana Maresca (2014) (Título de la entrada del post del blog) Recuperado de: <http://proyectosecundariolm.blogspot.com/>

⁹¹ Página oficial Proyecto Secundario Liliana Maresca (2014)

⁹² Para mayor desarrollo, visualizar la *performance* de ByF Fiorito (Fernanda Laguna e Isolina Silva) para la feria arteBA 2017. Disponible online en: <https://vimeo.com/219237094>

Ministerio de Educación Nacional, y a partir de allí, los/as estos/as comenzaron a trabajar como asesores y productores de contenidos dentro de la escuela.

A partir de este intercambio fue posible adquirir un espacio dentro de la educación pública y que este quedara como un antecedente positivo dentro del conurbano bonaerense.

3.3. La marca como belleza: Del colectivo al individualismo

A mediados del año 2016, combinando impacto visual y las palabras, Laguna se encontraba en Madrid presentando -junto a su galerista Nora Fisch-⁹³ en una de las ferias de arte contemporáneo más influyentes de Europa -precisamente en la sección Solo Projects Latinoamericanos de ARCO-. Su propuesta tenía que ver con exhibir una serie de pinturas en diálogo con sus poemas y los subtextos provistos por sus dibujos.⁹⁴

En el 2018, Laguna intervino una sala en el LACMA⁹⁵ (Museo de Arte del Condado de los Ángeles), uno de los museos más importantes de California, dedicada a sus múltiples proyectos, como el que impulsó con jóvenes y niños en Villa Fiorito. Como parte de la muestra *Una historia universal de la infamia*, Laguna colgó una tela pintada que decía “La

⁹³ **Nora Fisch** directora de la Galería Nora Fisch de Arte Contemporáneo, Argentina. Representa la obra de Amadeo Azar, Elba Bairon, Juan Becú, Sofía Bohtlingk, Adriana Bustos, Rosa Chanco, Claudia del Río, Claudia Fontes, Alberto Goldenstein, Silvia Gurfein, Guido Ignatti, Cynthia Kampelmacher, Fernanda Laguna, Lux Lindner, Gastón Périco, Tiziana Pierri, Rosana Schoijett, Juan Tessi, Julián Terán y Osías Yanov. En su sitio web manifiesta: “Inaugurada en mayo del 2011, la Galería Nora Fisch se ha convertido en uno de los puntos focales de interés y actividad dentro de la enérgica escena del arte contemporáneo de Buenos Aires, exhibiendo obra de artistas que trabajan con una variedad de abordajes y técnicas y cuya obra se caracteriza por su solidez, búsqueda y audacia conceptual, incluyendo a algunos de los artistas más emblemáticos del arte contemporáneo argentino actual. La galería se propone fomentar el desarrollo de la obra y de las carreras de sus artistas tanto a nivel local como global”. Participa en ferias internacionales de prestigio. Además de exhibiciones, presenta charlas, videos y eventos efímeros. *Galería Nora Fisch*, [Consulta: 10 de julio de 2019] Recuperado de <http://www.norafisch.com/galeria.php>

⁹⁴ Para conocer más sobre este tema revisar Appendino, C. (2016). *Solo Projects en ARCO Madrid en Ramona*, revista de artes visuales. [Consulta: 06 de julio de 2019] Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/59061>

Obras de Fernanda Laguna [Consulta: 06 de julio de 2019] Recuperado de http://www.norafisch.com/artistas_ver.php?i=8&thumbs=1

⁹⁵ Página oficial de LACMA (2017-2018). *Una historia universal de la infamia*. [Consulta: 06 de julio de 2019] Recuperado de <https://www.lacma.org/art/exhibition/universal-history-infamy>

mejor patria es el taller”, leyenda que refleja su compromiso con la sociedad. La exhibición participó del programa PST LA/LA, impulsado por la Fundación Getty.⁹⁶

En la actualidad Laguna es, según la página web del LACMA, “una de las artistas y escritoras más influyentes de su generación” ya que está presente en las colecciones de los museos más importantes como el *Guggenheim* de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, el Pérez Art Museum Miami, el Malba y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, etc. Como evidencia de ello, notamos que solo en las últimas semanas del 2018, expuso en las ferias arteBA y Miart, en Milán, y en la galería Campoli Presti, en Londres. A su vez, Inés Katzenstein reconocida curadora argentina⁹⁷ define a Fernanda Laguna como:

la artista que en su generación ocupa con mayor fuerza el lugar de mito. Como gestora de la galería y editorial Belleza y Felicidad, como pintora heredera de lo light noventista, como poeta y novelista, como propulsora del taller de arte en Villa Fiorito y luego del secundario de arte en esa misma localidad, práctica una total fusión de su obra, su vida y sus ideas. Tal vez por esto mismo, si se la intenta analizar con parámetros de calidad formal, su obra desencaja, por más o por menos, y aparecen en su lugar las varas de la potencia en la invención institucional, la práctica de un arte que incluye la autoconstrucción y la experimentación personal y social. A la vez marginal y absolutamente integrada al sistema del arte, Laguna negocia allí influencias, recursos, resistencias y

⁹⁶ Chatruc, C. (2017). “La hora americana, con acento latino” en *La Nación*.

⁹⁷ **Inés Katzenstein** (Argentina, 1970) fundadora y ex directora del Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella, hoy curadora de Arte Latinoamericano del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Recibió una maestría del Center for Curatorial Studies, Bard College, New York (2001), donde estudió gracias a una beca de la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes. Escribió extensamente sobre arte contemporáneo y curó exposiciones como “Liliana Porter: Fotografía y ficción” (Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2003), “David Lamelas, Extranjero, *Foreigner, Étranger, Aüslander*” (Museo Rufino Tamayo, México, 2005), y co-curó “Televisión, El Di Tella y un episodio en la vida de la TV” (Espacio Telefónica, 2010), entre otras. Además, fue curadora del pabellón argentino en la 52 Bial de Venecia, donde presentó el proyecto “Guillermo Kuitca, si yo fuera el invierno mismo”. Fue también co-curadora de Zona Franca, Bial de MERCOSUR, 2007. Para conocer más sobre este tema revisar: https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=9490&id_item_menu=18527

*posiciones críticas con una soltura sorprendente que la ubica, extrañamente, en una especie de centro desde el margen.*⁹⁸ (Katzenstein, 2013)

En el presente Laguna ocupa un lugar de figura en el ambiente artístico, siguiendo el análisis de Gonzalo León en una entrevista que le realizó para *Eterna Cadencia*,⁹⁹ se la cataloga de tener “cierto nombre y cierta influencia”. Según su opinión, “Ella es artista por formación, poeta y es gestora porque no lo puede evitar”. (León, 2018) Como dijo en su momento el crítico de arte Daniel Molina “Todo lo que hace lo hace bien”.¹⁰⁰

De esta manera, entendemos que se construyó, alrededor del nombre de Fernanda Laguna y ByF, un fuerte efecto de marca donde se destaca el rol de la artista como gestora cultural. Así, se puede apreciar que a lo largo de los años se pasó de la figura de colectivo a la figura de ella como artista y productora de marca.

En resumen, se vivencia un proceso de transformación del colectivo a una etapa más individualista, absorbida en gran medida, según podemos notar, por la lógica empresarial y del mercado que nos hace dar cuenta de estas relaciones y características que presenta dicha etapa y sobre la cual arrojamos una forma de nombrarlo, parafraseando al nombre del colectivo, *la marca como belleza*.

4. Belleza y Felicidad en el campo artístico argentino: Reposicionamiento del campo. Del arte oficial a las nuevas reglas del juego

4.1. Mercado de Arte: Galerías, coleccionistas y curadores/as de arte

El mercado de arte en Buenos Aires -específicamente de las artes plásticas- explica la directora del Lugar de Arte Vesco-Gorriarena Sylvia Vesco,¹⁰¹ es un mercado acotado

⁹⁸ Katzenstein, I (2013), *Fernanda Laguna. Central desde los márgenes en Otra Parte*, revista de letras y artes nro. 28, otoño-invierno 2013.

⁹⁹ Eterna Cadencia, Librería y Editorial de culto emblemática de la cultura porteña.

¹⁰⁰ León, G. (2018) *Fernanda Laguna: “Todo, mientras escribo, es poético”*, Eterna Cadencia.

¹⁰¹ El *Lugar de Arte Vesco-Gorriarena* se encuentra en la calle Chacabuco 866, Ciudad de Buenos Aires. En ese espacio se realizan talleres, muestras y exposiciones.

que tiene mucha oferta pero pocos compradores. Es decir, existen muchas galerías de arte, lugares de exposición, espacios de subastas que coexisten con un núcleo de coleccionistas y otro de compradores circunstanciales. La actividad del área es relativamente poco significativa para un mercado donde hay muchos artistas de calidad y galerías, y poca cantidad de compradores. Esto provoca -desde el punto de vista comercial- ciertas tensiones entre las diversas galerías que quieren “atrapar” a los/as pocos/as compradores produciendo una especie de “forcejeo”, como en cualquier otro mercado, para que se efectúe la compra.

102

Otro factor a tener en cuenta, es que se dificulta captar a la gente que no tiene interés de comprar o vender para que asista a los espacios de exposición. Por tanto, se hace necesario tener mayor presencia de personas en estos lugares, construir espacios que posibiliten el diálogo entre el público y el artista, es decir, tender un puente entre ellos en pos del disfrute del arte.

Vesco considera que hay dos mercados de arte. Uno que es manejado por las galerías y los *dealers*¹⁰³ que venden obras desde sus casas. Y otro que es maniobrado por el mercado de las casas de subasta, como por ejemplo, el Banco Ciudad -el lugar más importante de remate de obra de Buenos Aires- y una cantidad no menor de casas de subasta de carácter particular que tienen una lógica distinta en cuanto a valores y mecánica de trabajo porque no hacen exposiciones y no tienen renovación de obras. Las casas de subasta suelen organizar y recibir las obras de los particulares que quieren venderlas rápidamente. Contrariamente a lo que se podría pensar, en la entrevista que tomamos como fuente, Vesco opina que la falta de compradores argentinos no dificulta el surgimiento de nuevos artistas, que el problema no reside allí; ya que los artistas son fieles a su instinto creativo (más allá de la posible venta). Empero “son muchos y buenos los artistas dentro de

¹⁰² Entrevista a **Sylvia Vesco** directora de Vesco-Gorriarena Lugar de Arte en el año 2015.

¹⁰³ *Dealers* (plural de *dealer*): es la persona encargada de vender productos o servicios en nombre de una compañía para obtener beneficios financieros a cambio. En este caso, el/la vendedor/a de obras de arte recibe a concesión por parte de los/as propietarios/as de las mismas y aboca sus esfuerzos a revenderlas en tiendas de antigüedades, galerías de arte o negocios especializados que tengan interés en obtenerlas.

las artes plásticas a los que les gustaría vivir de lo que hacen para mantenerse dignamente sin tener que hacer una actividad paralela”. (Vesco, 2015)

Otra de las dificultades que encontramos en el mercado del arte, es que la mayor parte de las colecciones, se establecen a partir de compras simbólicas o de donaciones. Según observa Andrea Giunta la continuidad de esta política no es deseable porque favorece el descuido de la obra de arte; porque establece en la conciencia de los funcionarios que ésta es la forma de acrecentar el patrimonio de la nación; y por último, porque se elimina el valor económico del trabajo del artista, valor que no sólo le permite a éste vivir de lo que hace sino que articula el mercado de ferias, galerías y coleccionistas, circuito del que el propio artista quedaría excluido si se aceptara el presupuesto de que las colecciones públicas se sustentan en donaciones. (pp.94-95)

Para retratar los rasgos más distintivos de los nuevos coleccionistas de arte en Buenos Aires tomamos como referencia el documental, *Nuevos mecenas del arte*.¹⁰⁴ En este se muestra cómo diferentes figuras del arte (curadores/as, directores/as de ferias y galeristas) viven el vínculo con sus obras, cuáles son sus pasiones, sus motivaciones, la relación que tienen con otros artistas y las actividades filantrópicas que desarrollan en paralelo a la actividad de coleccionar.¹⁰⁵

¹⁰⁴ El historiador de arte **Freddy Suárez Gutiérrez** realizó su tesis de la Licenciatura en Arte UP y la acompañó de un documental dirigido por Augusto Monk (2018). Freddy Suárez Gutiérrez (Bucaramanga, Colombia). Licenciado en Arte por la Universidad de Palermo y Comunicador Social por la Universidad Minuto de Dios de Bogotá, Colombia, hace dos décadas está radicado en Argentina desarrollándose en el ámbito académico y de gestión cultural.

Hace 15 años es director de Stigma Fine Arts, dedicándose a la promoción y difusión de artistas latinoamericanos, además de ser asesor de colecciones privadas en Latinoamérica y Estados Unidos.

Se desempeñó como curador en instituciones culturales de distintos países de Latinoamérica entre las que se destacan “Punto de fuga” (2018, Alianza Francesa de Bucaramanga) del artista argentino Federico Carbia, “Herencia y Mestizaje” (2016, Centro Cultural Borges) y “Sincronía” (2017, ICANA de Buenos Aires).

¹⁰⁵ *Los nuevos mecenas del arte*, es un documental que recorre en 52 minutos testimonios de curadores, galeristas, directores de feria y mecenas, el mundo del nuevo mecenazgo. Filmado enteramente en Buenos Aires, el documental busca indagar las motivaciones de cada uno de los protagonistas sobre su afición por iniciar una colección de arte y el increíble vínculo que se genera con los artistas y sus obras.

¿Qué significa ser un coleccionista? Según la coleccionista de arte Mariela Ivanier,¹⁰⁶ un coleccionista es un alquimista, “que mezcla la obra de distintas personas y la convierte en una obra mayor”. A su vez, la Gestora cultural Julia Converti -Gerente General de arteBA,¹⁰⁷ opina que la figura del coleccionista es importantísima, ya que es él el que adquiere las obras y es él el que contribuye para que el circuito del arte funcione. Coincide con esta definición la curadora María Teresa Constantín y agrega que en nuestro país la figura del coleccionista tiene un rol fundamental ya que “no podríamos hacer ninguna de las actividades que hacemos sin recurrir a sus colecciones”.¹⁰⁸

Constantini (directora de Fundación Osde) agrega, que no podrían realizar una exposición sino contaran con los coleccionistas “no quiero arriesgar porcentajes, pero en general, creo que debe haber un 2 o 3% de colecciones públicas y el resto son de obras de colección privada que, por conocimiento previo, por rastreos ulteriores o como sea, sabemos que pertenece a tal o cual colección. Y ahí, ya institucionalmente nos vinculamos con el coleccionista y solicitamos el préstamo formal de la obra”.

El coleccionista de arte y juez Gustavo Bruzzone,¹⁰⁹ (también editor y cofundador de la revista de arte *Ramona*)¹¹⁰ cree que para ser uno “hay que estudiar mucho, leer mucho y estar bien informado”(…)ya que “cada coleccionista es un poco un preservador del

¹⁰⁶ **Mariela Ivanier** es coleccionista de arte y directora de Verbo Comunicación. Para conocer más véase: <https://www.infobae.com/vidriera/2018/07/05/un-encuentro-con-el-arte-en-una-nueva-edicion-de-te-de-coleccion/>

¹⁰⁷ Para conocer más sobre el *Staff* y Autoridades de arteBA véase: <http://www.arteba.org/la-fundacion/>

¹⁰⁸ **María Teresa Constantín** (Argentina, 1952) Es Historiadora y Crítica de Arte. Egresada de la Escuela del Louvre en París Trabajó en la Biblioteca de Documentación Internacional Contemporánea (B.D.I.C.) de Nanterre; en el Museo de las Dos Guerras Mundiales (París); en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y en el Museo de Arte de Gerona (España). Formó parte de diferentes equipos de investigación y curaduría. En la actualidad se desempeña como Coordinadora de Arte de la fundación OSDE. Ver *Staff* de Osde en: <http://www.artefundacionosde.com.ar/BO/staff.asp>

¹⁰⁹ **Gustavo Bruzzone** (Quilmes, 1958). Coleccionista de arte contemporáneo argentino, juez y profesor de la facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Co-fundador, primer editor y editor responsable de la revista *Ramona*.

¹¹⁰ La revista de artes visuales *Ramona* se fundó en los años 2000. La revista deja de aparecer a partir de julio 2010. “Ininterrumpidamente desde abril de 2000, cada año se han publicado 10 números de aprox. 96 páginas con tiradas que oscilaron entre 1500 y 3000 ejemplares”. Fundación Sociedad, Tecnología y Arte (START) (2000), *Ramona*. [Consulta: 5 de julio de 2019]

Recuperado de <http://www.fundacionstart.org.ar/node/18>

patrimonio cultural”. Coincide en este punto Constantín ya que para ella “una obra que entró en una colección está preservada para un país”.

Recogiendo las ideas principales que se entrecruzan en este documental, pudimos observar que lo complicado de coleccionar es poder delimitar y poder saber qué es exactamente lo que se quiere coleccionar pero que ningún artista en sus inicios tiene tan claro su camino, lo que su colección tendrá -o no tendrá-. Se puede dilucidar así, que es fundamental para que la colección sea de calidad que tenga un guión novedoso y original. Sin embargo, en nuestro país, mayormente el coleccionismo está relacionado directamente con un sobrante económico. Por esta razón, es menester para estas personalidades pensar el arte de coleccionar como un proceso, como un armado, como un rompecabezas en construcción y también como una inversión ya que el arte, según se entiende, sigue siendo una de las mejores formas de invertir capital.

Siguiendo este último punto, el coleccionista Luis Ayala hace referencia a que para saber si estás adquiriendo arte de calidad uno se debe rodear de personas con *expertise* en el tema o tener “buen ojo”, aunque saber si uno va a acertar en la compra, es “una apuesta”.¹¹¹ Por ejemplo, la obra de Antonio Berni, hace un tiempo, uno la podía adquirir por \$1500 dólares y hoy, sin embargo, puede venderla a \$50.000 o \$60.000 dólares, esto confirma lo incierto del arte y como también puede llegar a ser una buena inversión.

Florencia Giordana Braun, directora de la Galería Rolf Art,¹¹² remarca que coleccionistas y compradores “son dos cuerpos diferentes”; ya que un coleccionista, a diferencia de un comprador, tiene compromiso con el artista y con su obra, compra y acompaña sus proyectos y carrera. Violeta Mansilla, quién está a cargo de la galería UV,¹¹³ destaca que es importante el vínculo que la galería tiene con el artista -y que esa relación no es netamente comercial- sino que se parece más a una relación familiar extendida, “son como nuestros tíos” ya que los coleccionistas no solo van a las exposiciones, sino que

¹¹¹ Ayala, L. (2015) “El Verso del arte”, en Radio Cooperativa AM 770. [Consulta: 15 de julio de 2019] Extracto de entrevista en: <https://bit.ly/2RxDJKn>

¹¹² Staff de la galería Rolf Art disponible online en: <http://rolfart.com.ar/about/>

¹¹³ Galería UV, disponible online en: <https://bit.ly/2Kw2ENH>

apoyan los proyectos y tratan de comprar una obra de cada una de las muestras que se van realizando. Ellos creen, entienden y acompañan el proyecto, más como un fenómeno histórico de recuerdo que por la obra de arte en sí. Igualmente, Julia Converte considera que el coleccionista “se fascina con el mundo de los artistas”, con la posibilidad de pensar las cosas desde otro lugar y “de acceder a lugares que de otras maneras no accederían”.

Siguiendo la convivencia entre las figuras: coleccionistas, artistas y galeristas es interesante la relación que traza Catalina Urtubey, galerista de El Gran Vidrio,¹¹⁴ entre estos personajes ya que debe existir -entre ellos-: “Un triángulo absolutamente necesario donde por fuera está el Estado”. Y explica, “el artista básicamente nos da sentido de existencia al coleccionista y a mí”. “Yo le apporto valor a la obra que compra el coleccionista y él le da la capacidad de seguir produciendo al artista y a mí; de seguir sosteniendo un espacio”. Y agrega, “No existe el arte sino existe el artista, entonces primero que nada siempre hay que entender la necesidad del artista y no la del mercado”.

Por último, veremos cómo se van “acomodando las fichas” y legitimando las miradas sobre el artista:

Ese curador que escucha a ese artista, este coleccionista que escucha a este curador, esta feria que compra y determina que estas galerías son las que no pueden faltar a este evento, y dentro de ese grupo de galerías, estos artistas tienen que estar con una visibilidad determinada (...) no puede ir cualquiera en determinados espacios de la feria. (Urtubey, 2018)

En relación a la lógica que utilizan los artistas para pensar su propuesta artística y sus exposiciones para ganar visibilidad en las ferias, en el caso de arteBA, por ejemplo, -el evento más importante del año que reúne galerías, artistas y compradores-, no se piensa

¹¹⁴ Para mayor información de la galería *El Gran Vidrio* en: <http://elgranvidrio.com.ar/>

estrictamente en términos económicos sino pone foco en el aspecto educativo y promocional del arte argentino que también forma parte de su razón de ser.¹¹⁵

También, “existen determinados museos que compran a determinado artista en la feria y aparece en el diario, y a la mañana siguiente tenés a los coleccionistas buscando la obra de ese artista”, sentencia Gallardo.

Para finalizar, la figura del coleccionista puede significarse como un recolector de “singularidades”, ellos/as cuentan su experiencia y uno puede osar preguntarse si están guiados por la pasión o por la razón. Muchos/as nos dirán que compran por impulso por la *felicidad* que les da sentirse acompañado de su imagen favoritas, otros/as especulan con los valores del mercado y otros/as sienten que han descubierto un diamante que aún permanece en la oscuridad y que ya le tocará tiempo de brillar.

4.2. Nuevas formas de difusión dentro del coleccionismo

Es interesante destacar la revista *Art Democracy* un fenómeno que surgió por parte del coleccionista Guillermo González Taboada que siguiendo el lema “que el arte sea entendible y accesible para todo el mundo” formó esta revista destinada a personas curiosas alejada de los cánones tradicionales de la academia.¹¹⁶ También, es muy respetable lo que generó la revista *Ramona* fundada en 2000 por Gustavo Bruzzzone (coleccionista antes mencionado) que se encargaba de editarla y por Roberto Jacoby (responsable del arte conceptual y amigo del *staff* de ByF) quién para Giunta es uno de los motores más activos y presentes en el debate del arte argentino de los últimos años. “La revista comenzó como un espacio de expresión ligado, centralmente, a la palabra artista y a cierta irreverencia” (p.265).

Para graficar este debate del arte argentino podemos ver la difusión que tuvo el catálogo que realizó la Fundación Proa en el 2013 *Algunos Artistas/90-HOY*, que muestra

¹¹⁵ A su vez, cuenta con varias secciones destinadas al coleccionismo, con la participación de coleccionistas nacionales e internacionales.

¹¹⁶ Ejemplos de ediciones de la Revista *Art Democracy*. Disponible online en: <http://www.arteba.org/portfolio/8131/>

un panorama del arte argentino desde 1990 hasta la actualidad. El mismo nos acerca a un período que dio origen a las galerías de arte joven a espacios alternativos y a nuevas instituciones e intervenciones en el espacio público y la arquitectura de la ciudad.¹¹⁷

El *dossier* muestra la diversidad de puntos de vista, los debates que inauguran nuevas formas de producción artística, la riqueza y multiplicidad de las propuestas. “Arte light”, arte rosa (que lo desarrollaremos a continuación), arte guarango, curador, gestor y artista joven son solo algunos de los términos que se observan en los textos. Cabe destacar que este catálogo fue parte de la muestra que estuvo vigente desde abril a julio de 2013 y cuenta con el aporte de Tenaris -Organización Techint-, y la idea, proyecto y producción general de Fundación Proa. Esto es un claro ejemplo de la fusión que existe en el campo del arte entre el espacio público y el espacio privado.

Lo importante del recorte de obras que realiza dicho documento deja constancia del nacimiento de diversos espacios alternativos como *ByF*, *La Galería del Rojas*, *la revista Ramona* y otros muchos exponentes de las diversas tendencias que marcaron una época donde *el juego*, *lo infantil*, *la belleza*, *como también*, *la ironía* y *el humor* ayudaron a construir esta *narrativa del arte* junto con el elocuente uso de objetos de la vida cotidiana como material para la creación artística. (PROA, 2013)

Fernanda Laguna, Jorge Gumier Maier congregaron a artistas que no encontraban la circulación conveniente -y que en muchos casos no sabían ni siquiera dónde buscarla-.

¹¹⁷ El catálogo *Algunos Artistas / 90* — HOY reconstruye un mapa de las últimas dos décadas de arte argentino. Un conjunto de textos, en diálogo con las obras y con el aporte de una valiosa documentación fotográfica, nos acerca a un período que dio nacimiento a las galerías de arte joven, a nuevas instituciones, espacios alternativos e intervenciones en el espacio público y la arquitectura de la ciudad. La publicación presenta un recorrido visual a partir de las obras de las colecciones de Gustavo Bruzzone, Alejandro Ikonicoff y Esteban Tedesco.

Un dossier especial de textos históricos, compilado por Cintia Mezza, pone de manifiesto la diversidad de puntos de vista, la riqueza de propuestas y los debates que inauguran nuevas formas de producción artística. “Arte light”, arte rosa, arte guarango, artista joven, curador, gestor, son algunos de los tantos conceptos que se ven reflejados en los textos.

Un ensayo inédito de Rafael Cippolini presenta el momento histórico y rescata las redes de artistas y teóricos con una mirada crítica y elocuente sobre la época.

Reproducciones de obras, documentos, fotografías, ensayos y textos históricos convierten esta publicación en una de las primeras en integrar el arte de los últimos años. Para conocer más sobre este tema ver: <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-algunos-artistas-90--hoy-textos.php>

Estos proyectos como: la galería del Centro Rojas, ByF y *Appetite*, por citar solo tres, funcionaban principalmente como espacios de reunión, sitios de encuentro y/o de intercambio. Es así, que no nos debería resultar extraño que de estas experiencias surgiera otro tipo de coleccionismo, así como otra especie de relación entre artistas y coleccionistas, y otras colaboraciones para nada usuales: “(...) Cuando lo improbable empieza a ser un estímulo y no una frustración, cada vez más artistas se arriesgan más y van más allá de ‘lo que vende’”. (PROA,2013)

4.3. “Arte *Light*” o ¿arte de la *levedad*?

“Arte *light*”, “la pavada” son conceptos que utilizó Mariela Scafati para contarnos cómo otros espacios (tradicionales), críticos/as de arte y periodistas etiquetaban a ByF.

El arte naïve, arte naif o arte ingenuo es un tipo de arte muy simple y poco sofisticado que carece o rechaza la experiencia convencional en la representación de objetos reales. Sin embargo, los artistas del arte naif no deben confundirse con los artistas aficionados -que pintan por diversión-.

Jorge López Anaya¹¹⁸, historiador y crítico de arte de larga trayectoria en nuestro país, ha publicado diversos libros sobre arte argentino y ha acuñado el término *light* para referirse a diversos fenómenos artísticos. Además, este concepto tuvo una gran repercusión en dos instancias.

Por un lado, se hizo injustamente extensivo a todos los artistas identificados como el “Grupo del Rojas”; es decir, aquellos que La Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas aunó entre 1989 y principios de los años 90. Entre ellos podemos mencionar, además de los citados en esta exhibición, a Fabián Burgos, Graciela Hasper, Feliciano Centurión, Martín Di Girolamo, Alberto Goldestein, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Agustín Inchausti, Magdalena Jitrik, Luis Lindner, Nuna Magiante, Emiliano Miliyo, Esteban Pagés, Ariadna

¹¹⁸ López Anaya, J. (1996) Arte argentino de los noventa. Fragmentos. En *Lápiz: Revista Internacional del Arte*.

Pastorini, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Enrique Marmora, Liliana Maresca y Sergio Vila. Por otro lado, el término fue entendido y reutilizado con carácter peyorativo para referirse a las producciones de este grupo, el cual, al promediar la década, fue comprendido de manera general como representante del “arte argentino de los noventa”. Bajo tales circunstancias, el término “*arte light*”, cobró aún mayor relevancia dentro de las discusiones sobre el arte de la época, tal como lo manifestó Scafati.

Si bien la producción artística de los 90 ensaya una estética fugaz, casi de desliz, representado entre otras cosas por las cajas de Cepita decoradas con purpurina de Marcelo Pombo (Giunta, p.244-248) aquello que han dado en llamar –a veces equívocamente– “*arte light*”, o arte de la “levedad” es demasiado ligero para la complejidad de lo nombrado. A saber, el rótulo de “*arte light*” fue puesto por el crítico Jorge López Anaya pero fue en ese momento institucionalizado como *gay* por la curadora Laura Batkis (haciendo referencia al mundo de la diversión y conformación de un grupo de amigos/as) , *anti-teórico por* Gumier Maier (en referencia al grupo de artistas del Rojas) y *marginal* por la reconocida curadora de arte latinoamericano del MoMA Inés Katzenstein.¹¹⁹

López Anaya propone una reafirmación reflexiva del término, la imagen que la frase transmite es la de “un arte de evasión hedonista, agotado en cierto deleite postmoderno por la manipulación lúdico-ornamental de referentes vacíos”¹²⁰. Mucho del llamado “*arte light*” se sitúa y funciona en ese espacio de fronteras difusas, observando y rastreando comunicaciones, tránsitos y permeabilidades. Un proceso que rompe la

¹¹⁹ *Love art not people* (2013). La crítica y el arte argentino de los '90: Ese agujero negro llamado Pablo Suarez Recuperado de <https://bit.ly/2JionWg> [Consulta: 10 de julio de 2019]

¹²⁰ Extraído del *blog Love art not people* (2013)

oposición entre *kitsch*¹²¹ y vanguardia, reponiendo la dimensión ética a la estetización frivolidante de los tiempos que corren.

Para ilustrar esta idea, mencionamos la reseña que hizo López Anaya para *La Nación* llamada *El absurdo y la ficción en una notable muestra*, en donde, rescata el término *light* de esta manera:

(...) Parece incontestable que vivimos en una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y a la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no sólo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificial. También el arte se identifica cada vez más con la 'ficción', con 'la levedad' generalizada (...). (López Anaya, 1992)

Esta evocación de lo *light*, continua el autor: “(...) con la ironía y la ‘levedad’ (...) logran que sus obras destilen una inocultable función crítica...”. (López Anaya, 1992). Como evidencia esta cita, la función crítica aludida, entre palabras como levedad y *light*, se presentaba, por lo pronto, un poco confusa.

Teniendo en cuenta los límites temporales en que se decidió analizar este trabajo solo vamos a mencionar el debate que se llevó a cabo en el Malba en el 2003¹²² *Rosa Light-Rosa Luxemburgo*¹²³ sobre arte puro o arte comprometido porque nos ayuda a

¹²¹ Elena Moreno. (2003–2004) . “La cara kitsch de la modernidad” en *Documentos Lingüísticos y Literarios*. Define al mismo como: “(...) un concepto estético y cultural que en su origen ironizaba con la relación arte barato y consumismo: hoy designa la inadecuación estética en general y permite comprender en gran medida las formas de la cultura y el arte contemporáneos, llenos de producciones alternativas que se relacionan constantemente con el kitsch promoviendo efectos baratos, sentimentales y muchas veces dirigidos para el consumo masivo(...)”. [Consulta: 15 de julio de 2019]

Recuperado de http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48

Asimismo, Federico Klemm (Checoslovaquia, 25 de marzo de 1942 - 27 de noviembre de 2002, Buenos Aires, Argentina) fue un artista y mecenas checo-argentino explica el término *Kitsch* en su programa *El Banquete Telemático*. (Youtube) [Consulta: 10 de julio de 2019]

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3S8kHUHsvyg>

¹²² Para conocer más sobre este debate se pueden revisar las ponencias de Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik que aparecen en la revista *Ramona* nro. 33, julio/agosto de 2003 (pp.52-91). Disponible online en:

<http://www.ramona.org.ar/files/r33.pdf>

¹²³ Afiche emblemático de la mesa redonda en el MALBA sobre la charla debate que se realizó sobre *Arte rosa light & arte Rosa Luxemburgo*, el 12 de mayo de 2003. Disponible online:

<http://www.archivosenuso.org/viewer/940>

vislumbrar las tensiones y problemáticas que acontecían en este campo. Así, lo expresa con claridad Giunta,

(...) el debate de los años noventa se reactualizó con la crisis post-2001. No por la crisis, sino por el interés que ésta despertaba en proyectos curatoriales internacionales, interés que fue inmediatamente impugnado como servilismo a las modas. Una afirmación tan simplificadora como aquella que sostuvo que el arte light se vinculaba al menemismo. Arte político o arte por el arte: la polémica existió y debatía con un pasado (...). (p.246)

A continuación, Scafati (2019) da cuenta de lo que para ella es *light*, *bluff* y cosas bajas; afirma con un aire despreocupado pero a la vez tajante que hacían cosas de ese estilo:

(...) Light, sin sustento (...) Cosas mimosas, cosas fofas. Cosas ñoñas. No todo es con un sentido y a la vez, tiene un sentido. Tenemos derecho de hacer cosas ‘ñoñas’, sin sentido, cosas locas, hacer cosas rebeldes en contra de todo como nosotras mismas. Como actos de libertad y también liberados de cualquier contenido, porque después a la larga (...) termina teniendo una densidad, no todo tiene que estar respaldado por un manifiesto político y capaz que lo es en sí mismo. Para mí, es un gran acto de libertad, vinculado con la libertad, un ayuda memoria, ¿no?”.

En relación, Giunta se cuestiona el significado que tiene hoy el concepto de vanguardia:

(...)Si nos restringimos al espacio de las producciones existentes, la idea de vanguardia hoy no existe. ¿Debería existir? No considero legítimo desde mi perspectiva, decirle al arte lo que debe ser, sino analizar lo que éste efectivamente

es. Los recursos de las vanguardias históricas se inscriben como un instrumental gastado que difícilmente pueda entenderse, en sí mismo, como reserva. (p.149)

Esto tiene correlación con lo que mencionaba Scafati al hablar de lo que sucedía en ByF cuando hacían arte en relación a la crisis económica en la que se vivía: “Estábamos haciendo porque lo estábamos haciendo, vamos para adelante no existía esa lectura o esa especulación o esa sobre lectura o relectura de la pobreza(...)”. Es fundamental entender cómo pensaba el *staff* de ByF porque también en otra parte de la entrevista reconoce la artista que:

(...) hubo un entramado con el que se trabajó, cuál es el material noble, fuerte o material posible, conseguirlo, a la vez cómo transformar algo. Porque también todo muy vinculado con cómo transformar nuestras vidas o sea como que ese lugar no era solamente una galería para vender y pegarla en el mercado; era para encontrarnos, pasarla bien poder sentir que desde el arte podemos cambiar algo. No sé, como cosas re simples y muy ambiciosas a la vez, y lo que pasó que en el hacer la fuimos pasando muy bien, en el hacer empezó a pasar algo que fue teniendo como una personalidad y se ‘despensaba’ de las otras galerías y sin querer queriendo se fue transformando en la idea del arte contemporáneo joven o el arte emergente y eso hizo que pudiera haber otros espacios, otros artistas y pudieron haber la posibilidad de que en cualquier cuartito pudiera tener su local y anunciarlo como galería de arte. Y así, vas a ver que cualquier galería de arte joven que uno vaya, si le preguntamos que tuvo que ver ByF en la creación de su propia galería y algo te van a contar. (SIC)

Caracteriza Giunta, “(...) si la tarea primordial de la vanguardia es asumir la posibilidad de pensar el futuro, siempre es posible replantearla. Para esto es necesario destacar que ningún imaginario futuro será posible sin una evaluación crítica del presente” (p.149).

Giunta traza en su libro algunas de las líneas que permiten reagrupar de un modo más o menos coherente la multiplicidad de perspectivas y posicionamientos con respecto al sentido de las prácticas artísticas y sus vinculaciones posibles con lo social y lo político durante los 90¹²⁴ y los años que le siguieron: a grandes rasgos, desde antes del 2001 se estaba pensando un arte más ligado a lo social, generalmente a partir de su contenido, y por otro lado un “arte *light*” al que conceptualizamos anteriormente.

Según manifiesta la autora, los cruces entre las dos líneas apenas se contemplaban, así como tampoco la existencia de modos diferentes, pero igualmente legítimos de trabajar con y sobre lo político. Retrospectivamente, Giunta plantea una salida a esa disyuntiva al señalar la fuerte presencia en el campo de las artes plásticas de los 90 de una modalidad nueva de militancia, la de lo *gay* y lo *queer*, con su práctica innegablemente política de visibilizar un sector de la sociedad oprimido y en lucha. (p.247)

Por ejemplo, este concepto nos podría servir también para encuadrar algunos rasgos de la poética de ByF que tendría su propia tradición poética en la obra y la militancia de Néstor Perlongher y su exquisita y controversial obra -entre ellas su segundo libro de poemas *Alambres*-. Aunque según entiende la autora, difícilmente se podría haber enunciado con tanta lucidez y precisión en aquel tiempo, y mucho menos cuando se trataba de evaluar una poética cuyos referentes se buscaban en el resto del campo artístico de los 90.

4.4. Debates y miradas dentro del campo de arte

En el período 2001-2002 se desarrolló una serie de Mesas Redondas en la Alianza Francesa en las que participaron diferentes figuras de todo el circuito de las artes visuales. Este tiempo, sin dudas, estuvo signado por un clima de revisión y tensión que marcaba el nacimiento de algo nuevo.

¹²⁴ Giunta, A (2009) Poscrisis. Arte argentino después de 2001. En Capítulo: *Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: el debate de los noventa* (pp.244-248)

Continuando con Giunta, en estos encuentros se abordaron temas que revisaban las transformaciones que se habían producido en la organización del arte, en la formación artística, en el concepto de coleccionismo, en los discursos de la historia y de la crítica, en las prácticas curatoriales y en la enseñanza artística. (p.65)

Claudio M. Iglesias¹²⁵ (2013) relata en *El complicado entorno de estar*¹²⁶ algunas características del ambiente artístico argentino en los primeros años de la década del 2000, en donde predominaba en su trama la “acción directa” y “sociabilidad” de los/as artistas; como así también apremiaba la necesidad de expresarse a cualquier costo, explorar a través del arte (en este caso la pintura) *multiplicidad de decires*; atiborrarse con el contexto, el espíritu de asamblea y formación artística y crear en *ese estar siendo*, todo al unísono; por lo que sus consecuencias sobre las posibilidades y los modales de la pintura resultan interesantes de analizar para ilustrar el clima de época. En palabras del autor:

La pintura, en ese momento, devanea entre la intensidad y la inadecuación; en un sentido, la pintura buscaba negarse como pintura: la necesidad de estar físicamente o emocionalmente en la calle resultaba la fuerza dominante, el estudio era apenas un lugar de reunión para una forma de agrupamiento casual que podía tener que ver tanto con el plan de la noche como con las protestas callejeras del momento. No irse a casa era uno de los lemas artísticos de la época: hacia 2002 o 2003, estar en la calle revelaba un ánimo de expansión e interconexión; estar activo políticamente, salir y conocer gente resultaban casi sinónimos. (p.8-9)

Las necesidades coyunturales y los hábitos artísticos pusieron a la pintura bajo presión en un contexto que por sí mismo empujaba un cambio de época y también de agenda.

¹²⁵ **Claudio M. Iglesias** (Buenos Aires, 1982) es crítico de arte y editor.

¹²⁶ En términos de Iglesias (2013), -curador de **Mariela Scafati** para *Pinturas donde estoy 1998-2013*- juega en el título que le puso al texto que enmarca su curaduría (*El complicado entorno de estar*) con un concepto que recupera de la artista: “(...) las pinturas guardan rastros. ‘Estar’ en el vocabulario de Scafati, significa involucrarse con el ánimo del entorno y tener un extraño sentido de pertenencia: Scafati está en sus cuadros tanto como sus cuadros están en el ambiente, tenidos por la ciudad y la acción común” (p.5).

Rostros secos, poses frontales, actitudes autosuficientes. Ropa bien elegida, señalando la moda de la época: mediados de los años dos mil. Una mirada neutra dirigida al lente, con el mentón algunos grados hacia adelante. Una postura corporal rígida, pero no desprovista de cierta magnificencia. Los artistas jóvenes parecen potentados, grandes celebridades del deporte o personajes extraídos de una tragedia de Racine, pasados por un vestuarista y depositados en sus respectivos estudios cargados de materiales de trabajo, objetos caprichosos y alguna computadora, en una ciudad que simultáneamente atraviesa los años tardíos de la globalización en sus consecuencias más asimétricas, como Buenos Aires en 2005. Así se ven los artistas jóvenes en Temporada, la serie de retratos que Rosana Schoijett extrajo de sus compañeros de la edición 2003-2005 del Programa de Talleres Centro Cultural Rojas - Guillermo Kuitca, y que funcionaron a la sazón como el retrato grupal de una generación y sus circunstancias cambiantes.¹²⁷ (Schoijett, 2006)

Asimismo, Iglesias (2014) en *Falsa Conciencia, ensayos sobre la industria del arte* describe un magnífico retrato de los/as artistas que pasaron por la Beca Kuitca tal como lo detallamos en un apartado anterior.

Kuitca que ya había implementado su beca en la universidad pública durante los primeros años de los 90 y por la que había pasado buena parte del *staff* estable de artistas entre las que se encontraba Fernanda Laguna tuvo mucho que ver en este cambio de paradigma y nueva idiosincrasia del arte. Para el autor la beca:

(...) era casi la única instancia de formación de arte contemporáneo existente en Argentina, y también la puerta principal hacia el éxito comercial para los artistas jóvenes que pasaban por ella; como si parte del prestigio doméstico de su organizador le fuera transmitido, por una emanación radiológica, a sus alumnos.
(p.8)

¹²⁷ Schoijett, R. (2006) *Temporada. Retratos de los integrantes del Programa de Talleres para las Artes Visuales CC Rojas UBA- Guillermo Kuitca, 2003-2005*, edición de la artista, Buenos Aires.

Por consiguiente, el autor enfatiza en que las necesidades coyunturales pusieron a estos jóvenes *bajo la lupa* dentro de un *campo* que estaba sufriendo grietas, transformaciones y quiebres en un contexto plagado de incertidumbre, innovaciones y cambio de época pero también de emergencias, de oportunidades y de nacimientos de nuevas galerías y nuevas formas de circulación en donde la pintura -como era conocida hasta entonces- se estrella y se reinventa:

Los 'jóvenes Beca Kuitca', como se los llamó también, resultaron muy variados en sus logros y ambiciones, en sus lenguajes tanto como en sus fines, pero su proyección sobre un terreno repentinamente plagado de galería e instancias de circulación no resultó exclusiva de la ciudad de Buenos Aires. Los cambios que se produjeron en el ambiente artístico como esfera de trabajo, y que terminaron por torcer el significado general del concepto de arte, no se dieron de un día para otro ni se limitaron a un único punto en el mundo. (p.14)

Es interesante ver cómo la nueva escena artística se fue transformando en estos años con la ayuda de estos grupos emergentes que se estaban empezando a profesionalizar. Es por ello, que es fundamental no dejar de tener en cuenta las variables: mercado, institucionalidad satelital (como las cataloga este autor) y las escuelas de arte (como también, otras instancias profesionales) que posibilitaron revisar los patrones de conducta legitimados en la escena artística. (p.14-15)

En suma, de acuerdo a lo desarrollado, se puede ver como la Ciudad de Buenos Aires, para el año 2000, creció en infraestructura de iniciativas institucionales que fueron impregnando el ciclo de producción, circulación y recepción del arte que hasta entonces se había mantenido cercenado alrededor de pequeños grupos, como el del Centro Cultural Rojas, en los 90 o ByF al término de esa década.

5.Tensiones

En el análisis que desarrollamos intentamos recrear, lo más exhaustivamente posible, la historia del colectivo ByF, en el contexto económico, sociopolítico, cultural y, en particular, en el cuadro del campo artístico del cual es una emergencia. Al hacerlo, construimos una periodización en torno a las siguientes tres etapas:

-La auténtica ByF

-La transformación o el quiebre de ByF: Del fin de la fiesta a la institucionalización

-La marca como belleza: Del colectivo al individualismo

Como resultado del análisis realizado, podemos advertir una serie de tensiones:

-La tensión existente entre el arte oficial y el arte alternativo

-La tensión existente entre galerista y artista como gestor cultural

-La tensión existente entre espacio privado (museos) y espacio público

A continuación analizaremos de qué modo cada una de esas tensiones no sólo atraviesan cada una de las etapas sino, además, cómo las constituyen.

5.1.Tensión existente entre el arte oficial y el arte alternativo o “Arte light”

Paradójicamente, en un contexto de derrumbe económico y crisis del Estado en los que se subsumió nuestro país, el campo de la cultura posibilitó la generación de una nueva forma de producción artística de donde emergió una cultura contrahegemónica, alternativa y popular entendida como instancia de lucha ideológica, según Raymond Williams.

Estas nuevas producciones artísticas, estos colectivos de artistas, promovieron otro modelo de producción y circulación de los bienes culturales (en particular, el que surge de

las artes plásticas); como dijimos, otra concepción diferente de productor cultural y una estética de belleza *alternativa* contrapuesta a la oficial.

Alejado de este último, como demostramos oportunamente, el “arte *light*”, también llamado *arte de los 90* o *arte del Rojas* -en referencia al grupo de artistas que formaron parte del mismo-, presenta características que lo desmarcan de la trama del *gran arte*: lo liviano vs. lo pesado, lo mersa vs. lo fino, lo alto vs. lo bajo, la cultura popular vs. las bellas artes, las artes vs. las industrias culturales, lo político vs. lo no político, lo grave vs. lo frívolo, lo nacional vs. lo internacional, lo moderno vs. lo posmoderno, lo liviano vs. lo pesado, lo de moda vs. el clasicismo, lo débil vs. lo fuerte y lo alegre vs. lo serio. Estos significados se inscribieron en una doble oposición discursiva entre *lo light* y el arte oficial que dominó los debates sobre el arte (mesas redondas, tertulias y conferencias) que se daba a comienzos de los 90.¹²⁸ Parte de estas oposiciones - que conforman la tensión vigente entre el arte oficial vs. el *arte light*- quedaron visibles en las multifacéticas producciones artísticas del colectivo que comprende nuestro caso de estudio, ByF.

En la primera etapa del colectivo, que decidimos catalogar como *La Auténtica ByF*, se puede observar cómo en un espacio nuevo, el de los/as artistas, autogestionado, “se experimentaron *muchas formas de hacer*, en donde hubo experiencias colectivas” (Scafati, comunicación personal, 9 de enero de 2019), que fueron las que nutrieron esa nueva red espontánea de artistas que se estaba conformando.

Haciendo referencia, nuevamente, al análisis de Iglesias (2014), donde habla sobre la pintura: (...) “buscaba negarse como pintura”, tenía necesidad *de estar en la calle*, de apropiarse de la situación, de cambiar el rumbo, de estar activo políticamente, de rebelarse... El estudio del artista, entonces, quedaba en un segundo plano, funcionaba como un lugar de encuentro, de reunión para una forma de agrupación relativamente casual que

¹²⁸ Krochmalny, S. (2013) *La Kermesse: arte y política en el Rojas*. Recuperado de: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=default.php>

podía tener que ver con alguna protesta callejera del momento o el plan de turno de la noche. El *leitmotiv* era estar, conocer gente y “no irse a casa”.

Este nuevo espacio alternativo, tensionaba con los tiempos y lógicas del mercado; con la idea de arte como tradición, talento y aprendizaje que otorga la academia. ByF rompe así, con los cánones de belleza y el *status quo* de la obra de arte, con la idea de valor, con la forma tanto de exposición y exhibición como de percepción y apropiación por parte de las/os espectadores/as (potenciales adquirentes) de las obras y del espacio. La importancia de este fenómeno radica en el trabajo colectivo de los/as artistas y de los que van a contemplar y participar de sus intervenciones, *en el estar y en ese estar siendo*; y al mismo tiempo, de cómo, en ese accionar, se visibilizan problemas sociales, injusticias de un mundo subalterno que antes permanecía oculto.

En síntesis, ByF inspiró a muchos artistas, y para dar cuenta de la fuerza que tuvo este colectivo citamos el suplemento cultural, *Revista Ñ*, donde se manifiesta como “antes había cuatro y ahora hay cien espacios inspirados en *Belleza y Felicidad*, de gente que no sólo quiere ser consumidor sino que quiere proponer, estar, participar”¹²⁹. Si bien Mariela Scafati nos informó que no existen catálogos de ByF, los muchos registros de todo lo que sucedió en esas muestras -muchas de las obras que se crearon, que transitaban y que fueron exhibidas en ese espacio no permanecieron- quedaron tatuadas en la memoria de los que fueron parte.

Entonces creemos que ByF fue parte inaugural de un cúmulo de colectivos de artistas que vinieron a tensar con la galería tradicional/convencional que piensa una muestra, el concepto, y le da forma, la exhibe y prepara un catálogo expresando el universo de obras e ideas, los agradecimientos y le agrega más información -lo que, en sí mismo, genera un registro y una forma de documentar lo que va transcurriendo en ese espacio.

¹²⁹ (2015) Experiencias: Felicidad en estado pleno, en *Revista Ñ, Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/arte/experiencias-felicidad_0_BIqabgYDXx.html

Asimismo, el concepto mismo de *belleza*, que da nombre al colectivo, viene a barrer con el significado tradicional de belleza (según el cánón del arte oficial). El término “Belleza y Felicidad” era provocador en consonancia con el clima político de crisis y con esta reestructuración de significados en el ámbito cultural y artístico. En palabras de Scafati, “las palabras en sí *Belleza y Felicidad* tienen una violencia, es todo un impacto en relación al contexto que se vivía por aquel entonces.”¹³⁰

En la segunda etapa, que denominamos como *La transformación o el quiebre de ByF: Del fin de la fiesta a la institucionalización*, la nueva escena *underground* ya está más formada que en la anterior y su visión ecléctica junto a sus modos experimentales *de hacer arte* -que sigue tensionando como en la primera etapa con el arte oficial- persisten y se incorporan en esta fase a una divulgación de las propuestas artísticas. Esto deriva y se materializa en el proyecto de *la escuelita*. Es así como nace ByF Fiorito, que funciona como galería y escuela de arte, y que a muy poco tiempo de su creación logró obtener el aval del Ministerio de Educación. Esta nueva *escuelita* de arte rompe con los programas institucionalizados, convencionales y tradicionales.

Al acercar la enseñanza del arte a las zonas más vulnerabilizadas, un grupo de artistas que también cumple el rol de docentes posibilitaron una nueva forma de construcción de diálogo entre el mundo de los/as excluidos/as y el mundo artístico. La idea de este tipo de proyectos, que luego se llevó a otras escuelas, apuntaba a que los chicos/as pudieran obtener un saber amplio y aplicable en distintas carreras u oficios relacionados con las artes audiovisuales y el diseño.

Cabe recordar que este circuito artístico que estamos describiendo tomó forma del modelo de las *asambleas barriales*. Muchos de los artistas del *staff* de ByF que participaban al mismo tiempo de *asambleas vecinales*, traspusieron este modelo al campo del arte, lo llevaron a estos nuevos espacios en los que, además, el arte no llegaba.

¹³⁰ Aquí, también Scafati hace mención al *brillo*, ella también destaca este concepto como palabra necesaria, cosa necesaria en ese momento de crisis, de quiebre.

En la tercera etapa *La marca como belleza: Del colectivo al individualismo*, evidenciamos que se pierde la potencia de *lo alternativo* que caracterizó a las primeras dos etapas. Aquí, lo que sí emerge y se construye es un fuerte efecto de marca de ByF - como ya señalamos en el apartado correspondiente. En esta última etapa, es menester nombrar el nuevo rol de Fernanda Laguna como figura, artista individual y gestora cultural del proyecto. Así, se comienza, por un lado, a edificar un mito sobre su persona y sus relaciones con los demás miembros de ByF y, por otro, a registrar las huellas que dejó esta experiencia en la cultura porteña como *semillero* del arte emergente, arte contemporáneo argentino.

5.2. Tensión existente entre galerista y artista como gestor cultural

Para ilustrar la tensión existente que hay entre el galerista tradicional -que tiene por añadidura una lógica mercantil- y el gestor cultural -que tiene un interés por la cultura, que aboga y promueve, diseña e incentiva proyectos culturales- seleccionamos a la feria de arte contemporáneo más importante de la región, arteBA. Y una galería muy reconocida dentro del arte independiente denominada *Isla Flotante*.¹³¹

La Galería de arte *Isla Flotante* (que representa a artistas independientes, entre los que se encuentra Mariela Scafati parte del *staff* de ByF) para confirmar su presencia a la convocatoria de la '17 edición de la feria arteBA debía contar con una cifra de dinero.¹³² En ese momento la galería no contaba con la posibilidad de afrontar esa inversión (recordemos la crisis en la que se encontraba nuestro país por aquellos años). Por tanto, endeudarse no era una solución.¹³³ Es así, que la galería decide comunicar a cada uno de los/as artistas que representaba que no iban a presentarse en la feria en esa ocasión y ellos/as respaldaron su postura.

¹³¹ Para ver más datos de la participación de la galería *Isla Flotante* en arteBA ver: <https://bit.ly/2Xg1Pu9>

¹³² USD 20.000 (*off the record*)

¹³³ Scafati conoce casos de galerías de arte que todavía deben el monto del alquiler del stand del año 2016 de arteBA y deciden igualmente pactar con la institución para exponer en el 2017 y 2018.

Paralelamente a esta situación, al no figurar la galería dentro de arteBA por ese año, los medios dieron a la galería por cerrada. Esto tuvo repercusión internacional y la noticia llegó a las galerías internacionales que dejaron de convocar a Isla Flotante. Este tipo de acciones no parecen asombrarle a Scafati -ya que según nos comenta- desde su inicio arteBA se subordinó a una lógica mercantil. Este hecho más la ayuda de los medios hizo que Isla Flotante quedara relegada del circuito, más bien invisibilizada, en una especie de exclusión que el mercado mismo y sus lógicas fueron tejiendo.

Paradójicamente, casi como si la vida se tratara de una ironía, ese mismo año *Handcuff Secrets* (Secretos de esposas), una instalación de Mariela Scafati exhibida por Isla Flotante en *Art Basel* Miami, según los críticos una de las obras más dramáticas de la exhibición que se realizó en el 2017, fue seleccionada para competir por el BMW *Art Journey* -un premio que le permitiría a la artista viajar durante meses a cualquier lugar del mundo que ella elija-. Cabe mencionar que el jurado quedó impactado por su instalación que figura bajo la lista de “imperdibles” por *The Art Newspaper* y luego el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires anunció la compra de otra de sus obras, que fue exhibida en marzo del año siguiente en la muestra Latinoamérica *Volver al futuro*.

De esta manera, se deja entrever un manto de invisibilidad si uno no participa de su lógica. Cabe aclarar que, desde la página oficial de la misma se explicita que es una organización no gubernamental sin fines de lucro que trabaja para el desarrollo y fortalecimiento del mercado del arte -que a su vez recibe el *sponsoreo* de la ciudad de Buenos Aires y el Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología Presidencia de la Nación-.¹³⁴ Desde arteBA expresan que desarrollan varias actividades, que según dicen, “tienen lugar antes y durante la Feria, que son parte de una estrategia anual que es posible llevar a cabo por nuestra condición de organización sin fines de lucro que permite contar con *sponsors*, subsidios, programas especiales y trabajar con la mirada puesta en el largo plazo”.

¹³⁴ Página oficial de arteBA. Recuperado de: <http://www.arteba.org/sponsors/>

Esto denota que estas estrategias son parte de un proyecto que tiene una mirada y lógica empresarial. Además, explican que generan un centro de negocios, que tiene “plena conciencia de que a partir de la activación de un sistema de circulación de obras de arte, se fomentan redes de difusión e intercambio artístico en el mapa internacional” y que, “de este modo se posibilita que más personas se acerquen al arte contemporáneo”.¹³⁵

Un dato sugerente que encontramos y que consideramos que es importante ponerlo en relación con lo que veníamos analizando, ya que una institución dependiente de un ministerio público -que debería tener otro tipo de intereses- tiene una lógica empresarial que desde la página de arteBA lo fundamentan como parte de una estrategia que “trabaja en el desarrollo y fortalecimiento del mercado del arte”.

En síntesis, se ve por un lado, una supuesta solidaridad, un puente que dice tender arteBA a los artistas emergentes -que se ve explicitado en los objetivos que aparecen en su sitio oficial. Pero, por otro lado, para acceder a esa exposición se tiene que aceptar la lógica mercantil y privatista impuesta, pagando un cánón de dinero. La idea del curador o gestor cultural viene a quebrar esta especie de *status quo* que tienen las grandes ferias, galerías y circuitos de arte convencionales.

Lo característico en nuestro país es que el arte “es gestionado por el artista y eso es muy de Argentina”, manifiesta Scafati, haciendo mención a la figura del curador o gestor cultural. Sin embargo, siguiendo a Iglesias (2014), es importante destacar cómo las ferias resultan atractivas para un público y funcionan como:

(...)impulsoras del turismo de alta gama, rol en el que han reemplazado ya a los museos y las bienales. Las ferias llegan a ejercer hegemonía y tienen un impacto publicitario tan fuerte que a menudo reciben extensivo financiamiento público, a pesar de no ser más que un negocio privado (el de los organizadores) que a su vez

¹³⁵ Página Oficial de arteBA. Recuperado de <http://www.arteba.org/sobre-la-fundacion/>

abastece a otros negocios privados (el de los galeristas que alquilan locales), repercutiendo sobre negocios privados de terceros (como la hotelería). Este metacomercio, sin embargo, recibe todo tipo de avales del sector público, desde exenciones fiscales hasta servicios de publicidad gratuita. (Iglesias,2014,p.29)

Y agrega,

(...) La topología de las ferias, idéntica en principio a la de los Mercados financieros, les permitió convertirse en la principal herramienta de reproducción del mercado y desplegar las consecuencias de este acrecimiento incluso sobre escenas que, como la porteña, hasta entonces casi carecían de toda infraestructura profesional. En pocos días, una galería que participa de una feria puede alcanzar públicos, ventas y notoriedad a los que no llegaría permaneciera en los límites de su domicilio físico y su calendario cerrado de exhibiciones temporarias. Desde el punto de vista del resto de los actores involucrados, ocurre algo parecido: para que un curador o un coleccionista se haga una idea de la actualidad de una ciudad, un par de horas recorriendo una feria y hablando con conocidos le resultan mucho más fructíferas que un viaje de reconocimiento de varias semanas.

Por consiguiente, es importante recoger el testimonio de la coleccionista Patricia Phelps de Cisneros que enfatiza sobre la importancia de la independencia que debe tener el contenido de las exhibiciones o de los programas de estas ferias:

(...) la participación de las personas, fundaciones y corporaciones para ayudar a subvencionar exhibiciones y otros programas es esencial para los museos de los

Estados Unidos y, sí, creo que una mayor actividad en este sentido sería una gran ayuda para sus instituciones hermanas en América Latina. Dicho esto, es preciso que exista claridad sobre la naturaleza de dicha ayuda. Es maravilloso que una persona, una fundación o una corporación subvencionen una exhibición, y ellas deberían obtener crédito público y absoluto por hacerlo. No obstante, quienes aportan fondos no deberían dictar el contenido de las exhibiciones o los programas. Eso debe estar a cargo de los profesionales de los museos. (Barreiro, 2006, p.21)

Es por eso que es adecuado decir que el mundo del arte está sujeto a cambios y se está reorganizando en estructuras que funcionan de diversos modos, haciendo posible ensoñaciones colectivas de autogestión y autogobierno, como también el nacimiento de nuevas figuras y nuevos roles. Tal es el caso, del nacimiento de la figura del nuevo gestor cultural con la particularidad de que también es artista. Es importante entonces recuperar en palabras de Montequín (2003) que:

(...) la iniciativa privada contribuye a sustentar (con fondos propios o ajenos, autóctonos o extranjeros) un arte que consigue prescindir del mercado y del padrinazgo estatal —por más que aspire a lograr los favores de ambos—, y el aire se llena de resonancias mercadotécnicas ('coolhunters', 'formadores de opinión', 'concept managers'). De pronto, el afán por debatir, analizar, documentar, clasificar, tasar, y archivar se canaliza compulsivamente en mesas redondas, concilios, talleres, 'clínicas de obra', tertulias, cursos, seminarios y conferencias; mientras tanto, las artes plásticas conquistan un espacio tantas veces postergado en diarios y revistas, y aun en la televisión (...) En el 2001, el MALBA marca la apoteosis del nuevo modelo de coleccionista producido por diez años de súbitos enriquecimientos: coleccionar arte ya no resulta de la expresión de un gusto definido e irrepetible, sino de su ausencia (se adquieren sólo aquellas obras consagradas por la historia del arte o el consenso del mercado), y el anhelo de cubrirse de prestigio social se confunde con la urgencia por mostrar la

autosuperación permitida por la taumaturgia financiera (enriquecerse por fuera para poder enriquecerse por dentro). Por último, gestada en el 2000 por Gustavo Bruzzone y Roberto Jacoby, la revista Ramona auspicia las bodas de la crítica partisana y la Academia. Si bien en un comienzo en Ramona la crítica era ejercida casi exclusivamente por los propios artistas, o aspirantes a serlo —cuyas participaciones oscilaban entre el exabrupto lapidario, la humorada campechana y una exaltada complacencia corporativa—, después de un susurrado llamado al orden la revista también empezó a hospedar tibios papers y esbozos de tesinas. Curiosamente, o no tanto, en esta época de certezas institucionales, de fortalecimiento de las redes de validación del arte, de paulatina consolidación y poder de identidades marginadas, surge y se afianza un grupo de artistas que reivindican la fragilidad, la parsimonia y la inocencia, a sabiendas de que ninguna amenaza real impedirá la plena expansión de sus subjetividades. (pp. 35-36)

Es así, como el gestor cultural asume un nuevo rol que no solo llega acompañado de un ensanchamiento del horizonte profesional sino que también propicia el surgimiento de nuevos roles, características y modalidades.

(...) como nunca antes abundan artistas, curadores, críticos, galeristas, teóricos, coleccionistas, cognoscenti, o simples groupies que se adaptan con progresiva plasticidad a los requerimientos de los nuevos escenarios donde la redistribución de papeles y libretos es tan incesante como alentadora para quienes abrigan esperanzas de vivir del arte. Así, la movilidad artística compensa o sustituye la inmovilidad social. (p.34)

Esta tensión entre el galerista (Isla Flotante), el Estado (el evento arteBA) y el nuevo artista como gestor cultural, la advertimos recién en la segunda etapa de la historia de ByF, que es cuando, al mismo tiempo, empieza a aparecer en los medios la figura de

Fernanda Laguna ya no solo como artista sino como gestora cultural. Scafati expresa que “las cosas más resonantes o las más interesantes del arte que estaban sucediendo a fines de los 90 se daban proyectos creados por artistas, que es lo que vino después. Todo lo que van a ver en el mundo del arte contemporáneo hasta ahora, son proyectos gestionados por artistas, es una particularidad que tiene la Argentina”. De esta manera, el nuevo rol que adopta Laguna es el de una mediadora entre la creación, la participación y el consumo cultural. Asimismo, debe poder desarrollar un trabajo artístico y cultural, como así también, tener una visión holística del sector cultural -donde complete la viabilidad del proyecto-.

La artista visual no está del todo conforme con la denominación de *gestora cultural* que le adjudican a Laguna, ya que ese término es extraído del mundo del mercado, de la industria cultural. Prefiere, en cambio los términos de organizadora o curadora antes que gestora. Del mismo modo, nosotras preferimos, en cambio el de productora cultural.

En conclusión, en la tercera etapa, se visibiliza mucho más la vertiente de Laguna como gestora cultural porque en esta tercera etapa que nosotras identificamos como *La marca como belleza: Del colectivo al individualismo* se reconoce a Laguna, parafraseando a Katzenstein a quien ya citamos anteriormente, como una *potenciadora de la práctica de un arte que incluye la autoconstrucción y experimentación personal y social, a la vez marginal y absolutamente integrada al sistema del arte donde se negocia influencias, recursos, resistencia y posiciones* críticas que la artista visual hace con una soltura sorprendente que la ubica en una especie de *centro desde el margen*.

Así, se puede definir a la autora como una profesional de la gestión cultural en el sentido de ser una mediadora entre la creación, la participación y el consumo cultural.

5.3. Tensión existente entre espacio privado (museos) y espacio público

Históricamente, las obras de arte se exhibieron en los museos, galerías y espacios culturales. No obstante, existe una tradición de experiencias por fuera de los circuitos canónicos (los muralistas, los *happenings*, etc.) que en medio de la crisis social, política y

económica que sufrió nuestro país a inicios de la década del 2000, es recuperada por varios colectivos de artistas. Por ende, parafraseando a Giunta (2009), se buscaba evidenciar cómo la propuesta museográfica urbana tenía no sólo un carácter fuertemente contemporáneo en su intención de mostrar obra a través de la intervención de lugares específicos, sino también un rasgo eminentemente local y de poscrisis al concebir la obra como un dispositivo de relación entre arte-espectador, en donde el artista busca generar lazos entre los/as individuos. Conviene señalar que para la autora:

Fue un momento en el que la creatividad se mezcló con la protesta. La ironía y el humor, la búsqueda de formas nuevas para hacer visible el eje de las demandas, se democratizó. La ciudadanía elaboraba, cada día, un modo distinto de manifestarse (...) Uno de los efectos más fuertes del impacto de la crisis en la organización de las artes visuales fue la emergencia de colectivos (...) El ámbito del taller fue reemplazado por el de la calle, y por un tiempo pareció que el artista individual desaparecía inmerso en uno de los tantos grupos. Se produjo, en cierto modo, una “colectivización” de la práctica artística. (p.54-55)¹³⁶

Así irrumpen, en nuestro país, los colectivos de artistas, y en consecuencia, sus multifacéticas propuestas artísticas en espacios públicos. Paradójicamente, tal como, relata Giunta en *Poscrisis*, mientras el país se sumía en una crisis dramática, al mismo tiempo se inauguraron nuevos espacios artísticos y colecciones en todo el país, y especialmente en la ciudad de Buenos Aires (entre ellos el MALBA que se inauguró en el 2001). Describe la autora, la ciudad se vio en “la emergencia de un nuevo mapa museográfico”(p.71). En consecuencia, el 2004 fue llamado el año de los museos debido a la gran cantidad que se inauguraron.

¹³⁶ Para más información véase Fernando García, Las manifestaciones culturales inspiradas en los cacerolazos”, *Clarín*, 18 de junio de 2002.

En consonancia con los innumerables debates sobre arte que por esos tiempos se dieron en distintos ámbitos; surge el colectivo ByF y muchos otros colectivos de artistas, y otros que también surgen, más tarde, gracias a Belleza.

Evidencia lo dicho, la multiplicidad de proyectos de ByF -y de Fernanda Laguna- enunciados en las páginas anteriores donde se desarrollan propuestas artísticas en espacios públicos y privados,¹³⁷ donde la toma -por el momento novedosa- del espacio público gana fuerza correspondiéndose con la forma de un escenario donde se pone en valor la producción artística para no solo contar una historia, sino también resolver distintos tipos de problemáticas de cara al compromiso social; especialmente en su segunda etapa- con ByF Fiorito y el proyecto secundario Liliana Maresca¹³⁸ donde el arte funciona como una plataforma para estudiar y activar el espacio común de los/as ciudadanos/as.

Por estos años hay una especie de tensión-articulación entre las iniciativas públicas y privadas. Claro que, tal como quedó reflejado en este trabajo, existía el apoyo privado, -por lo general en función de la realización de los grandes eventos- donde participaban artistas de renombre tanto en el campo de las artes visuales como en el de la música; pero, según se analizó, la tensión se daba a la hora de trabajar en esta interrelación y con las políticas públicas que no están atadas a la coyuntura.

Cada vez más artistas, curadores y críticos/as se esfuerzan por escapar de los límites de lo artístico y de la estética para integrar el arte y la vida; para atender a las necesidades sociales, para producir auténticas relaciones emocionales, para fomentar la performatividad, para liberar al espectador, para actuar en y sobre el espacio urbano, y transformar todo tipo de estructuras sociales, económicas e interpersonales. Es así, como las producciones

¹³⁷ Se puede visualizar la muestra que se realizó en la Galería Nora Fisch desde el 2 de septiembre al 14 de octubre 2016 “Dos Escuelas. Belleza y Felicidad Fiorito / Proyecto Secundario Liliana Maresca”. “La característica de estos proyectos es la intersección de acciones educativas y de impacto comunitario con un espíritu fiel al arte contemporáneo y a un abordaje experimental y creativo. La muestra Dos escuelas es un collage de documentación y de obras de muchos de los artistas y de los chicos que participaron en ambos proyectos artístico/educativos”. Disponible *online* en:

<https://verrev.org/2016/09/16/dos-escuelas-belleza-y-felicidad-fiorito-proyecto-secundario-liliana-maresca/>

¹³⁸ Extraído de: <http://proyektosecundariolm.blogspot.com/>

artísticas, terminan por romper con las estructuras vigentes y expanden las formas y los lugares dónde hacer y experimentar arte.

El arte se presenta, de esta manera, a los artistas como una herramienta potencial para el *desocultamiento de las estructuras y el uso de los espacios urbanos*, públicos o privados, que involucran a una comunidad no solo en lo social sino también en lo económico. Los/as artistas buscan revelar los sistemas detrás de la producción del espacio y generar el compromiso y la participación de los/as individuos.

Los colectivos buscan reconocer la potencialidad del arte para producir y transmitir la experiencia y el conocimiento en relación a los usos de poder en la construcción de los espacios urbanos que tensionan con la lógica urbana en cuestión. Estas intervenciones en el espacio público vinculadas con un momento de crisis se pueden reconocer -tal como relatamos en este trabajo- en la realización de recitales, festividades y en las instalaciones realizadas a la noche en la vereda de un local del barrio de Almagro,

En la experiencia de ByF, entendemos que la actividad del colectivo puede concebirse como una ocupación artístico-cultural del espacio público orientada a la creación de nuevas relaciones sociales. Un arte de “instalaciones”, de objetos que -extraídos del mundo de lo ordinario- adquieren en el lugar de exposición un sentido nuevo. No alejados, por supuesto, del significado que le confiere su funcionalidad, pero sí, aliados con otros sentidos impensados que los reviste de una nueva expresividad, no solo poética sino también política.

Junto a la crisis emergió una nueva “estructura de sentimiento” (Williams, 2003), una nueva experiencia de la desarticulación entre las capacidades de cada individuo y los lugares asignados socialmente. una reestructuración del espacio urbano donde “el tiempo se volvió colectivo y se politizó a partir de las acciones político-sociales de estos nuevos actores”.¹³⁹

¹³⁹ Siguiendo a Rancière (2011) podemos afirmar que se trata de una politización del tiempo: “La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como

En la primera etapa que mencionamos -durante todo el 2002-, estos colectivos sociales ocuparon el espacio público combinando una diversidad de repertorios de acción, el nuevo tiempo de la política fue también un nuevo tiempo del arte argentino. La constatación de un futuro político completamente imprevisible -basta recordar la sucesión de cinco presidentes en apenas diez días-, sumada al crecimiento de las organizaciones populares que disputaban el espacio público a diario, configuraron un escenario propicio para el desplazamiento de la renovación cultural.

La crisis produjo una expansión de espacios artísticos y de colectivos culturales del que ByF es uno de los casos más relevantes: Argentina Arde, el Grupo de Arte Callejero y el Taller Popular de Serigrafía, etc. se arriesgaron por un nuevo *modo de hacer* arte, apoyado -tal como ilustra Giunta- en el uso de nuevos materiales y en la producción colectiva.¹⁴⁰ En definitiva, las formas en las que las prácticas artísticas redefinieron el espacio de lo “común” regresaron al centro del debate.

Subrayamos que estos colectivos, si bien rompen con la idea de espacio público tal como era entendida hasta ese momento, no abandonan el espacio privado, donde siguen interviniendo. De allí, que hablamos de tensión entre los espacios alternativos públicos y los espacios privados.

A lo largo de estos años, varias asambleas fueron recuperando espacios para el uso público llevando adelante diferentes emprendimientos productivos, organizando merenderos y comedores populares y dedicando buena parte de su tiempo a realizar actividades culturales abiertas a toda la comunidad. Y otras, optaron por continuar

habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que enuncia dolor”(p. 34).

¹⁴⁰ No puede dejar de mencionarse, como lo indica Giunta en su libro: *la fuerte tradición argentina de la práctica colectiva vinculada al compromiso social. En una lista abreviada hay que señalar a los Artistas del Pueblo, desde 1914; exposiciones y acciones colectivas, entre las que cuentan el Homenaje a Vietnam (1966), Tucumán Arde (1968), Montevideo Rockefeller (1969), El Siluetazo en los años ochenta, la obra de artistas como León Ferrari, Juan Carlos Romero, Osvaldo Jalil, Roberto Jacoby, Daniel Sanjurjo, entre muchos otros. Hay una fuerte tradición local que funciona como referente y genealogía. Pero al mismo tiempo, la crisis de 2001 y el nuevo escenario que configura la globalización introdujeron elementos distintos en las más recientes experiencias* (p.56)

reuniéndose en la calle para no perder visibilidad. En este período se entablaron las alianzas más fructíferas con otros actores sociales de protesta como los movimientos de desocupados/as, los/as cartoneros/as y los/as trabajadores/as de fábricas recuperadas. La acción colectiva se expresa aquí, en sintonía con nuevas formas de ocupar y representar el espacio público y la ciudad, nuevas formas de descubrir nuevos sentidos y articulaciones en torno a la actividad laboral, la participación social y la cultura.

En su segunda etapa, el colectivo concebía a la política estatal sobre el espacio público -implementada desde fines de la década de 90- como una política que hacía énfasis en el control de la población. A nuestro entender el control se materializaba en la aplicación de lógicas del espacio privado en el espacio público, tales como las rejas perimetrales, las cámaras de seguridad y la presencia de guardianes en las plazas.

Estas medidas transfiguraban los espacios públicos y los convertían en espacios excluyentes, desplazando las problemáticas sociales, contrariamente a lo planteado por los colectivos en la etapa descripta. Por otro lado, las reformas de las plazas se llevaban a cabo sin consultar la opinión a los/as vecinos/as -ya que más que complacer las necesidades del barrio respondían a intereses electorales. Se puede evidenciar cómo la política estatal concebía a los espacios públicos como espacios de tránsito y no como lugares de reunión, de recreación, de encuentro y de socialización; aunque como quedó demostrado las actividades culturales y el arte incentiva el nacimiento de nuevas relaciones sociales estos espacios.

El concepto de obra se funde en el espacio público, la ironía de lo absurdo acercó a los/as vecinos/as a su realidad, *socializando y siendo parte* de estas prácticas colectivas llevando el arte a su vida cotidiana. Así, la política comulga con la estética.

Finalmente, en la tercera etapa, asistimos a la proliferación de diferentes espacios culturales y esto se puede evidenciar en cómo el museo convencional -planteado por nosotras en la tensión de Arte Oficial vs. “Arte *Light*”- emula a estos nuevos espacios alternativos que vienen a traer efervescencia, diversión, una propuesta más

descontracturada y un desbordamiento de otros valores que antes permanecían ocultos del circuito del arte. Como se explicó anteriormente, muchos de estas instituciones (museos, galerías reconocidas y ferias) cambiaron su perfil siguiendo la demanda de los nuevos tiempos, cooptaron *lo nuevo* que estaba sucediendo en los colectivos emergentes- y el campo artístico se vio enriquecido por estas nuevas expresiones.

CONCLUSIÓN

En este trabajo intentamos reconstruir la historia de ByF, en el cuadro del derrumbe económico, social y político de la Argentina que se produjo a principios de este siglo. Nos interesó recrear una experiencia sobre la cual se han publicado algunos trabajos pero no se llevó a cabo una reposición completa de esa historia. Esto nos permitió no solo advertir diferentes etapas -en una historia que se extiende desde 1999 hasta 2008-, configuradas por temas, propuestas, tensiones y sujetos, sino también aquellas tensiones que, en el campo de las artes plásticas, está hegemonizado por una serie de instituciones que operan, intervienen, fijan límites, construyen legitimidades. ByF no fue una experiencia excepcional, en el sentido de que no hayan existido otras desplegadas en el mismo período.

En ese sentido, puede afirmarse -y eso fue señalado a lo largo de la tesina- que ByF conectó no solo con una zona emergente del campo cultural y artístico sino también con la zona más activa de la sociedad civil que intervino en la crisis conformando sus propias organizaciones (*asambleas barriales*) y poniendo en crisis lo establecido. Pero sí fue de las más relevantes porque puso en escena ideas, sentimientos, estéticas, en fin, un programa de intervención político cultural que sostuvo en su trayectoria como colectivo.

Del colectivo de afinidades electivas original a la marca ByF, se teje un largo tránsito atravesado por las tensiones mencionadas y por los límites impuestos por el cambiante cuadro social. Entendemos que es *otro modo de hablar* de la crisis y la poscrisis.

Y sobre todo de pensar que incluso en el peor tembladeral social es posible imaginar la *Belleza y la Felicidad*.

FIN.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Bourdieu, Pierre. (1979). *La distinction*. Paris: Les Editions de Minuit

----- (1995). *Las reglas del Arte*. París: Anagrama.

Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc. (2005). El Propósito de la Sociología reflexiva.

Una invitación a la sociología reflexiva (pp.147 a 173) Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

----- (2006) *El campo literario. Prerrequisitos críticos y principio de método* [Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode, Fragmento traducido al castellano]. Criterios, nro. 25-28 (pp.20-42). Recuperado de <http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieuCampo.pdf>

Butler, Judith. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*.
Barcelona: Paidós

Cortarelo, M. C. (1999) *El motín de Santiago del Estero: Argentina, diciembre de 1993*.

En Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina, documento de trabajo nro. 19 PIMSA, Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina. Disponible en:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/pimsa/20110609114047/DT19.pdf>

De Certeau, Michel. (1979) *La invención de lo cotidiano. El arte de hacer* (1ed).

Tomo I. México: Universidad Iberoamericana, 1996

Forster, Ricardo. (1992) Revista *Quinto Poder*, nro. 2, Buenos Aires.

García Canclini, Néstor. (1993). *Cultura y sociedad: homogeneización y pluralidad cultural*.

Universalismos y particularismos, en: *Fermelum*. Revista Venezolana de Sociología y Antropología, Año 3, nro. especial 6 y 7, Universidad de los Andes, Venezuela, enero-agosto (pp.76-94).

----- (1995) *Consumidores y Ciudadanos*. México: Grijalbo.

Giunta, Andrea. (2009) *Poscrisis: Arte Argentino después del 2001*.

Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Gramsci, Antonio. (1984) *Los intelectuales y la organización de la cultura*.

(Traducción de Raúl Sciarreta). Buenos Aires: Nueva Visión.

Jameson, Fredric. (2002) *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo*.

Buenos Aires, Manantial.

----- (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*,

Buenos Aires.

Koselleck, Reinhart. (2007) *Crítica y Crisis: Un estudio sobre la patogénesis del*

mundo burgués. Madrid: Trotta.

Masetti, Astor. (2004) *Piqueteros: Protesta Social e Identidad Colectiva*.

Buenos Aires: Editorial de las Ciencias.

Laddaga, Reinaldo. (2006) *Estética de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Rancière, J. (2011) *El malestar de la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Sáliche, Luciano (2018). “*Cómo pensaba Raymond Williams, el intelectual*

que se oponía a la cultura ‘como casa de té’”, en *Infobae*, 19 de mayo de 2018

Disponible online:

<https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/05/19/como-pensaba-raymond-williams-el-intelectual-que-se-oponia-a-la-cultura-como-casa-de-te/>

- Sarlo, Beatriz. (1994) Políticas culturales. Hoy: Los medios audiovisuales, en *La Ciudad Futura*, Buenos Aires. (pp.15-18).
- Svampa, M. Y Pereyra, S. (2003) *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos
- .(2005) “Fases y pasajes del modelo del ciudadano consumidor”, Publicado en la *Revista Ñ, Clarín*. Recuperado de:
<http://www.maristellasyvampa.net/publicaciones-periodisticos.shtml>
- .(2016) “El concepto de crisis en Reinhart Koselleck. Polisemias de una categoría histórica”. *Anacronismo e Irrupción, Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna* (pp.148-149) Recuperado de
<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/anacronismo/article/view/2048/1753>
- Virno, Paolo.(2003) *El recuerdo del presente*, Buenos Aires: Paidós.
- Williams, Raymond. (1994) *Sociología de la cultura*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- .(1997) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.
- (Traducción de Pablo Di Masso).
- .(2001) *Cultura y sociedad .1780-1950. De Coleridge a Orwell*. 1ra ed. Buenos Aires: Nueva Visión.
- .(2003a) *Palabras Clave*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- .(2003b) *La larga revolución*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Wortman, A. (1997) Nuevos sentidos de la palabra cultura en la sociedad argentina del ajuste. *Estudios Sociales* nro. 13 en *Revista Universitaria Semestral* (pp. 59-84).
- comp. (2009) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea* - 1a ed. - Buenos Aires: Eudeba

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Algunos artistas: arte argentino 1990-hoy. Arte argentino en las colecciones de

Gustavo Bruzzone/ Esteban Tedesco/ Alejandro Ikonicoff. Buenos Aires:
Fundación Proa, 2013. ISBN: 978-987-1164-18-9

Aira, C. (2002) Los poetas del 31 de diciembre de 2001. *El País*.

[Consulta: 10 de julio de 2019] Recuperado de:

https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html

Auyero, J. (2002) La Protesta. Relatos de la beligerancia popular en la argentina de los noventa. Buenos Aires; UBA y Libros del Rojas.

Barreiro Perez, G. (2006) América latina más allá del estereotipo,

Revista Ramona. Recuperado de: <http://www.ramona.org.ar/files/r31.pdf>

Belleza y Felicidad Fiorito [Blog]. [Consulta: 10 de julio de 2019]

Disponible online: <http://bellezayfelicidadfiorito.blogspot.com/>

Civale, C.(2014) ¿Es o se hace?, en *Página 12*. Recuperado de:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8654-2014-02-21.html>

Estol, L. (2007) Cierra Belleza y Felicidad: ¿El fin de una época? Nuestros años

felices. *Radar, Página 12*. [Consulta: 10 de julio de 2019] Recuperado de:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4335-2007-12-23.html>

Gago, V. (2009) “1 época 100 colectivos”. Entrevista a Andrea Giunta, en

Página 12. Recuperado de:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5102-2009-08-16.html>

Galería Nora Fisch [Sitio Web] [Consulta: 10 de julio de 2019]

Recuperado de: http://www.norafisch.com/artistas_ver.php?i=8&about=1

Iglesias, Claudio, M. (2013) El complicado entorno de “estar”.

Buenos Aires: *Revista Otra Parte*. (Edic. nro. 29 primavera-verano) [Consulta: 10 de julio de 2019] Recuperado de: <http://www.revistaotraparteimpresa.ml/autores/claudio-iglesias>

Jacoby, Roberto (2011) *El deseo nace del derrumbe*. Madrid: La Central/
Museo Reina Sofía.

Katzenstein, I. (2013) Fernanda Laguna. Central desde los márgenes, en revista *Otra Parte*, nro. 28 otoño- invierno 2013. Recuperado de: <http://www.revistaotraparteimpresa.ml/n%C2%BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/fernanda-laguna-central-desde-los-m%C3%A1rgenes>

----- (2018) La argentina que vela por el arte latinoamericano en el MoMA en *La Nación*. [Consulta: 06 de julio de 2019] Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/ines-katzenstein-curadora-argentina-observa-arte-latinoamericano-nid2202154>

Lebenglik, F. (2016) Liliana Maresca 29 de enero- 15 de abril de 2016, *Espaivisor*. [Consulta: 10 de julio de 2019] Recuperado de: <http://espaivisor.com/exposicion/liliana-maresca/>

León, G. (2018) Fernanda Laguna: Todo, mientras escribo, es poético. En *Eterna Cadencia*. [Consulta: 06 de julio de 2019] Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/fernanda-laguna-todo-mientras-escribo-es-poetico.html>

López Anaya, J. (1996) Arte argentino de los noventa. Fragmentos. *En Lápiz: revista internacional del arte* (No. 126, año 1996) (pp.40-51).
Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/217468>

Metro Cultural (17 de julio de 2015) Sylvia Vesco - Mercado de arte en Argentina. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AmL3WDZoKQk>

Monk, Augusto. (Director). (2018). *Los nuevos mecenas del arte*. Vimeo [Documental]

[Consulta: 10 de julio de 2019] Recuperado de: <https://vimeo.com/265815372>

Noy, Fernando .(2018) *Peregrinaciones profanas*. Buenos Aires: Sudamericana.

Montequin E. (2003), Estertores de una estética (minutas de un observador

distante), Ramona Nª 31. [Consulta: 10 de julio de 2019] Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r31.pdf>

Moscardi, Matías. (2014). La edición como límite de la literatura. Aproximaciones al catálogo de Belleza y Felicidad. *El Taco En La Brea*, 1(1), 37-69.

[Consulta: 10 de julio de 2019] Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/52476935.pdf>

----- (2015). *La edición como transparencia : el caso de Belleza y Felicidad*,

Cuadernos LIRICO [En línea], 13 | 2015, Puesto en línea el 15 diciembre

2015, [consultado el 08 julio 2019]

Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/2090>

Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*.

Buenos Aires, Título.

Parakultural "La jungla subterránea" (2015) – Caleidoscopio. (En línea)

Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=l_t4i3WutvA

Proyecto secundario Liliana Maresca [Blog] (Septiembre de 2014).

[Consulta: 10 de julio de 2019] Recuperado de <http://proyectosecundariolm.blogspot.com/>

Scafati, Mariela. (2013) *Pinturas donde estoy. 1998-2013*.

Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Yuszczuk, Marina. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*

[En línea]. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

----- (2014). *Arte sin tradición, presentes sin espesor: sobre la*

relación entre modos de producción y figuraciones de la temporalidad en las poéticas de Belleza y Felicidad; Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de

Comunicação e Expressão. Núcleo de Estudos Literários e Culturais; Boletim de Pesquisa Nelic; 13; 20; 8-2014; 25-45 [Trad.Universidad Federal de Santa Catalina.

Centro de Comunicación y expresión. Núcleo de Estudios Literarios y Culturales].

Recuperado

de

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2013v13n20p25>

----- (2014). “Son o se hacen”: performance poética y performance de género en

Belleza y Felicidad; *Badebec*, Vol.4 nro.7. Recuperado de

<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/100/90>

----- (18 de septiembre de 2015) Nostalgia del Punk, en *Página 12*.

Recuperado de

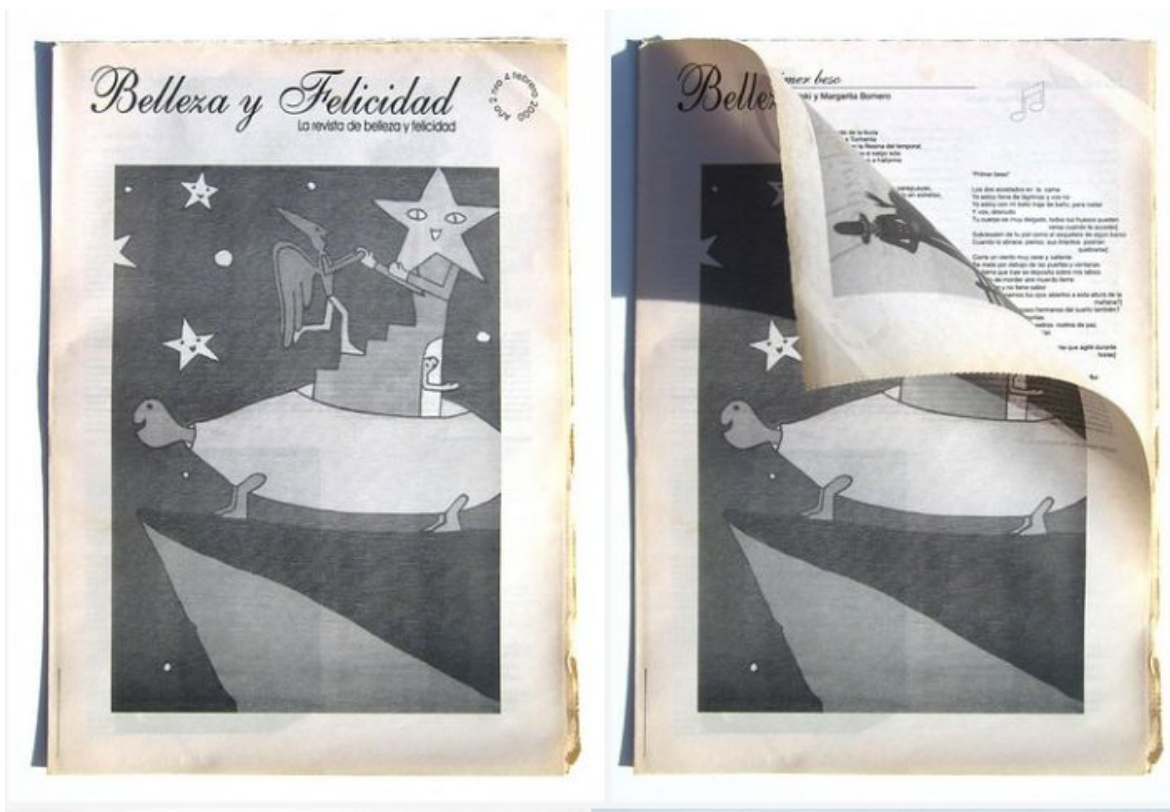
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10047-2015-09-18.html>

Anexo:



Cecilia Pavón (Izq.) y Fernanda Laguna (Der.) en *Belleza y Felicidad*.





Revistas de *Belleza y Felicidad*. Año 2 nro. 4 / Febrero de 2000



Año nro. 6 / Abril de 2000



Horarios de *Belleza y Felicidad* (Almagro) / Editoriales independientes exhibidas en el local.





“La banda de ByF”, *staff* de Belleza y Felicidad.



Belleza y Felicidad, Librería Artística, Galería de Arte, ediciones independientes y CD'S.¹⁴¹

¹⁴¹ Fotografías del colectivo, revistas y carteles. Extraído de [*Flickr*]Material recuperado de https://www.flickr.com/photos/belleza_y_felicidad/sets/72157621821325071/



Imágenes de ByF (Almagro)



Librería de ByF



/ Mariela Scafati en ByF(Almagro, 2007)¹⁴²

¹⁴² Imágenes de Belleza y Felicidad. Extraídas del Blogspot oficial. Recuperado de <http://bellezayfelicidad.blogspot.com/2007/>



Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y Fernanda Laguna en *Belleza y Felicidad*.



“La belleza es de los artistas cuando la felicidad es compartida”. Frase esbozada por Marina De Caro en el cierre de *Belleza y Felicidad*, 2007.



Instalación de *Now Showing: Belleza y Felicidad* (Trad. Ahora presentando a: Belleza y Felicidad), año 2015 en *Sculpture Center* (Museo de arte contemporáneo radicado en Nueva York). Fotografía de: Jason Mandella.

Se presentó ese año una retrospectiva de la producción editorial de ByF. La exhibición fue curada por Ruba Katrib (Curadora del MoMA). Este evento coincidió con la publicación de traducciones al inglés de una selección de poemas de las artistas Laguna y Pavón realizadas por el traductor norteamericano Stuart Krimko.

Titulada *Belleza y Felicidad*, esta antología fue editada por *Sand Paper Press* (Editorial independiente radcada en Florida, Estados Unidos).

BELLEZA y FELICIDAD

Portada de la antología de poemas Belleza y Felicidad: *Selected Writings of Fernanda Laguna and Cecilia Pavón* (Trad. Belleza y Felicidad: Selección de escritos de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón).



Imagen recuperada de Sculpture Center (cortesía de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón).



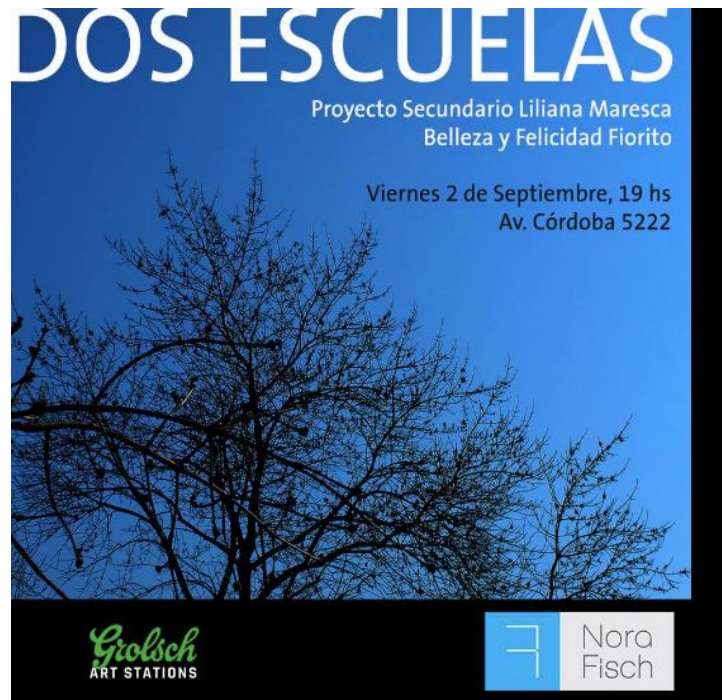
Muestra Belleza y Felicidad Villa Fiorito en Dixit, arteBA (23 al 27 de mayo de 2017). Gentileza arteBA Fundación.



La instalación *El pie del David* en Villa Fiorito. Proyecto en colaboración de Fernanda Laguna y Roberto Jacoby.



Proyecto secundario Liliana Maresca. Imagen recuperada de su cuenta de *Facebook*.¹⁴³



Muestra "Dos escuelas". Proyecto secundario Liliana Maresca y Belleza y Felicidad en la galería Nora Fisch.
(Del 2 de septiembre al 14 de octubre 2016).

¹⁴³ Disponible online en <https://www.facebook.com/elmaresca/photospcb.904577396368180/904576356368284/?type=3&theater>

