

**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Universidad de Buenos Aires**  
**Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)**  
**Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta**  
**Jefe de Trabajos Prácticos: Dra. Cristina Rossi**  
**Jornadas sobre la exposición *Acción Urgente***  
**organizadas por la Cátedra y la Fundación Proa**  
**11 de octubre de 2014**

**Cartografía para la transformación:**  
**el caso de Iconoclasistas**

**Boro, Sofía**

**Bozzano de la Llosa, Carolina**

**Martínez, Cecilia**

**Tieso, Noelia**

**Segundo cuatrimestre de 2014**

## **Cartografías para la transformación: el caso de *Iconoclasistas*.**

*Maps are subjective  
Mapping...is an act of power  
Sen (2007)*

### **Presentación**

En el presente trabajo nos proponemos abordar el procedimiento de mapeo colectivo propuesto por el grupo *Iconoclasistas* en el marco de la exposición “Acción Urgente”, realizada en la Fundación Proa en 2014. La singularidad que encontramos en su propuesta artística nos instó a elegirlos como objeto de estudio. A diferencia de otros colectivos presentes en la muestra, cuyas propuestas artísticas son, en su mayoría, de carácter efímero, *Iconoclasistas* plantea una propuesta que perdura en el tiempo, en tanto provee a los participantes de una herramienta crítica para abordar la realidad.

Observamos que la mayoría de los colectivos artísticos llevan a cabo acciones e intervenciones en el espacio urbano dirigidas, en la mayoría de los casos, a un público indeterminado, como ser los transeúntes. Además estas propuestas suelen ser de carácter breve –desarrolladas durante un día o algunos pocos días– y las personas que se cruzan con ellas participan o se ven afectadas por las mismas, pero en una situación que los insta a reflexionar sólo en el momento preciso de su participación, corriendo el riesgo de quedar ésta en lo anecdótico. Es en este sentido que mencionamos el carácter efímero de dichas manifestaciones.

Encontramos, en cambio, que en *Iconoclasistas* –dúo formado en 2006 por Julia Risler y Pablo Ares<sup>1</sup>– la obra surge como consecuencia de encuentros de trabajo en grupo: los talleres de mapeo colectivo. En estos encuentros se parte de la representación esquemática de un determinado territorio, con el fin de problematizarlo. Además, se propicia la creación colaborativa, la socialización y el debate, generando, como

---

<sup>1</sup> Julia Risler es comunicadora, docente e investigadora en la Universidad de Buenos Aires y Pablo Ares formó parte, hasta el 2005, del Grupo de Arte Callejero (GAC).

consecuencia, representaciones originales y particulares (Iconoclasistas, 2012). Tomando como base los saberes cotidianos del grupo social que se encuentre participando del taller, se busca reflexionar sobre su situación y construir un saber crítico a partir del debate realizado. Aquí es donde consideramos radica la particularidad del dúo: a partir de la construcción del conocimiento colectivo otorga estrategias para que un sector de la población no sólo reflexione sobre sus condiciones de vida, sino que también produzcan herramientas que les permita afrontarlas y, en el mejor de los casos, replicar esta experiencia con el objetivo de generar alternativas y ampliar el campo de alcance de ellas.

En el marco de la exhibición “Acción Urgente”, realizada en Proa en 2014, *Iconoclasistas* expuso un mapa y una presentación en *Power Point* que daba cuenta del modo de llevar a cabo un taller de mapeo colectivo. Éste es un material que se encuentra disponible gratuitamente en su página de *Internet* y que busca acercar a todo el que lo desee las herramientas para realizar un mapeo sin depender de la presencia física de los integrantes del grupo<sup>2</sup>. Sin embargo, y a pesar de que su presencia no es indispensable para la realización de los talleres, nosotras vamos a centrarnos en el mapa expuesto en Proa, fruto de reuniones en las que el dúo sí estuvo presente. En el contexto de la exposición, la presentación en *Power Point* buscaba mostrar al público cómo había sido realizado el proceso para llevar a cabo la obra que se encontraba a la derecha: un enorme mapa-mapeo de los asentamientos alrededor del área de la Coordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado (CEAMSE) en José León Suárez y todas las prácticas y situaciones que allí ocurrían. En este sentido, observamos que el mapa es consecuencia o producto del proceso de trabajo expuesto en el video y que, sin

---

<sup>2</sup> Es importante destacar que en la página web del grupo se puede acceder de manera gratuita a diferentes materiales, tales como los “vectores de libre circulación” e “iconografías”, puestos allí con la intención de que cualquier persona pueda utilizarlos y realizar sus propios mapeos. Con estas prácticas, el grupo adhiere al *copyleft*.

embargo, se ha decidido exponer ambos. Por lo tanto, creemos que no puede aplicarse a la *gigantografía* del mapa expuesta el estatuto de “obra de arte”. Por el contrario, consideramos que el mapa posee el mismo (o incluso menor) valor que la acción de mapear, aquella que se produce a partir del encuentro y discusión en los talleres.

Pero partamos del mapa para luego analizar las condiciones de producción de las que surgió. La *gigantografía* recibe el nombre de “República ciruja”. En ella aparecen aspectos típicos del mapa, como la representación gráfica y bidimensional del territorio, lo que es enriquecido por el aporte que realiza la gente del lugar a partir de la reflexión y puesta en común: proponen íconos y referencias que dan cuenta de la realidad y problemas con los que conviven. Es significativo que estos íconos no sólo representen lugares (centros culturales, cárceles, basurales, capillas, fábricas, etc.), sino que también introduzcan las acciones propias del lugar: ir a buscar agua, “cirujear” en “la montaña” (la gran pila de basura que crece en el CEAMSE), la vertiente de desechos tóxicos, entre otras. Asimismo se da cuenta de las problemáticas sociales que allí se viven (precariedad ambiental, contaminación, violencia y conflicto social) y se busca exponer cómo se desarrolla el “cirujeo”, la mayor actividad económica de la zona. Para ello se muestran los datos sobre las condiciones de trabajo (cuántas personas y por cuánto tiempo ingresan al basural, qué se busca allí, qué se realiza con lo encontrado, los instrumentos de trabajo, etc.).

Con una estética tomada del diseño gráfico, se utiliza toda la superficie del mapa para dar información. Los íconos en el territorio se complementan con sus referencias en los laterales, a la vez que ambos son enriquecidos por breves textos presentes en otras partes del mapa, que buscan ampliar la información que se aporta.

## Preguntas e hipótesis

A partir de lo expuesto, donde sintetizamos el distintivo accionar del grupo elegido, surgen los siguientes interrogantes:

Teniendo en cuenta los usos y apariciones de mapas en la esfera artística, como por ejemplo aquella célebre representación de Sudamérica “invertida”, por Joaquín Torres García (“América Invertida”, 1936), ¿cómo podemos interpretar los cambios que se producen en los usos y apariciones del mapa dentro del arte contemporáneo?, ¿se puede considerar que los procedimientos de la Modernidad (como por ejemplo el mapa invertido por Torres García que contradice la visión hegemónica europeísta) ya no son pertinentes para hacer frente a la realidad contextual actual? Con respecto a esto, observamos que hay una tendencia hacia la “estética relacional” que genera vínculos entre los actores involucrados, con la intención de cuestionar la realidad a través de una participación activa y no sólo a través de la contemplación de una obra.

Por otro lado, la práctica de mapeo colectivo y el uso de mapas en el arte actual nos llevan a reflexionar sobre las implicancias políticas que esto posee. Si la concepción de “mapa” como ícono que da una información unívoca ya no es pertinente, ¿cómo viene a insertarse este dispositivo dentro de la escena artística contemporánea?, ¿cómo se entiende al mismo?, ¿qué cosas se cuestionan sobre la utilización histórica del mapa y qué nuevos usos se proponen?

Con respecto a lo anterior nos parece pertinente retomar la idea de que “el mapa no es el territorio” (Iconoclasistas, 2012). Esta frase busca remarcar el hecho de que el mapa es una convención, realizada por algún sujeto (o grupo social) con una cierta intencionalidad no siempre patente. En este sentido las prácticas de mapeo, y en este caso la propuesta de *Iconoclasistas*, buscan devolverle al grupo con el que trabajan la función de auto-representación y a partir de ello resaltar las problemáticas que viven,

para difundirlas e implementar mecanismos de resolución. Consideramos que ésta constituye una manera de politizar el arte, con el objetivo de generar un cambio social.

Por otro lado, y con respecto al vínculo del dúo con las categorías tradicionales del arte, nos preguntamos: ¿producen o provocan cambios en las nociones de *obra de arte*, *artista* y *público*?, ¿cuáles? En este sentido, observamos la alineación del grupo con ciertas rupturas artísticas de principios del siglo XX, y principalmente, con la pérdida de vigencia de la clásica concepción del productor “activo” en contraposición a un espectador “pasivo”. *Iconoclasistas* se propone como un colectivo que se corre del lugar de artista como único “hacedor” del hecho artístico y busca ampliar las bases de la producción, socializando herramientas con un cierto grupo social para promover la creación colectiva. La obra no es la creación llevada a cabo por el dúo, sino que es producto de un trabajo social de debate colectivo.

Con respecto a lo anterior, nos parece pertinente introducir la siguiente hipótesis: la producción de la obra se da en un contexto de educación-aprendizaje. Retomando la teoría del pedagogo brasileño Paulo Freire (a la que particularmente estimamos por encontrarse gestada por fuera de los centros tradicionales de producción de conocimiento), consideraremos los talleres de mapeo colectivo que organiza *Iconoclasistas* con una intención educativa, en donde “enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades de su producción o de su construcción” (Freire, 1997:24). Por el sólo hecho de participar activamente en el taller, los vecinos se convertirían en “educadores” y “educandos”, activos protagonistas del hecho artístico.

## **Desarrollo**

Históricamente la creación de mapas estuvo asociada a la voluntad de representar gráficamente el territorio geográfico. Con el correr del tiempo este proceso se fue

naturalizando y los mapas terminaron por considerarse como representaciones fieles del territorio. Sin embargo, ya en el siglo XX los artistas comenzaron a cuestionarse acerca de qué representaban los mapas y qué concepciones y convenciones sostenían sus productores, cuestionándolas y proponiendo nuevas perspectivas.

En palabras de los investigadores griegos Olga Paraskevopoulou, Dimitris Charitos y Charalampos Rizopoulos, “la historia de la creación de mapas y de las herramientas para producir mapas no es en absoluto neutral u objetiva, ya que comporta ciertas concepciones y convenciones en relación con la percepción que tienen los fabricantes del entorno” (Paraskevopoulou et al., 2008). En este sentido, los mapas influyen sobre la subjetividad de las personas, naturalizando ciertas representaciones y transformándose en una efectiva herramienta al servicio del poder. Si “los mapas son representaciones que configuran y cuestionan las relaciones de poder” (Giunta, 2014:46), el poder residirá en quién lo confeccione y lo use.

Durante el siglo XX fueron múltiples los artistas y movimientos que utilizaron la cartografía para proponer nuevas perspectivas sobre el mundo: así, por ejemplo, los surrealistas belgas presentaban su propia versión del planisferio en 1929, donde “deformaban” el contorno y la ubicación habitual de los continentes (“El mapa del mundo en la época de los surrealistas”, 1929). Ya mencionamos, además, la simple pero eficaz modificación realizada por el rioplatense Torres García. En ambos ejemplos se evidencia la voluntad de cuestionar la cartografía tradicional, con la intención de indagar y poner de relieve el grado de arbitrariedad de dichas representaciones. Ambos están atravesados por una reflexión geográfica crítica, en donde, tal como establece la española Estrella de Diego, no existe un mapa objetivo, sino que todo depende del lugar desde el que se defina el espacio y el mundo, porque el mapa está condicionado por la historia de quien lo diseña (Diego, 2008:15).

Sin embargo, consideramos que estas prácticas, puestas en funcionamiento durante el siglo pasado, no resultan pertinentes para los tiempos que corren. Si bien las representaciones mencionadas poseen poder de síntesis icónico, impacto visual y comunicación muy fuerte, creemos que el arte contemporáneo, a tono con las problemáticas actuales, retoma y reconoce dichas estrategias, pero aventurándose más allá. Esto se explica, entre otros condicionantes, por el desarrollo de los medios masivos de comunicación y la consecuente modificación de las relaciones humanas. Nicolás Bourriaud observa que éstas ya no son “vivas directamente”, sino que hay un alejamiento y distancia entre los hombres producto del uso de nuevas tecnologías (Bourriaud, 2006:8). En este sentido, el autor propone el concepto de “estética relacional” para referirse a las prácticas artísticas que “toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social” (Bourriaud, 2006:142). Se trata de obras que nacen a partir de la observación del presente en función de una reflexión, generando:

experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas. La obra se presenta como un intersticio social, dentro de la cual estas experiencias, estas nuevas posibilidades de vida, se revelan posibles (Bourriaud, 2006:53).

En este sentido, también resulta pertinente la idea de *activismo*, en tanto ésta remite a acciones realizadas con el propósito de contribuir al cambio social o político (Giunta, 2014:1). En un contexto altamente interactivo (favorecido a partir de la aparición de *Internet*), las prácticas artísticas en solitario ya no dan cuenta del momento histórico en el que se inscriben. Es por esto que vinculamos las prácticas artísticas llevadas a cabo por *Iconoclasistas* (los talleres de mapeo, los mapas intervenidos y la creación y socialización de recursos gráficos) con ambos conceptos. Por un lado, se dan constantemente en un contexto de trabajo colectivo, relacional, y por otro, activan



propuestas de carácter crítico y reflexivo que intentan proporcionar a los participantes herramientas para el cambio o la transformación individual y social.

Una primera dimensión fundamental es el taller de mapeo colectivo. Enmarcado dentro de la Cartografía Crítica o Social, busca establecerse como una herramienta lúdico-política, desafiando los relatos dominantes sobre el territorio y dando cuenta no sólo del mismo, sino también del cuerpo social que lo habita y sus subjetividades (Iconoclasistas, 2012). En este sentido, el mapa no busca posicionarse como una realidad estable e inamovible, sino que, por el contrario, se asume como una instantánea del momento en que fue realizado.

En una particular e interesante dinámica de producción, el encuentro se produce en el momento en que los integrantes del dúo se acercan a un grupo social para trabajar en conjunto alguna problemática. En el caso de “República ciruja”, *Iconoclasistas* llega a José León Suárez convocado por la cercana Universidad de San Martín, con el objetivo de investigar acerca de las condiciones de vida de las personas que viven alrededor del relleno sanitario del CEAMSE.

La dinámica del taller (en la que el grupo no asume el papel de autoridad en tanto portadores del conocimiento) facilita y permite la socialización de los saberes y vivencias con los que cuentan los participantes al llegar. Aquí retomamos a Paulo Freire, quien considera que la educación “liberadora” es aquella en la que se reconoce que tanto educadores como educandos son portadores de un saber y que es en la correlación de ambos donde se da el aprendizaje. Asimismo, el autor considera que la enseñanza no es asimétrica, sino que tanto unos como otros aprenden de la experiencia (Freire, 1997:42).

De igual manera la propuesta no se agota allí, sino que apunta a que los talleres puedan replicarse sin su presencia y construir nuevos espacios de debate y reflexión,

con el objetivo último de generar una transformación en los sujetos y en sus realidades.

Tal como dice Freire:

una de las tareas más importantes de la práctica educativa-crítica es proporcionar las condiciones para que los educandos en sus relaciones entre sí y de todos con el profesor o profesora puedan ensayar la experiencia de asumirse. Asumirse como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, creador, realizador de sueños, capaz de sentir rabia porque es capaz de amar (Freire, 1997:42).

Creemos que, durante las experiencias colectivas de mapeo, los participantes o “educandos” (en palabras de Freire) se van transformando en sujetos reales de la construcción y de la reconstrucción del saber “enseñado”, al lado del “educador”, igualmente sujeto del proceso. En este sentido, podemos vincular lo anterior con la noción de espectador *emancipado* de Jacques Rancière. Según este autor, “emancipación es el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2010:25).

Por otro lado, también es pertinente considerar la relación que “República ciruja” posee con la institución artística. En este sentido, nos parece pertinente llamar la atención sobre el hecho de que el mapa se exhiba en el circuito artístico, a riesgo de que su presencia invisibilice el resto del proceso de trabajo propuesto por el grupo. Ahora bien, si entendemos el mapeo como acción *performática*, no habría posibilidad de recrearla en su totalidad dentro de la institución. En este sentido, el mapa funcionaría dentro de la misma como huella o registro de lo acontecido.

“República ciruja” nos introduce, además, en las contradicciones propias de las prácticas artísticas relacionales, en tanto “son objeto de crítica reiterada, porque se limitan al espacio de las galerías y de los centros culturales, contradiciendo ese deseo de lo social que es la base de su sentido” (Bourriaud, 2006:102). En este sentido, dichas manifestaciones suelen ser consideradas como “una forma suavizada de la crítica social” ” (Bourriaud, 2006:102). De todas maneras, creemos que la institución artística

funciona como un efectivo espacio de difusión y visibilización del trabajo de *Iconoclastas*, permitiéndoles una mayor llegada a los espectadores, potenciales nuevos “mapeadores” (Longoni, 2014).

Acerca de si lo que hacen es arte o política, Ana Longoni esboza la idea de que el colectivo se mueve entre ambas esferas, ya que “entienden y practican la producción artística como una herramienta para incidir en la transformación política” (Longoni, 2014). En este sentido, Nicolas Bourriaud sostiene que carece de sentido juzgar el contenido social o político de una obra de arte “relacional”, olvidando su naturaleza artística. De esta manera, propuestas como “República ciruja”, que fomentan el cambio social y el compromiso a partir de intervenciones y acciones estéticas de denuncia y solidarización, refutarían el mote de “superficiales” al que suelen asociarse. Si bien en el arte actual la tensión con la institución sigue existiendo, creemos que *Iconoclastas* no se opone al circuito, sino que, por el contrario, lo transita y utiliza en favor de sus objetivos. En otras palabras, aprovecha los espacios institucionales como medio para difundir su propuesta, concientizar e interpelar nuevos públicos.

## **Conclusión**

En un contexto en el que, a nivel global, una amplia serie de exposiciones retoman el vínculo entre el arte y la política, “Acción Urgente” propuso, en el marco de la Fundación Proa, un extenso y variado panorama del arte actual latinoamericano. A través de diversas propuestas, que iban del *graffiti* a la *performance* y al diseño de objetos, los colectivos seleccionados buscaban intervenir y modificar la realidad, detectando y denunciando distintas problemáticas.

A pesar de que el accionar de los diversos grupos presentaba ciertas similitudes, como el cuestionamiento de la institución artística y de la creación individual, así como

su fuerte carácter político, enseguida comenzamos a notar las diferencias y es así como llamó nuestra atención la particular propuesta de *Iconoclasistas*: colectivo artístico argentino que pregona, desde el 2006, la creación colectiva y grupal. Sus “obras”, como la *gigantografía* de José León Suárez que exponían en la muestra, son fruto de encuentros, reuniones e intensos debates entre el dúo y los participantes de sus talleres: ciudadanos y vecinos que se acercan, curiosos, a la propuesta de los “artistas”, transformándose ellos mismos en hacedores de las “obras”.

Luego de profundizar acerca de su metodología de trabajo, surgieron diversos cuestionamientos y nudos problemáticos, como el vínculo del colectivo con la institución artística, la redefinición de nociones tradicionales como “obra de arte”, “artista” y “público” o “espectador”, así como el carácter emancipador de su postura y el acento puesto en el proceso de trabajo o la acción. Con la intención de aclararlas, acudimos a diversos autores y conceptos, de cuyos vínculos nacieron (a nuestro parecer) interesantes y ricos aportes. Por un lado, introdujimos la noción de educación “liberadora” del brasileño Paulo Freire, a la que relacionamos con el concepto de espectador “emancipado” de Jacques Rancière y, por el otro, vinculamos la noción de “activismo”, propuesta por Andrea Giunta, con el concepto de “estética relacional” de Nicolas Bourriaud.

La propuesta es interesante ya que el colectivo mismo reflexiona en gran medida acerca de las acciones que llevan a cabo. Tanto los escritos que producen como los materiales que ponen a disposición de todo aquel interesado, son fruto de una clara concepción sobre el arte y sobre la circulación del conocimiento. Es recurrente su posicionamiento acerca del mapeo como práctica reflexiva que, desde una confluencia de saberes sociales colectivos, busca transformar las representaciones establecidas que

poseen las personas, con miras a que la transformación cale hondo en las estructuras de la sociedad.

Tomando algunos de los puntos que consideramos que *Iconoclasistas* busca destacar en su obra (artística y teórica), el presente trabajo buscó realizar una indagación en torno a ellos, con la intención de conceptualizar su propuesta en el contexto del arte contemporáneo. Una indagación acotada y que nos deja con muchas preguntas para seguir formulando, pero que espera aportar a la deconstrucción de las representaciones canónicas establecidas y contribuir a la reflexión sobre nuestra realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Bourriaud, Nicolas**

2006 *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

### **Diego, Estrella de**

2008 *Contra el mapa*, [en línea]. Dirección URL: <http://books.google.com.ar/books?id=u6f0DpegULMC&lpg=PA5&hl=es&pg=PA5#v=onepage&q&f=false>. [Consulta: 30 de Agosto de 2014]

### **Freire, Paulo**

1997 *Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa*. México: Siglo Veintiuno Editores.

### **Giunta, Andrea**

2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Fundación ArteBA.

2012 “Activismo”, ficha de cátedra, traducción al español del artículo publicado en Alexander Dumbazde y Suzanne Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell.

### **Iconoclasistas**

2012 *Algunas consideraciones acerca de la práctica de Mapeo Colectivo*, [en línea], junio. Dirección URL: <http://www.iconoclasistas.net/castellano/>. [Consulta: 16 de septiembre de 2014]

### **Longoni, Ana**

2014 *Hacia un atlas colectivo*, [en línea], febrero. Dirección URL: <http://www.iconoclasistas.net/post/hacia-un-atlas-colectivo-por-ana-longoni/>. [Consulta: 9 de septiembre de 2014]

**Paraskevopoulou, O. et al.**

2008 “Prácticas artísticas basadas en la localización que desafían la noción tradicional de cartografía” en *Locative media y práctica artística: exploraciones sobre el terreno*, [en línea]. Dirección URL:  
[http://www.uoc.edu/artnodes/8/dt/esp/paraskevopoulou\\_charitos\\_rizopoulos.pdf/](http://www.uoc.edu/artnodes/8/dt/esp/paraskevopoulou_charitos_rizopoulos.pdf/)  
[Consulta: 16 de Septiembre de 2014]

**Ranciére, Jacques**

2010 *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.