

# *Reconexiones imaginadas*

Horacio Sánchez Fantino

*Notas de transiciones: hacia prácticas de  
arte colaborativo y de inteligencia social y  
comunitaria*



FLACSO  
ARGENTINA

Facultad  
Latinoamericana de  
Ciencias Sociales.  
Sede Argentina.

Biblioteca de  
Ciencias Sociales  
Enzo Faletto

Construyendo puentes | *Artes visuales*

SONCHEZ  
P. ANTONIO  
07

S. P.  
1455 J M

1455 J M

1455 J M

1455 J M

1455 J M

1455 J M

1455 J M

1455 J M

1455 J M

1455 J M

1455 J M

# *Reconexiones imaginadas*

Horacio Sánchez Fantino

*Notas de transiciones: hacia prácticas de  
arte colaborativo y de inteligencia social y  
comunitaria*



Construyendo puentes | *Artes visuales*

Filgueira Risso, Ezequiel.

Notas de transiciones: hacia prácticas de arte colaborativo y de inteligencia social y comunitaria / Ezequiel Filgueira Risso. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca de Ciencias Sociales “Enzo Faletto” de FLACSO Sede Académica Argentina, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-00-1960-4

1. Arte Contemporáneo. 2. Trabajo Comunitario. 3. Artes Visuales. I. Greco, Iván, fot. II. Sánchez Fantino, Horacio, fot. III. Título. CDD 700.71

Diseño y diagramación: Fundación Red ECCCO - Contacto: [redecco@gmail.com](mailto:redecco@gmail.com)

Imagen de cubierta: *Mapa de niebla* (2007), de Sánchez Fantino.

Fotografías: equipo de trabajo de Sanchez Fantino, Iván Greco y Ezequiel Filgueira Risso de la Fundación Red ECCCO.

Biblioteca de Ciencias Sociales “Enzo Faletto”. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Sede Académica Argentina.

Sitio web: <http://flacso.org.ar/biblioteca>

Contacto: [biblioteca@flacso.org.ar](mailto:biblioteca@flacso.org.ar)

Licencia Creative Commons 4.0



## Índice

—

6

Prólogo

8

Reconexiones imaginadas

16

Notas de transiciones: hacia prácticas de arte colaborativo y de inteligencia social y comunitaria

42

Anexo: trabajos de arte colaborativo en imágenes

54

Acerca del equipo expositivo y curatorial

*una terca neblina le borró las líneas de la mano*  
Jorge Luis Borges, El Hacedor. Buenos Aires: EMECÉ, 1974, p.781

## Prólogo

Hace aproximadamente una década, el reconocido artista argentino Horacio Sánchez Fantino se embarcó en un proceso de transformación en su enfoque artístico. Este viaje lo condujo a adentrarse en territorios ignorados, donde encontró que el arte era una poderosa herramienta en la transformación social a través de la sostenibilidad. Durante esta evolución continua, Horacio se convirtió en un artista colaborativo dedicado a la creación de proyectos que fusionan el arte, el reciclaje y la colaboración con las comunidades locales.

Su destacado proyecto, conocido como *Mapas de Latas*, es un testimonio vivo de esta transformación. A través de esta iniciativa, Horacio no solo da vida a obras de arte impresionantes, sino que también se sumerge en las vidas y los territorios de las comunidades, trabajando en estrecha colaboración con sus habitantes para llevar a cabo proyectos que beneficien a ambos. En este proceso, el arte se convierte en una herramienta para la renovación y la unión social, demostrando cómo la creatividad puede desencadenar una poderosa transformación en nuestra sociedad y nuestro entorno.

Es por ello que quisimos ser parte del proyecto de la Biblioteca de Ciencias Sociales “Enzo Faletto” de FLACSO, Construyendo Puentes, el que representa un espacio de confluencia entre dos mundos, el ámbito académico y el artístico, como dice su ideóloga María Cecilia Corda. Esta innovadora iniciativa tiene el objetivo de estimular y generar el diálogo entre la esfera académica y artistas, con la sala de lectura como epicentro, utilizada por estudiantes, docentes e investigadores relacionados con las humanidades y las ciencias sociales.

En *Reconexiones imaginadas*, la exposición presentada allí en noviembre de 2023, exploramos la obra de Horacio. Su trabajo nos sumerge en un universo donde la creatividad y la conciencia se fusionan de manera extraordinaria. Utilizando latas recicladas como su lienzo, este artista desafió las normas tradicionales del arte demostrando que la belleza puede surgir de lo inesperado.

Sus obras, basadas en mapas e imágenes aéreas, nos invitan a replantear nuestra relación con los residuos y a reconocer la unidad en medio de la diversidad. A través de su arte, nos reta a confrontar la desigualdad y reflexionar sobre cómo nuestras acciones individuales pueden influir en la construcción de un mundo más equitativo si se vuelven a ligar con las de los demás.

*Reconexiones imaginadas* es una invitación a mirar más allá de lo obvio, a descubrir la belleza en lo inesperado, y a abrazar el poder transformador del arte y la conciencia.

Podrán ustedes, lectores, encontrar en esta publicación el texto introductorio a la muestra y las imágenes de las obras plásticas exhibidas en la sala de lectura de la Biblioteca, que dan cuenta del



recorte curatorial y el concepto artístico, para luego adentrarnos en el cuerpo de este escrito, mediante un jugoso texto de Ezequiel Filgueira Risso, permitiéndonos transitar por ese devenir incansable de un artista en permanente búsqueda.

Desde allí vemos detalladamente cómo Horacio nos inspira a descubrir el potencial artístico en lo cotidiano y a considerar el impacto que cada persona puede tener en la construcción de un futuro sostenible y justo.

Daniela Zattara

## Reconexiones imaginadas

El arte de Horacio Sánchez Fantino nos enseña su particular manera de entender el mundo, donde se entrelazan la creatividad y la responsabilidad social. Este destacado artista argentino desafía las convenciones del arte al dar vida a obras utilizando metodologías y materiales inusuales: participación social y latas de bebidas recicladas. Con una visión audaz, Sánchez Fantino demuestra que la belleza y lo inimaginado puede emerger desde aquello que la sociedad descarta, desprecia y olvida.

Las obras aquí presentadas, a través de la distancia de los mapas y las imágenes aéreas, y la reutilización de materiales, ponen en evidencia las limitaciones de la idea de que los residuos, como tales, solo pueden ser desechados. Cada lata, con sus marcas y colores distintivos, se convierte en un símbolo de la emergencia de algo nuevo y de conectividad.

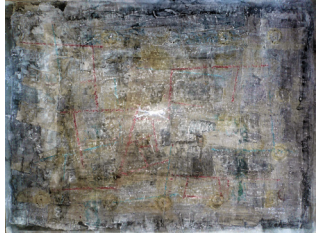
En sus obras más emblemáticas transforma las latas en mapas visualmente impactantes, como un recordatorio del compromiso que compartimos como sociedad para reducir el consumo de materiales, gestionar los residuos y aprovechar los recursos

disponibles dándoles una nueva funcionalidad. A través de su arte colaborativo, nos confronta con la desigualdad social y nos invita a reflexionar sobre cómo nuestras acciones pueden contribuir a un mundo más solidario, equitativo y justo.

Sánchez Fantino nos propone ver el potencial artístico en lo cotidiano y a considerar el impacto que cada quien puede tener en la creación de un futuro más sostenible.

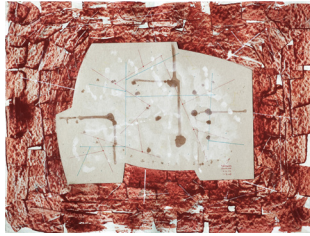
*Reconexiones imaginadas* es una invitación a mirar más allá de las convenciones del estilo de vida contemporáneo y a encontrar manifestaciones de belleza en lo inimaginado.

Curadores: Daniela Zattara y Ezequiel Filgueira Risso



---

**Tiradito en la ciudad**  
Técnica mixta sobre papel  
38 x 51 cm.  
2007



---

**Cartografía**  
Técnica mixta sobre papel  
38 x 51 cm.  
2007



---

**Mapa de villa**  
Técnica mixta sobre papel  
38 x 51 cm.  
2009



---

**Mapa de Latas - El muro  
de la Cava**  
Ensamblaje de latas  
sobre madera  
130 x 170 cm.  
2012



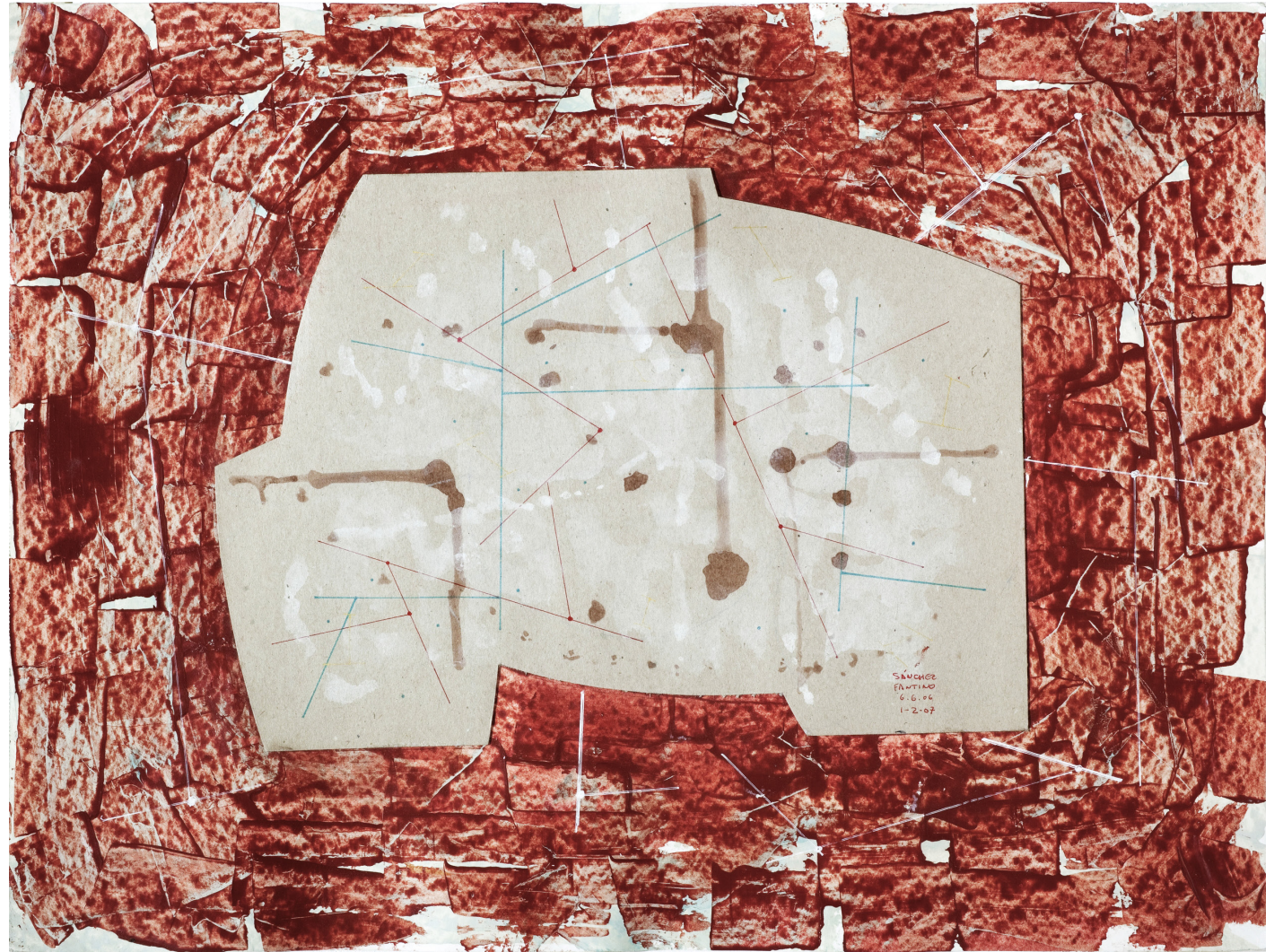
---

**Mapa de Latas - Villa 31**  
Ensamblaje de latas sobre madera  
70 x 200 cm.  
2012

—  
Tiradito en la ciudad



—  
Cartografía



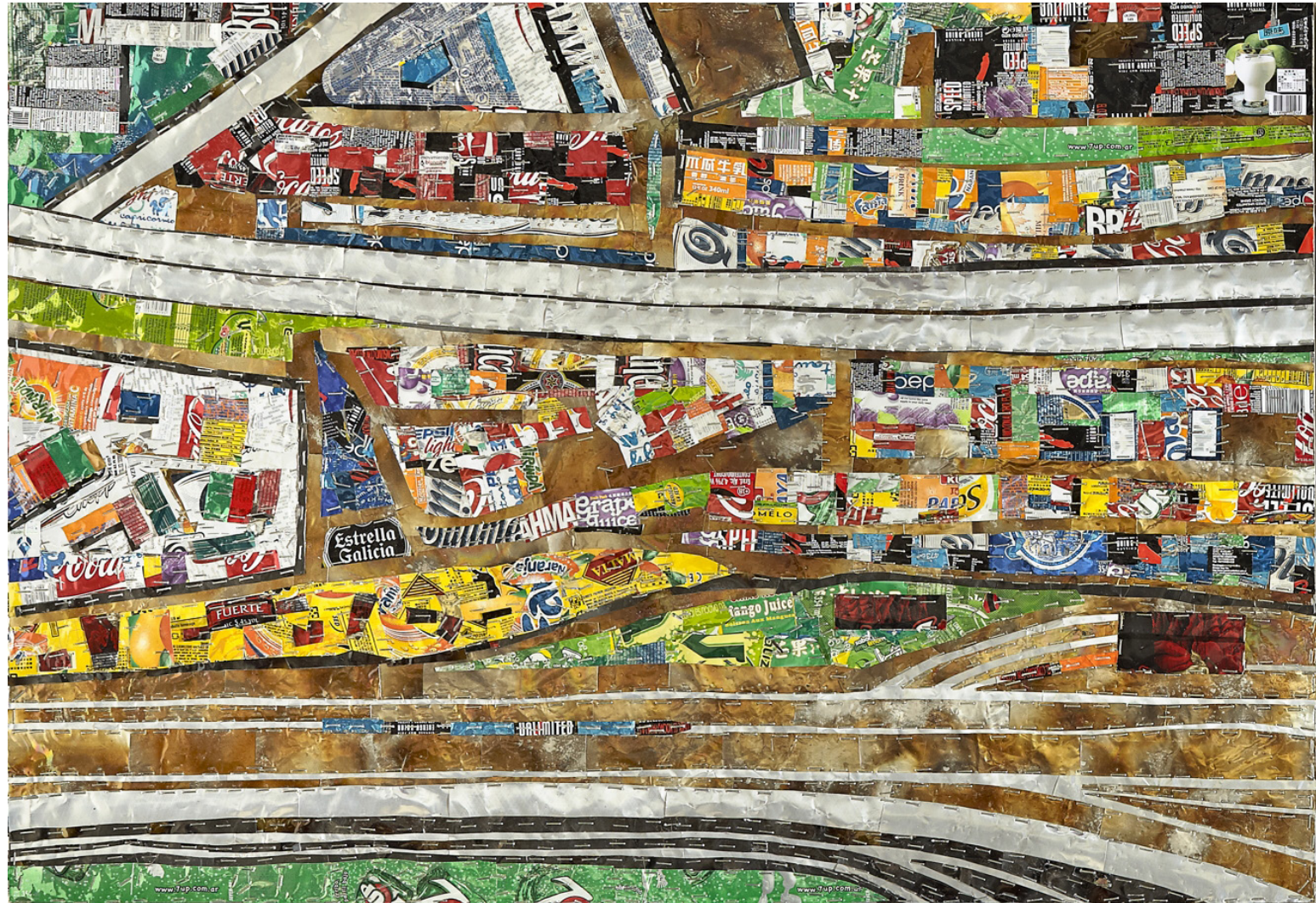


—  
Mapa de villa

—  
Mapa de latas - El muro de  
la Cava



Mapa de Latas - Villa 31







## Notas de transiciones: hacia prácticas de arte colaborativo y de inteligencia social y comunitaria<sup>1</sup>

Por Ezequiel Filgueira Risso<sup>2</sup>

A mediados de la década del 2000 el artista Horacio Sánchez Fantino (HSF) empieza a realizar una serie de transiciones en su práctica artística, que aquí sintetizo como un doble giro colaborativo, que lo condujo al desarrollo de su proyecto artístico y social denominado *Mapas de latas*, todavía en curso.

Esas transiciones se configuraron a partir de, por un lado, el pasaje de la apelación al concepto de mapa a la de territorio —el giro territorial—, con todo el componente socio-político que este concepto implica. Por el otro, y apoyándose en los cambios anteriores, a partir del pasaje del rol del artista individual al del artista colaborativo —el giro colaborativo—. Ambos pasajes dialógicos, pero sobre todo el segundo, lo condujeron a involucrarse y a promover procesos de inteligencia social y comunitaria, algunos

---

1 Adaptación del artículo de mismo título que se encuentra en preparación y se presenta anticipadamente mediante esta versión breve.

2 Especialista en Políticas y gestión cultural local e internacional y miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3539-5263>; Mail: [ezequielfr@gmail.com](mailto:ezequielfr@gmail.com)

de mayor profundidad que otros. Procesos que, sin embargo, no situarían sus trabajos en la línea de las prácticas artísticas relacionales de los años '90. Aunque, en principio, se tratarían de pasajes que se superpusieron en el tiempo y difíciles de separar uno del otro, me interesa proponer que —dado que se trata de un artista visual— los cambios operados parten de la insuficiencia de la imagen, es decir, de su obra bidimensional que funciona como espejo de su práctica y de sí mismo: una representación que evidenciando sus supuestas fallas lo moviliza hacia las calles, los barrios y las personas que los habitan.

Progresivamente y por medio de estas vías dialógicas, sus prácticas artísticas y sus obras empiezan a dar cuenta de tales búsquedas, a poner en duda algunas categorías tradicionales del campo del arte y a dar forma a una metodología de trabajo artístico colaborativo que le permitirán el abordaje y la visibilización de una serie de problemáticas socio-ambientales del presente.

En la etapa actual de la práctica artística de HSF —en la que considero que empieza a dar un nuevo giro técnico, y quizá también conceptual—, que ya da lugar a una nueva tipología de obras de arte, sería relevante repasar algunos aspectos de los giros previos.<sup>3</sup> Sobre todo si se quiere comprender las motivaciones profundas que movilizan y comprometen la trayectoria artística y vital de uno de los referentes de la escena del arte contemporáneo de América Latina. A partir del repaso del proceso creativo de HSF y de la lectura de estas transiciones, propongo organizar su trabajo mediante tres tipologías.

---

3 Objetivo que se persigue con la exhibición presentada en FLACSO en el mes de noviembre de 2023.

Esta caracterización no pretende ofrecer una taxonomía científica sino, más bien, identificar una serie de tendencias que configurarían la emergencia de una serie de innovaciones en su práctica artística. Estas tipologías buscan facilitar la legibilidad de sus obras y apreciar su originalidad, más allá de que “una terca niebla borre las líneas de su mano, mientras todo se aleja y se confunde”<sup>4</sup>

De este modo, bajo la tipología 1, se incluyen las obras de arte realizadas hasta mediados de la década del 2.000, que se basan en mapas imaginarios y evidencian una síntesis técnica y expresiva de su lenguaje artístico hacia el final del período. En segundo lugar, bajo la tipología 2, se incluyen las obras de arte que denomino intermedias, debido a que se basan en fuentes como mapas imaginarios, oficiales y en diversas visitas de campo pero que no incluyen ningún tipo de participación social en su gestación, ni en su creación. Esta tipología se inicia a partir de 2008/2010, con la realización de la serie *Mapas para perderse* e incluye los primeros mapas de latas. Bajo la tipología 3, se incluyen las obras de arte que denomino trabajos artísticos colaborativos, o TAC's, que sí la incluyen. Debido a ello, estos trabajos no se basan en los mapas utilizados como fuentes, como venía haciéndolo hasta el momento, sino en los territorios recreados mediante la imbricación de su conocimiento de la geografía urbana con los testimonios de las historias de vida de quienes participan del proceso de su construcción. Intercambios de representaciones sociales y de saberes que habilitan la creación colaborativa de los mapas de latas sobre territorios que les conciernen. De este modo, los TAC's cambian la fuente del sentimiento de extrañamiento que

producen sus obras, uno de sus vehículos narrativos fundamentales. Mientras las demás lo hacen a partir de la puesta en funcionamiento de un universo simbólico de fuerte carácter onírico —como se mostrará con el contrapunto entre la obra *Tiradito en la ciudad* y la serie *Mapa de niebla I y II*—, las de esta última tipología lo harían a partir de la inefabilidad producida por el fondo común de representaciones sociales que se construyen con sus colaboradores y que se vuelcan materialmente a la obra. Además, debido a esta estrategia de concepción, las obras cuentan con el potencial para expresar una serie de dinámicas urbanas que empiezan a ser pensadas regional y localmente como problemas públicos y políticos. Frente a estas dinámicas de conflicto el artista plantea una visión del mundo del orden de lo ecológico y lo ecosófico. Un enfoque que se proyecta sobre toda su obra por medio de diferentes estrategias.

Por lo tanto, son estas últimas obras en las que me interesa poner el foco, dado que me parecen gestadas y creadas por otro tipo de artista, que resultaría de la operación de una síntesis de sus prácticas previas. Es por ello que se propone el uso de otra denominación a la de obra de arte.

En 2017, mutuamente interesados por las prácticas del otro, iniciamos una serie de colaboraciones. A partir de allí, y en mi caso desde el rol del gestor de culturas comunitarias y desde el marco teórico y práctico de la psicología social comunitaria, intentamos intensificar esas prácticas participativas en la medida en que cada proceso de trabajo lo demandaba y lo permitía. En ese camino, que coincide con su desarrollo del tercer grupo de obras o TAC's, fuimos definiendo e implementando las variables que configuraron

---

<sup>4</sup> Cita de *El Hacedor*, de J. L. Borges, modificada por el autor.

el dispositivo y la metodología de trabajo, pero también una ética de la praxis. Estos tres elementos nos permitieron sortear una serie de obstáculos de la práctica, pero también, y por sobre todo, vivenciar y compartir con quienes trabajamos una serie de sentimientos, pensamientos y conductas.

A pesar de que la profundización de estos giros mediante las obras de la tipología 3 me involucraron, como a muchas otras personas a quienes también incluyo aquí como participantes activos de los trabajos artísticos colaborativos desarrollados desde 2017 a la fecha, a continuación me referiré a ellos en singular —junto con una serie de comentarios ampliatorios sobre su relación con las dos tipologías anteriores— para que el presente texto acompañe la presentación del trabajo de HSF en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) de Argentina en el mes de noviembre de 2023.

## Tipología 1 - Primeras obras de arte

Mediante una observación general y retrospectiva, que cubra el período aproximado que se desarrolla desde finales de los años '90 a mediados de los 2000, se podría señalar que ya desde esta primera tipología de obras (T1) se podrían observar la aparición de casi todos los elementos técnicos, formales y conceptuales que constituyen su lenguaje artístico. Un universo que funciona como una cámara magmática y a cuyos elementos HSF irá apelando en sus diferentes series posteriores. En ellas, operará sucesivas variaciones a partir del trabajo con diferentes referencias, mediante las que le irá agregando otras capas de contenido a su producción. La presencia de estos elementos da lugar, en los primeros años del período, a una serie

de obras recargadas que le demandan un trabajo largo y minucioso de forma y color. Hacia el final de este período, lo conducirán a una síntesis técnica y expresiva que le permitirá continuar trabajando esta simbología de forma mínima, así como la introducción de innovaciones en las siguientes tipologías de obras.

Como principio compositivo general de estas obras se advierte el diseño de tres tipos de campos: un campo de dibujo, un campo de textura, y un campo liso o de vacío de contenido. Mientras que el primer campo nunca invade a los otros dos, estos sí se superponen entre sí, al mismo tiempo que funcionan como descansos. Las obras *La insinuación del sendero* (2004) y *Un camino de mil pasos* (2004) podrían expresar tanto estos principios constructivos como aquella síntesis realizada hacia el final del período evidenciando la continuidad.

Esta tensión que establece la relación de estos tres principios compositivos se nutre de la presentación de los elementos materiales y narrativos que continuarán apareciendo en las series futuras.

Entre ellos, se destacan, en primer lugar, el aporte estético del constructivismo que se concreta mediante la fragmentación que se obtiene con el uso de la celda y mediante el abordaje de temas sociales y ciudadanos. Este aporte se presentará en la T3, formalmente, a través de los recortes de latas de aluminio que se ensamblan sobre madera y, narrativamente, mediante la visibilización de las condiciones habitacionales de quienes viven en las villas de la ciudad de Buenos Aires. Este aporte estético del constructivismo se replica a lo largo de toda su obra pero, según el artista, más allá de la intención constructivista. Este constructivismo sin constructivismo



*La insinuación del sendero* (2004), Acrílico s/tela, 91 x 121 cm.



*Un camino de mil pasos* (2004), Acrílico s/tela, 91,5 x 122 cm.

podría pensarse como un aprendizaje y conocimiento profundo que persiste como “lo leve”. Un concepto narrativo al que HSF apela a lo largo de toda su obra para introducir la manifestación de modos sutiles, pero que, por esta iteración, parecen estructurales. Se trata de una tensión fundante que configura una metáfora paradójica que se sostiene en el tiempo. Esta influencia del orden de lo constructivista lo vinculan con sus padres artísticos, como

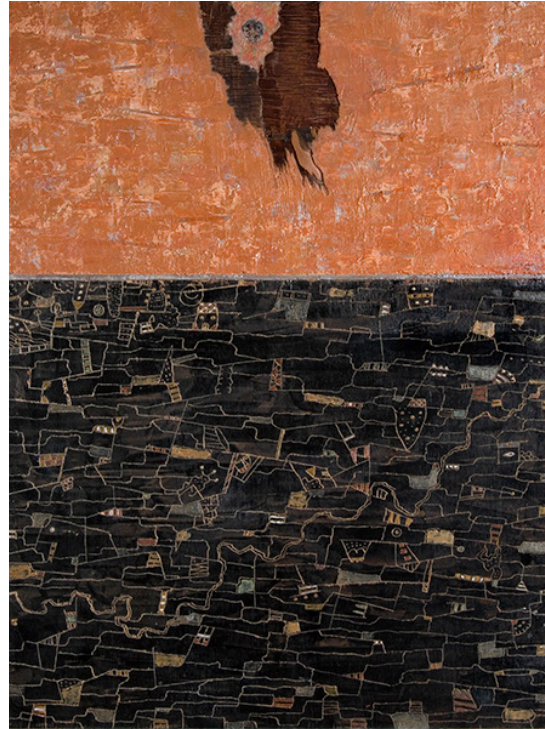


Suburbano (2007), Técnica mixta s/madera 60 x 80 cm.



Paisaje mínimo VII (2006), Técnica mixta s/madera 24 x 24 cm.

Juan Grela y Adolfo Nigro, así como con otras referencias latinoamericanas, como José Gurvich y Torres García, y europeas, como Paul Klee; este último, de influencia cubista y surrealista. Antecedentes de quienes heredaría el interés por la conexión casi espiritual de la naturaleza y la humanidad, y el interés por el misterio y lo enigmático en tanto fenómeno inaccesible a la razón que se manifiestan en todo lo vivo.



*Campo negro* (2005-2007), Técnica mixta s/madera 80 x 60 cm.



*Perseverancia de lo leve - Rojo* (2008), Técnica mixta s/madera 122 x 122 cm.

Además de estas referencias plásticas, también apela a otras literarias de influencia modernista y existencialista, como Neruda, Borges y Camus, a quienes es posible leer en la serie *Isla negra*, en la obra *El Hacedor* y a través del uso de la figura del extranjero. También incorpora otras referencias que le permiten ampliar su simbología, como las cosmovisiones de filósofos de la antigüedad y producciones cartográficas de diferentes pueblos originarios,

como los esquimales.

La celda, además de configurar un recorte espacial y temporal, que también podría ser leída como forma de agresión o de violencia, cumple la función de continente de contenidos. Las escenas sociales y ciudadanas que ya completan esas celdas desde el principio continuarán en las siguientes tipologías mediante la apelación a la cartografía de ciudades. Por lo tanto, en las próximas tipologías la cartografía ampliará el espacio donde —por ahora— se desarrollan estas escenas y diluirá la fragmentación, que se mantendría por medio de la representación del entrecruzamiento de trayectos, caminos y calles. Es decir, podría interpretarse que la agresión y la violencia se naturalizaría por medio de la invisibilización de la fragmentación que en las ciudades se vuelve una norma; aunque no siempre sea homogénea.

De aquí que, en segundo lugar, habría que identificar la presencia de la cartografía, cuyo uso se volverá omnipresente y que en la T3 se desarrollará por medio del diseño de mapas de barrios informales.

Además, en tercer lugar, la presencia de situaciones paradójicas en los títulos y en los contenidos de las obras, que en la T3 se presentará, hasta el presente, por medio de la tensión entre la ciudad formal visibilizada y la informal invisibilizada, por citar una de estas situaciones. Por el momento, estas paradojas se configuran a partir de relaciones dicotómicas por medio de la ubicación de una serie de elementos según niveles de profundidad o superficialidad, posiciones superiores o inferiores y titulaciones como *Diálogo* o *Encuentro*.

En cuarto lugar, la aparición de la agresión y la violencia técnica,

formal y narrativa. Por ejemplo, lo que en estas obras se dibujaría con trincheta, gubia o torno en la T3 se realizará mediante el uso del ensamblaje manual, o neumático, de filosas las láminas de aluminio y del uso de diferentes escalas que disimulan —si no silencian— intencionalmente las problemáticas que se abordan.

En quinto lugar, también se identifica su preocupación por la naturaleza, que en la T3 se presentará como preocupación por las problemáticas socioambientales de las ciudades. Esta preocupación se manifiesta en la T1 por medio de diferentes estrategias complementarias. Por un lado, el uso de materiales recuperados le facilita evitar su imitación por vía de la representación artística. Esta inclusión literal de materiales crudos y sin ningún tipo de trabajo artístico, le permite construir un mensaje en sí mismo, pero de otro nivel de realidad que refuerza el carácter onírico de sus obras. Por el otro, la inclusión de estos elementos en diferentes capas, le permite exhibir intencionalmente el proceso de trabajo representativo, o del lenguaje plástico. Quizá, para expresar su insuficiencia. Estas dos acciones, en la T3 podrían vincularse con la complejidad detrás de la gestión de residuos en las ciudades y la reutilización de las latas de aluminio, pero también con la apertura del proceso de trabajo a otras personas, habilitando el pasaje del rol de espectador al de participante activo de la creación de la obra.

Hacia finales de este período operará una síntesis expresiva y técnica que podría ser leída como un agotamiento provisorio de su lenguaje, frente a algo todavía irrepresentable. Sin embargo, se resuelve yendo hacia delante con más simbología y potencial enunciativo. Aunque se avanzará en la descripción de estos vehículos



enigmáticos en la siguiente tipología, debido a la complejidad narrativa de estas obras, me interesa proponer aquí no sólo que las escenas ciudadanas y la cartografía cumplirían la función de proveer los escenarios para la articulación de una serie de símbolos, sino que se podrían diferenciar entre principales y complementarios.

A continuación, profundizaré en el análisis de cómo la cartografía funciona como plataforma para expresar una serie de ideas y afectos, y de cómo sus símbolos se articulan para habilitar interpretaciones más o menos complejas.

## Tipología 2 - Obras de arte intermedias

Mediante esta segunda tipología propongo agrupar las obras que denomino intermedias porque posibilitarían una serie de transformaciones que marcarán su producción como un salto biográfico. Me refiero, específicamente, a las obras que constituyen la serie *Mapas para perderse*, que HSF realizó junto con el escritor rosarino Reynaldo Sietecase, y algunas de las obras que constituyen la serie *Mapas de latas*. Probablemente, este conjunto de obras sea uno de los factores determinantes tanto del giro territorial como del giro colaborativo, que se profundizará en la siguiente tipología. De aquí, su relevancia para la trayectoria de la producción y la vida del artista, y que merezca un abordaje más detallado.

En estas obras, realizadas partir del 2008/2010, se incorporan los aprendizajes de las series previas, pero también otras innovaciones, como el abordaje de temáticas sociales y políticas específicas. Además, el uso del volumen y la profundidad de campo, que logra mediante líneas de fuga que rompen el carácter plano de las imágenes,

un elemento paradigmático de la estética que las sustentan.

A los motivos y las fuentes imaginarias y reales de las obras anteriores, el artista incorpora a su proceso creativo la realización de visitas de campo a una serie de barrios de la ciudad de Buenos Aires, como sus primeras a los barrios populares e informales. En la primera visita a la villa 31 del barrio de Retiro hallará la solución técnica y narrativa de las latas de aluminio, un objeto que le permite sintetizar una serie de temas relacionados con estos barrios. Entre ellos, el trabajo de los recuperadores urbanos, que busca valorar positivamente.

Si bien las dos series requieren de estas visitas, tanto para su gestación como para creación, no incluyen la participación social en ninguno de los dos procesos. Al menos, del tipo que requiere la T3, que se reseña en este artículo. Si bien se gestan colaborativamente, HSF todavía las realiza individualmente en el taller. En el caso de la serie *Mapas para perderse*, utiliza los materiales y las técnicas tradicionales. Por ejemplo, como se puede ver en la obra *La Boca* (2009), usa el torno para dibujar y calar la serie *Mapas de barrios* (2009-20012). En el caso de la serie *Mapas de latas*, elaborada la nueva solución incorporará la técnica del ensamblaje de latas de bebidas sobre tablas de fenólico, que recupera de los barrios que representa con ellas. A partir de acá, y más allá de la reutilización del aluminio, en esta serie ya no se introducirán elementos crudos para hacerlos dialogar con una construcción cultural que se le opone, sino que se buscará la elaboración de un tipo de representación más homogénea, pero que continúa sin perseguir la imitación.

Ambos conjuntos de obras son pensados para ser exhibidos con



Detalle *Tejiendo caminos* (2009), Técnica mixta s/madera 20 x 93 cm.



*Mapa de barrios - La Boca* (2009), Técnica mixta s/madera 50 x 50 cm.

soporte. Sin embargo, al realizar el primer mapa de lata —la primera obra sobre la villa 31— redefine el uso de las tablas de fenólico. Un material utilizado en la industria de la construcción y que, junto con el ensamblaje de los recortes de aluminio que se obtiene de las latas, le permitirá empezar a pensar en trabajar junto con otras personas en espacios fuera del taller, hasta hacerlo en el espacio público; como sucederá en la T3.



Mapa de villa (2009), Técnica mixta s/papel, 38 x 51 cm.



Mapa de latas - El muro de la Cava (2012), Ensamblaje de latas s/madera, 130 x 170 cm.

Más allá de las fechas de realización, en la serie de latas de la T2 se podrían incluir obras como *El Muro de La Cava* (2012), en el que muestra un barrio popular de la provincia de Buenos Aires que linda con un barrio “cerrado”, y *Loma de la Lata* (2016), en el que muestra un campo contaminado por residuos de la extracción de petróleo en el sur de Argentina. Estas obras, como otros ejemplos posteriores, seguirán la técnica del ensamblaje y



̄ Copos rojos (2007), Técnica mixta s/papel, 38 x 51 cm.



̄ Mapa de mujer II (2012), Técnica mixta s/papel, 38 x 51 cm.

la propuesta conceptual para desarrollar imágenes cartográficas, más o menos abstractas, pero sin la participación social en su creación. Por ello, aquí también se podrían incluir una serie de imágenes completamente abstractas realizadas sobre soporte de fenólico, pero con posterioridad al inicio de la tipología 3, como *Viento rojo* (2019), *Asciende azul* (2019) y *Negro* (2019).

Desde una lectura interpretativa de la serie *Mapas para perderse* que considere lo ya dicho sobre los mapas como escenarios y los símbolos como vehículos, y tome como fuentes a las obras, su titulación y datos biográficos del autor, sería posible señalar que tanto la inmensidad de las ciudades como la complejidad de la vida en ellas se vivencia como un laberinto en el que es posible perderse y encontrarse como en medio de la niebla. La pregunta que me interesa introducir aquí, y en la que se avanzará en las próximas páginas, es si el artista se interroga —sabiéndolo o no— por su propia situación existencial, si lo hace por la del conjunto social de las dos ciudades que habita —y en última instancia por la situación nacional, regional e internacional—, o si formula ambas preguntas a la vez.

Por el momento, es posible señalar que los “trayectos” y los “rumbos” de las ciudades de sus obras, y mencionados en sus títulos, se vuelven difusos e inciertos. El tránsito por los enigmas que estos proponen, mediante marcas gráficas que señalan tanto las vías por las que se manifiestan diferentes temáticas psicosociales de distinta índole y gravedad como los caminos de retorno de ellas, hace posible toparse con los símbolos como si fueran sus destinos. Entre estos símbolos, que defino como complementarios, se podría contar a las plazas y los monumentos, las calesitas, las milongas, los bares, las tazas; y, en otras series, las canchas de fútbol, las rotondas y el arbolado urbano. Una observación especial podría requerir los destinos que parecen adquirir mayor densidad narrativa, como algunos monumentos destacados particularmente y aquellos que refieren a la sexualidad, como las referencias a la mujer. Entre ellas,

algunas ciudades costeras, cuyas ondulaciones imitan las curvas femeninas, y los pezones, que también pueden tomar la forma de copos y son pintados con colores diferentes sugiriendo visiones dicotómicas.

Por el contrario, los símbolos principales parecen representar otro tipo de fuerzas, o presencias, y cumplir la función de mediación de dinámicas de orden y/o caos. Es decir, considerando los títulos de las obras, ser vehículos para perderse, para orientarse y para las dos funciones a la vez. Entre ellos, se puede contar a las ciudades, la niebla y los trayectos —que en algunas obras toman forma de líneas de fuga, de trazados laberínticos o de hilos que son tejidos para conseguir una atmósfera de levedad—.

En resumen, en las urbanizaciones configuradas por el entrecruzamiento de las vías habilitadas por estas mediaciones se vuelve posible el hallazgo de todos los destinos mencionados. Muchos refieren a las manifestaciones culturales tradicionales con las que se asocia a la porteñidad de quienes viven tanto en la ciudad de Buenos Aires como en la de Rosario. Rasgos culturales que el artista valoraría como positivos y/o negativos, pero siempre como enigmáticos.

A partir de lo dicho, podrían interesar futuros análisis de estas obras que profundicen dos lecturas, entre muchas posibles. La primera, teniendo presente teorizaciones como la de la psicoanalista Melanie Klein sobre la psicología infantil, se podría preguntar si los pezones y los copos, representados dicotómicamente mediante el uso diferenciado del color, podrían representar fuentes de satisfacción o de agresión, excluyentemente. O, por el contrario, si esos afectos

podrían integrarse en otras obras como dos dimensiones del mismo fenómeno. Estas lecturas también podrían ser útiles para interpretar las obras que representan ciudades con cuerpos femeninos. La segunda, se podría preguntar si esas ciudades-cuerpo habilitaría lecturas que refieran a dinámicas del orden del extractivismo urbano, como las ecofeministas. Ello convocaría, de nuevo, el tema de la reconexión cultural con la naturaleza por la vía de enfoques del orden de lo ecosófico.

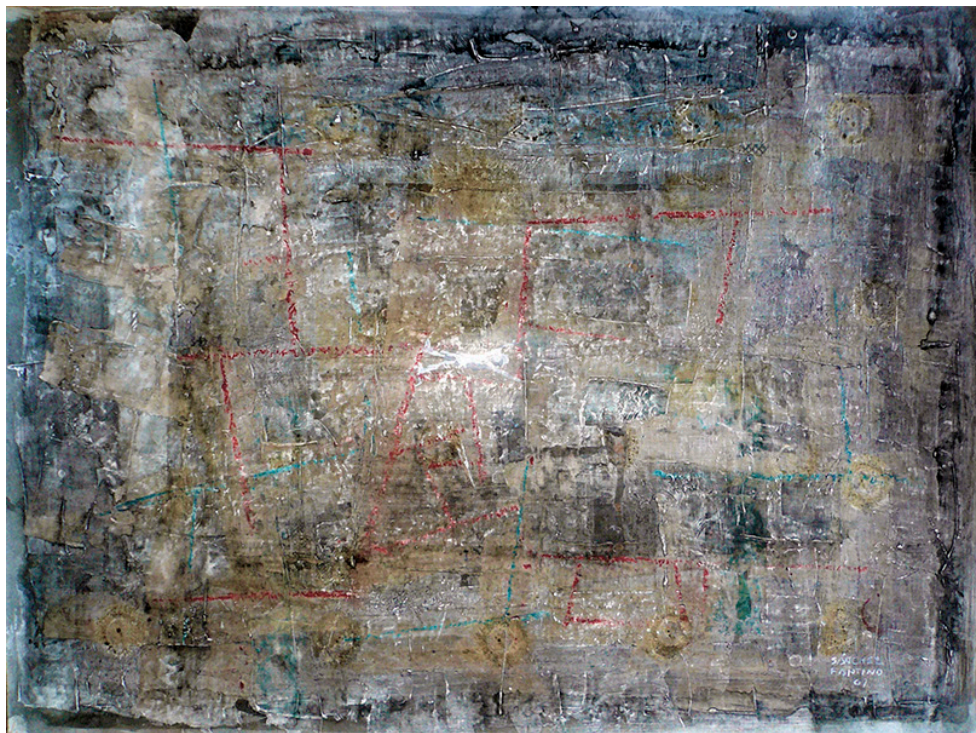
A partir de aquí, comentaré brevemente dos obras de la misma serie que podrían evidenciar la presencia de variantes técnicas y narrativas inusuales, sino novedosas. Debido a ello, permitirían una resignificación de las obras anteriores y la anticipación de las obras de la próxima tipología. Con tales comentarios también buscaré volver más legibles los temas que interpelan al artista y el contenido de algunos de los interrogantes que plantea por medio de sus obras.

Antes de avanzar sobre su análisis interpretativo, es importante adelantar el argumento racional y descriptivo detrás de las obras *Tiradito en la ciudad* y de *Mapa de niebla* I y II. Durante una de sus visitas, HSF encuentra la Plaza de Mayo cubierta por la niebla de la mañana, que solo deja entrever la figura de la Pirámide de Mayo. Durante la misma recorrida, identifica los dibujos de las siluetas humanas y otros símbolos votivos, realizados en el suelo, que representan la memoria de las víctimas del crimen de desaparición forzada en el contexto de la dictadura cívico-militar de los años setentas. A partir de allí, este episodio da lugar a la creación de una serie de imágenes fantasmales que incluyen nombres y otras referencias —más o menos legibles— a las víctimas. Entre ellas, a

las rondas de los jueves que las Madres de Plaza de Mayo realizan alrededor de la figura femenina de la pirámide. Por lo tanto, hay que notar que, además de lo que se comentará a continuación, la pirámide como símbolo cuenta con la potencialidad de convocar los significados Mujer-Madre.

Desde una lectura interpretativa de las obras que desconozca esta información biográfica, ni identifique la Pirámide de Mayo —por el motivo que fuere, como podría suceder como cualquier observador en una sala— aún serían posibles dos lecturas. Por un lado, vincular el título de la obra y el elemento narrativo de la niebla con el decreto *Noche y Niebla* (o *Nacht und Nebel*, en alemán) mediante el que el nazismo racionalizó las desapariciones de personas como estrategia del Estado en 1941. Hasta aquí, se estaría rondando los significados racionales que motivaron la creación de la obra. Por otro lado, también sería posible sugerir el contrapunto y/o la síntesis de las significaciones que ofrecerían las dos figuras blancas —la Pirámide de Mayo y la de *Tiradito*—, para pensar si refieren a personas o situaciones diferentes o se trataría de la síntesis de diferentes aspectos de la misma persona o situación, pero presentados de forma escindida. Y, en caso de que fuera la misma, si sería posible sostener la identificación de HSF con alguna de ellas.

Aunque estas segundas lecturas impliquen un mayor nivel de subjetividad, y más arbitrariedad, parecen pertinentes a la luz de las metodologías, las técnicas y las narrativas desarrolladas en la T3. Por lo tanto, para avanzar hacia la verosimilitud de la lectura interpretativa es necesario identificar algunos elementos esenciales del contrapunto y de la síntesis de las significaciones de las dos



—  
*Tiradito en la ciudad* (2009), Técnica mixta s/papel, 38 x 51 cm.



—  
*Mapa de niebla I* (2009), Acrílico s/tela, 200 x 250 cm.

figuras blancas.

Para sostener el contrapunto, es posible resaltar que las dos figuras que protagonizan cuadros distintos difieren en buena parte de sus características esenciales. La figura de *Mapa de niebla* se trata de la estatua del artista francés Joseph Dubourdie, quien alegoriza con ella a la República Argentina. Aunque no se distinguiera de memoria la

identidad de esta figura ni se la asocie con las Madres, cualquiera podría suponer que se trataría de una persona distinguida, de un o una prócer cuyos logros del pasado se recuerdan por medio de una escultura que retrata su figura erguida. Es decir, se trataría de un o una protagonista de la ciudad a quien la planificación urbana del Estado le otorga un lugar destacado basándose en el valor positivo de sus méritos. Por lo tanto, debido a ellos persistiría a través del tiempo y la niebla. En cambio, la figura blanca de *Tiradito* se representa yaciendo de espaldas sobre el asfalto de la calle, con los brazos abiertos y en el centro de un laberinto realizado con líneas rojas, que se comunican con otras áreas de la ciudad realizadas mediante círculos amarillos. Estas zonas de vinculación también permitirían una doble lectura, probablemente complementaria. En clave interpretativa, dado que en otras obras esos círculos amarillos se convierten en pezones de mujer realizados con otros colores y sugiriendo otros afectos; o en clave descriptiva, dado que también señalan áreas urbanas redondeadas donde se ubican diferentes destinos como calesitas, milongas o rotondas, en los que sería posible perderse o encontrarse.

En principio, parecen dos figuras marcadamente diferentes y aparentemente antagónicas, que podrían describir personas, situaciones o tiempos históricos en términos excluyentes y diferenciados. La figura femenina de *Niebla*, podría representar significados positivos —como éxito, reconocimiento y optimismo— que se proyectarían sobre el pasado nacional, retratado en el espacio público mediante el discurso patrimonializador del Estado. La figura masculina de *Tiradito*, podría representar significados negativos

—como fragilidad, indefensión, anonimato y desesperanza— que motivarían el presente de la vida en la ciudad de Buenos Aires, que cada vez se vuelve más compleja e inefable. Sin embargo, este contrapunto exclusivamente socio-económico de dos tiempos históricos nacionales que representaría las condiciones de vida pasada y presente de sus ciudadanos —por medio de dos obras— también podría leerse como un contrapunto en términos más personales. Es decir, podría escenificar el pasado y presente de la vida personal de HSF.

En esta segunda dirección, que buscaría dar cuenta simbólicamente de la fragilidad de su situación personal como si fuera una producción onírica, vale recordar que durante el período de realización de estas obras de *Mapas para perderse* HSF se encuentra transitando —apenas— la primera década de su estancia permanente en la ciudad de Buenos Aires. Es decir, se podría pensar que, subjetivamente, todavía estaría viviendo entre dos ciudades —Rosario y Buenos Aires— y entre dos historias amorosas —que también pertenecen al pasado y al presente, y que se distribuyen del mismo modo por ciudades—; pero también se encontraría influido intelectual y emocionalmente por las recorridas por los barrios de la nueva ciudad que inspiran estas obras. Respecto a la situación social y económica crítica que se vive en la ciudad de Buenos Aires, el artista es testigo de la intensificación de una serie de dinámicas urbanas complejas que son pensadas como problemas públicos y políticos, y que se pueden resumir mediante el concepto de extractivismo urbano. Además, hay que señalar que si bien la versión comentada de *Tiradito* es del año 2.007, la versión original se realiza



en 2003. Por lo tanto, habría que considerar la posibilidad de que la segunda versión arrastrase algunas ideas y afectos de los años previos y posteriores de la primera. Es decir, HSF la realiza al calor de la crisis económica y social del 2001, que deriva en política e institucional, que sacude a la Argentina. Situación que también alcanza al artista, quien se encuentra realizando las primeras exhibiciones en Buenos Aires.

Asimismo, sería posible priorizar esta lectura personal, pero sin abandonar la social, y proponer la integración de los significados que representan esas dos imágenes escindidas por la operación plástico-onírica. Esta supuesta síntesis podría sostenerse en las titulaciones de las obras y las decisiones de homologar ambas figuras por la vía de su dibujo con el color blanco. Homologadas las dos figuras blanquecinas se podría afirmar que HSF se identifica con la de *Tiradito* y que se siente frágil, indefenso, anónimo y desesperanzado, como el resto de quienes habitan la ciudad junto con él y padecen las condiciones socio-económicas de su tiempo. Y si se quisiera complejizar aún más esta interpretación, se podría considerar los significados Mujer-Madre que convocaría la pirámide para vincularlo con la figura de *Tiradito* en tanto Hombre-Hijo.

Para que una lectura sintética de este tipo sea verosímil es necesario, primero, subrayar que el artista titula una de las obras como *Tiradito en la ciudad* y la otra como *Mapa de niebla I*. Es decir, quien protagoniza su obra sería más la figura de la primera y menos la de la segunda; que, a pesar de su posición central, sólo aparece en la confusión de la niebla y de los nombres ilegibles que flotan en ella, como si fuera el vehículo de aquel contexto.

Segundo, comentar las búsquedas existenciales que conciernen a HSF en tanto artista, a la luz de una serie de posibles referencias. Aunque ni en estas obras ni en las demás aparecen explícitamente las temáticas religiosas —salvo en *Catedrales* (2003), de forma más abstracta en aquellas en las que trabaja las categorías de lo alto y lo bajo (tipología 1) y por medio de las cruces del cementerio dibujadas en *Mapa de Barrio - Chacarita* (2010)—, esta tensión presentada por la síntesis entre las figuras blancas y su identificación con ellas podría ser la estrategia de HSF a la hora de representar los temas que otros artistas representan por medio de crucifixiones. Aquí, se puede recordar que Francis Bacon (1909 – 1992) pinta sus figuras humanas blanquecinas, para representar la angustia existencial que produce la complejidad de la vida contemporánea, tomando como referencia la famosa crucifixión del pintor alemán de Matthias Grunewald (1470 – 1528) y el retrato del Papa Inocencio X (1650), de Diego Velázquez (1599-1660). También que este artista irlandés fue una estimada referencia para el movimiento argentino Nueva figuración, que comenzó en los años '60 y ejerció una influencia significativa en las generaciones de artistas que les siguieron. Y si se considera que la posición de brazos abiertos —aunque también de piernas— en la que se encuentra yaciendo la figura de Tiradito —a diferencia de, por ejemplo, las siluetas pintadas con la guía de las madres de Plaza de Mayo durante la acción política *El siluetazo*<sup>5</sup> que

---

5 Se puede profundizar en las motivaciones y en las características de esta acción social que hace uso de herramientas artísticas consultando Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

mantienen los brazos junto al cuerpo—, bien podría permitirse esta lectura, un tanto arbitraria pero pertinente.

Sin embargo, es necesario aproximarse todavía más para facilitar la lectura personal de la síntesis de las dos figuras blancas, y su identificación en ellas. Un conjunto de posibles referencias como estas podría reforzar con más precisión el insistente abordaje de HSF de la pérdida y la recuperación del sentido de la vida por la vía de una relación con el mundo del orden de la ecosofía, o de una ecología integral. Un tema que, por otro lado, es abordado en sus encíclicas por el Papa Francisco, a quien el ejecutivo de Argentina le obsequiara uno de los cuadros de HSF en 2013. Por lo tanto, establecidas las afinidades se podría vincular este abordaje de la relación con las sociedades humanas con la naturaleza desde un cierto sentido de espiritualidad popular. Y, por ello —con cuidado de no exagerar—, con otras onto-epistemologías del sur global que proponen la necesidad de implementar un cambio en la concepción del mundo, la naturaleza y de la relación con ella.

Es por este conjunto de referencias que propongo entender a HSF identificándose con la figura yacente del *Tiradito*, que podría representar tanto a una víctima de las crisis socioeconómicas del presente como a una de la dictadura de los '70. Además, a partir de los argumentos desarrollados y considerando que las obras de HSF tienden a trabajar la continuidad de múltiples espacios, tiempos y significados en una misma obra o a través de diferentes, propongo priorizar una interpretación socio-personal e integrada de estas obras. Por lo tanto, se afirma que resulta muy difícil sostener que las obras estén abordando algunos temas específicamente, aunque

pueda verse una tendencia dominante, como las comentadas en este apartado. Más bien, el artista parece estar dispuesto a presentar el potencial enunciativo de sus símbolos en cada obra para convocar la complejidad de lo que es múltiple simultáneamente. De aquí también que sería conveniente pensar sus obras como un intento de síntesis de su universo de ideas y de afectos, y que la doble figura blanca de 2007 pueda ser la representación de HSF como *Tiradito-Hombre-Hijo*.

También me interesa proponer que es probable que sea esta identificación con la figura de *Tiradito* y el sentirse como un extranjero en una ciudad que todavía le resulta extraña uno de los factores por los que HSF decide continuar sus mapas de latas por medio de la profundización de los dos giros colaborativos que caracterizan la T3.

Además, en un nivel de análisis técnico y formal, en estas obras de la serie *Mapa de Niebla* se incorpora el uso de líneas de fuga que construyen perspectivas y permitirían la presentación de objetos en sus tres dimensiones. Esta operación contrasta con las líneas laberínticas que se muestran mediante vistas cenitales que le dan a la mayoría de sus obras un carácter plano, que caracteriza al constructivismo y al cubismo. Esta operación se constata en *Mapa de niebla I* y *II*. Sin embargo, estas marcas gráficas parecen continuar ejerciendo, más allá de estos cambios operados, las funciones narrativas de mediación y de guía ambivalente desempeñadas por la simbología.

En este mismo nivel, también se hay que señalar que, por sus características, el proyecto *Mapas para perderse* lo moviliza tanto



—  
*Mapa de latas, Villa 20* (2017-18), Ensamblaje de latas s/madera, 170 x 340 cm. Instalado en el Centro de Información y Formación Ambiental (CIFA), en el Parque Indoamericano.

emocional y físicamente que se ve impulsado a abordarlo por medio de todas sus técnicas al mismo tiempo, lo que no sólo implica un correlato mecánico sino también subjetivo. De aquí, se podría teorizar la capacidad de esta tipología conectar con sentimientos tempranos de su historia personal, lo que facilitaría la realización de síntesis que producen saltos en la biografía del artista.

Finalmente, a partir de lo comentado hasta aquí se podría afirmar que la serie *Mapas para perderse*, le agregaría elementos metodológicos —visitas de campo—, técnicos —líneas de fuga— y narrativos —intensificación del extractivismo urbano— a las obras anteriores. Por lo tanto, contaría con el potencial para resignificar su producción anterior y anticipar las obras que componen la tipología por venir.

### Tipología 3 - Trabajos de arte colaborativo

Al establecer la relación entre las dos tipologías y esta, ya es posible comprender el basamento técnico, formal y conceptual de la obra de HSF. Por lo tanto, me limitaré a comentar brevemente el doble giro dado a partir de la T3 y a ilustrar algunas de las instancias del trabajo de arte colaborativo que configuran la gestación y creación de este último conjunto de obras.

Como se mencionó, durante la última década y media HSF realizó dos giros de carácter dialógico en su práctica artística que lo condujeron al desarrollo y la profundización de algunas ideas halladas a través de la realización de su proyecto *Mapas de latas*. Aunque, en principio, para realizar estos mapas no fuera necesario realizar estos giros —que lo condujeron de la apelación al concepto de mapa a la de territorio y del desempeño del rol del artista individual al del artista colaborativo— estas transiciones psicosociales hicieron de sus obras mucho más que objetos bellos orientados al mercado del arte contemporáneo, así como le requirieron resignificar de algunas

categorías tradicionales de la práctica artística contemporánea.<sup>6</sup> Así, este extenso y minucioso trabajo social y artístico no sólo le implicó la inclusión de una serie de innovaciones, sino la decisión de convertirse en otro tipo de artista. Por lo tanto, es posible pensar la T3 como otro salto biográfico y de su trayectoria artística, que mostraría la imbricación entre la experiencia vital del sujeto creador y la producción de su obra.

A modo de introducción rápida sobre los trabajos realizados, comentaré esquemáticamente una serie de instancias que configuraron tres procesos de TAC, que tuvieron lugar desde 2017 a 2020: los mapas de latas de las villas 20, 21-24 y Fraga. Me centraré en ellos debido a que como parte de los procesos de trabajo desarrollados se diseñó e implementó un dispositivo y una metodología de inteligencia social y comunitaria que buscaron la creación de microespacios sociales como condición de partida de los TAC's. Esta metodología incluyó, además de la enseñanza de las técnicas artísticas necesarias para la creación colectiva, la utilización de técnicas de mapeo social y de intercambio de historias de vida con el fin de que sus participantes pudieran compartir sus saberes sobre el territorio que se buscaba representar conjuntamente.

Para realizar el mapa de latas de la villa 20 de Lugano, en el año 2017-2018, HSF trabajó junto con sus residentes para realizar una serie de acciones. Entre ellas, en primer lugar, la implementación de un espacio de reflexión y creación que se llamó Laboratorio de Cultura Sostenible (LCS) y se desarrolló en un centro de

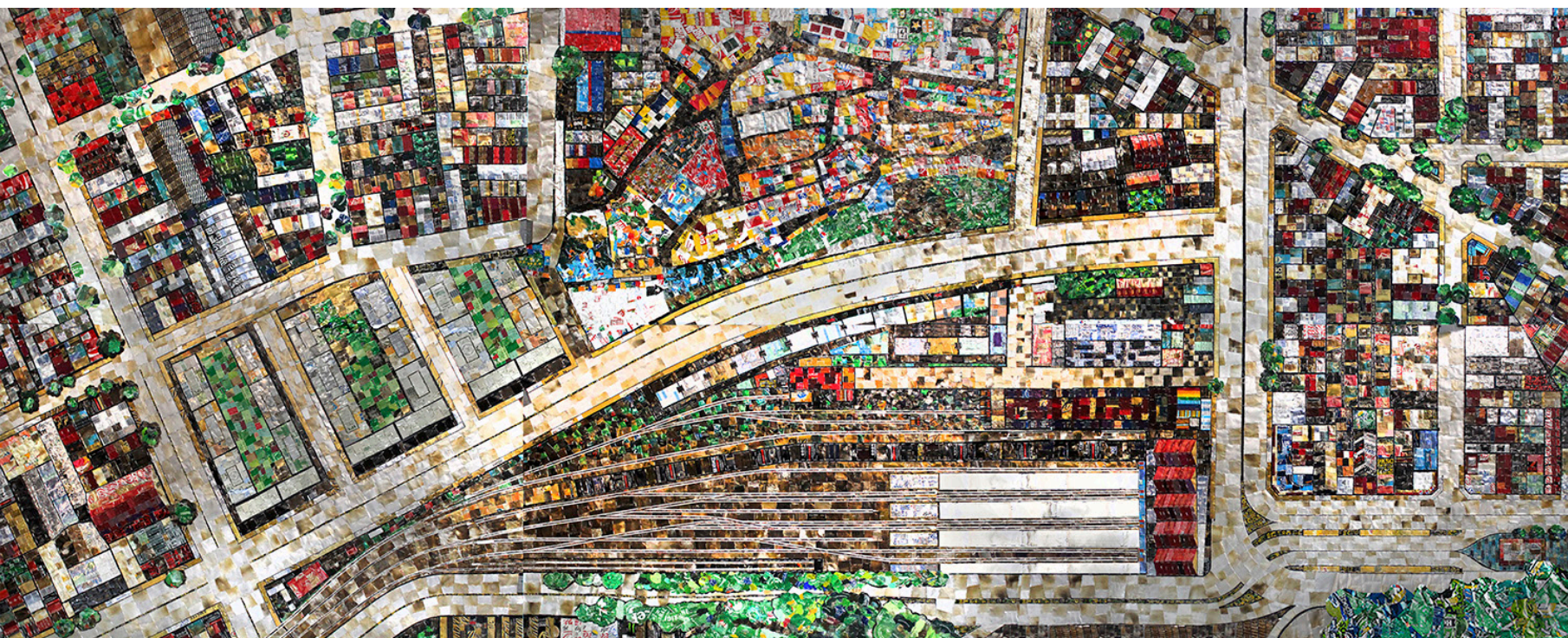
---

<sup>6</sup> Para consultar sobre estas categorías se puede ver el artículo Camnitzer, L. (2008) *Thinking about art thinking*. e-flux journal 56.



*Mapa de latas, Villa 21-24 (2013), Ensamblaje de latas s/madera, 340 x 900 cm. Instalado en la Casa de la Cultura Popular, de la calle Iriarte.*

interpretación ambiental CIFA, del gobierno local, ubicado en las inmediaciones del barrio. Allí, se conformó un grupo de trabajo que reunió artistas visuales de diferentes barrios para facilitar su vinculación con artistas de Lugano. El objetivo fue que, a través de las técnicas del mapeo, pudieran identificar las problemáticas ambientales de la villa 20 de cara al diseño de soluciones integrales. En ese grupo incluyó a un subgrupo de jóvenes —



*Mapa de latas, Villa Fraga (2019/20), Ensamblaje de latas s/madera, 240 x 600 cm. Al momento de publicación de éste artículo continua pendiente de instalación, que también se proyecta para un espacio barrial.*

conformado mayormente mujeres— que, acompañados por el gobierno local, ya promovían cambios de hábitos socio-ambientales en la villa 20. Este subgrupo sería el nexo para el entendimiento de las problemáticas locales y guiaría la creación e implementación de las posibles soluciones. En segundo lugar, visitó dos escuelas del barrio — una de ellas, la Lola Mora, especializada en bellas artes— donde presentó su propuesta artística general y la referida

a la villa 20, e invitó a sus estudiantes a sumarse al LCS. En tercer lugar, implementó una estrategia de recolección vecinal de latas de bebidas, que fue necesario recuperar y reciclar antes de reutilizarse en la creación del TAC. Esta estrategia incluyó a distintos tipos de comercios como quioscos, comedores, bares, pequeños restaurantes y a una de las escuelas mencionadas que, a su vez, involucró a las familias de sus estudiantes. Esta estrategia también permitió integrar a personas que no podían participar artísticamente. En cuarto lugar, organizó una exhibición de sus mapas de latas más emblemáticos en el CIFA para que los y las residentes de los barrios circundantes pudieran verla y fortalecer el proceso de trabajo del LCS. En quinto lugar, facilitó la participación del subgrupo de jóvenes de la villa 20 que integraban el LCS en —al menos— dos exhibiciones colectivas de la escena cultural de la ciudad.<sup>7</sup> Allí, el subgrupo presentó un pequeño mapa de su autoría producido con la técnica del ensamblaje de latas. En él, no sólo aplicaron su aprendizaje de la técnica de arte sino la del mapeo, que luego utilizarían para sus propios fines socio-educativos.

Para realizar el mapa de latas de la villa 21-24 de Barracas, en el año 2018, trabajó junto con un grupo de jóvenes miembros de la murga Padre Daniel de la Sierra (MPD).

Este mapa fue el segundo que se realizó sobre este barrio con participación de sus residentes. El hecho de que los y las participantes

---

<sup>7</sup> Una exhibición a beneficio organizada por uno de los museos más relevantes de la escena artística contemporánea de la ciudad de Buenos Aires y la presentación de un afiche que difundió su trabajo en las Jornadas de Artes y Culturas comunitarias que se realizan anualmente en la Facultad de Derecho de la UBA.

de la MPD conocieran el primero, porque quedó instalado en la Casa de la Cultura Popular, de la calle Iriarte, motivó su interés en la participación de la creación del segundo. Por otro lado, como el caso de la villa 20, invitó a otros artistas a que trabajaran en la creación colaborativa de una representación de latas sobre su propio barrio. La particularidad del caso fue que se trató de artistas provenientes de otras disciplinas. En particular, una que reivindica el uso del espacio público como lugar de acceso y ejercicio de los derechos culturales y el fortalecimiento de la ciudadanía. En definitiva, de empoderamiento psicosocial y cultural a través del arte. Esta murga utiliza las calles de su barrio no sólo como espacio de entrenamiento sino de presentación de sus prácticas artísticas ante su comunidad. Una vecindad que, dado las características del dispositivo socio-comunitario que propone la MPD<sup>8</sup>, le reconoce su fuerte capacidad de agencia en los temas que son propios de su vida comunitaria. La situación enriqueció el trabajo de mapeo social y de las historias de vida necesario para la realización del mapa de latas junto con HSF.

Para realizar el mapa de latas de la villa Fraga de Chacarita, durante los años 2019 y 2020, trabajó junto con el grupo de mujeres de una cooperativa barrial de recolección de residuos. Allí, trabajó en un espacio cultural situado en las inmediaciones del barrio, pero también en el local de la cooperativa dentro del barrio. Además, se realizaron jornadas de trabajo en las calles del barrio seleccionadas por los y las integrantes del grupo con el fin de difundir el trabajo

---

<sup>8</sup> Para conocer detalles de su propuesta es posible consultar el artículo Filgueira Risso, E. (2014). *Suena lindo. Sobre la Murga Padre Daniel de la Sierra*. Buenos Aires: Diario Mundo Villa – Cultura.

que realizaban e invitar a sus residentes a sumarse a las futuras actividades. Un cambio, entre otros, que respondió a las necesidades de los y las practicantes.

En resumen, los procesos de estos TAC's se configuraron a partir de una serie de actividades en común que caracterizarían el giro colaborativo. Entre ellas, se cuenta a las diferentes instancias de intercambio de prácticas y saberes culturales; la realización de ejercicios de mapeo social; la enseñanza introductoria de técnicas artísticas para facilitar el trabajo artístico colaborativo; la participación en actividades sociales y culturales barriales de los grupos artísticos constituídos, así como la realización de micro exhibiciones del trabajo de HSF, con el fin de difundir el trabajo colaborativo; la promoción de la recolección vecinal de materiales para reutilizar; y la valoración positiva de oficios locales.

Además, estas actividades contaron con una serie de factores contextuales en común. Un lugar especial lo ocupa el contexto de reurbanización de los barrios populares e informales donde se trabajaba —cada uno con sus propias características<sup>9</sup>— y la financiación del gobierno nacional y local del trabajo de HSF que, generalmente, se extiende durante varios meses. Por lo tanto, este factor demandó la guía del trabajo artístico colaborativo según algunos orientadores éticos requeridos por el artista como condición necesaria. Entre ellos, el diseño de los dispositivos para

---

9 Para ampliar esta descripción del trabajo de arte colaborativo realizado en la villa 20, se puede consultar el artículo Greco, I y Filgueira Risso, E. (2021) *Iceberg cultural. El desafío de co-construir conocimiento integral en intervenciones socio-ambientales en comunidades marginadas*. Revista Estudios Nueva Economía. 6(1), 24-40. Disponible en <https://estudiosnuevaeconomia.cl/>

el trabajo colaborativo durante estos procesos y no previamente, para facilitar el mayor grado de participación posible; el trabajo con actores locales organizados, como cooperativas e instituciones educativas, pero también con personas individuales del barrio y de las intermediaciones; el conocimiento detallado de las personas con las que se trabaja; la promoción de trabajo artístico profesionalizante mediante el otorgamiento de becas laborales; el compromiso de instalar los mapas de latas en espacios barriales como testimonio y memoria del trabajo de sus vecinos y vecinas; la generación de condiciones para que los diferentes aprendizajes de las técnicas de arte por parte de los y las participantes dieran lugar a su aplicación en otras situaciones comunitarias, principios que permiten caracterizar estas prácticas como arte situado.

Este pasaje del artista individual al del artista colaborativo también implicó un giro territorial, iniciado desde la serie *Mapas para perderse*, que lo saca de su taller y lo arroja a la calle como un dasein. Como durante sus primeros años de residencia en la ciudad de Buenos Aires todavía no tiene incorporado todos los significados asociados con sus barrios y sus gentes —como confiesa que sentía con su Rosario natal<sup>10</sup>—, el displacer que siente lo proyecta sobre la imagen de una ciudad vivida como extraña y agresiva, exclusivamente. Por ello, se siente como un *Tiradito*. Es, entonces, por medio de la realización de sus giros colaborativos, pero al principio por el territorial, que incorpora los elementos placenteros de la ciudad que le permiten operar una integración de significados.

---

10 Da testimonio de ello en la entrevista que se le realizó como parte de la exhibición *Reconexiones imaginadas*, presentada en FLACSO.



Mediante esta síntesis alcanza una visión de la urbe como buena y mala al mismo tiempo, deja de sentirse como un *Tiradito* y supera la sensación de sentirse como un extranjero, que define como una falla.<sup>11</sup> Por lo tanto, supera esta falla por vía del acercamiento a lo popular, una conclusión relevante para este texto porque incluye muchos significados.

El denominado giro ecoterritorial de los movimientos sociales de América Latina se trata de un movimiento mucho más complejo, y mucho más ambicioso en sus objetivos, en tanto busca visibilizar y protagonizar mediante otras estrategias las diferentes luchas socio-ambientales en la región. Sin embargo, se podría pensar ambos pasajes psicosociales realizados por la práctica artística de HSF como un eco de aquellas experiencias de denuncias y luchas por una serie de crisis multidimensionales, que se vuelven progresivamente más intensas y alcanzan a las ciudades latinoamericanas.

En esa dirección, los TAC's le permiten experimentar y reflexionar junto con quienes los comparte una serie de dinámicas urbanas que empiezan a ser pensadas como problemas públicos y políticos. A medida que HSF va gestando su giro colaborativo, y su propia historia de vida se imbrica con la de sus —ahora— colegas, se va asentando la diferencia entre el concepto de mapa y el de territorio. Son estas experiencias dialógicas las que permiten que los TAC's se basen en los territorios construidos con las personas que colaboran en ellos y se relegue las demás fuentes cartográficas a otras funciones.

En otras palabras, por un lado, la gestación y creación de los

TAC's profundizan los procesos socio-artísticos y subjetivos ya iniciados en otra serie de obras mediante la implementación de un dispositivo y una metodología. Además, permiten que quienes antes ocupaban la posición de observadores de sus obras se conviertan en sus co-creadores. Los y las jóvenes de la murga Padre Daniel son un claro ejemplo de este tránsito de un tipo de rol pasivo a otro activo, por medio del que dejan de ser objetos del discurso de otros y otras y se convierten en sujetos hablantes por medio de un lenguaje afín o propio. De aquí, también que las creaciones y las prácticas socio-artísticas de los TAC's requieran de otras denominaciones. Por otro lado, estas nuevas prácticas resignifican las anteriores y constituirán una fuente de recursos artísticos y relacionales para la continuación de T1 y T2 mediante nuevas series. Este diálogo de prácticas que implican las tres tipologías que alimenta la fuente creativa del artista —su magma hacedor— y enriquece el poder de enunciación de su imagería.

Aunque estas obras son realizadas colaborativamente, parece conveniente diferenciarlas de las prácticas artísticas relacionales de los años '90. En parte porque se tratan de procesos educativos y artísticos reales que proponen, según cada caso, algún nivel de transformación psicosocial. Además, los vínculos en los que se basan no se proponen como una ficción efímera que se termina con la realización de la obra. Sino que se tratan de vínculos genuinos que se continúan en el tiempo y se articulan con otras instancias personales y profesionales, creando una suerte de pequeña red social que brinda diferentes tipos de apoyo. Quizá por esta realidad, los vínculos dispongan del potencial para ocupar el lugar

---

11 Ibidem.

de los elementos crudos de las primeras obras, aunque se trate de elementos marcadamente diferentes. En esta dirección, los procesos participativos de los TAC's se parecerían más a las prácticas educativo-políticas de la Psicología Social Comunitaria que a las formas representacionales del arte relacional.

Finalmente, esta serie de TAC's a la vez que promueven la enseñanza y el aprendizaje de técnicas para la creación artística permiten la conformación de grupos de trabajo y la reflexión sobre las cuatro dimensiones mediante las que se conceptualiza aquello denominado como desarrollo sostenible. De aquí que, una vez estabilizado el diseño de su dispositivo y metodología, resulte una estrategia socio-artística para el abordaje de algunas de las tensiones y conflictos que resuenan en las agendas de gobernanza internacional y que se manifiestan en los escenarios locales. Esta metodología lo hace sintonizando con objetivos como los de la *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural* (2001),<sup>12</sup> que destaca la importancia de políticas democráticas que promueven la integración y la participación de todos los ciudadanos y las ciudadanas porque garantizan la cohesión social, la vitalidad de la sociedad civil y la paz.

### Conclusiones preliminares

A partir del repaso del proceso creativo desarrollado por HSF fue posible advertir que debió realizar un extenso y minucioso trabajo que lo desafió artísticamente y subjetivamente.

---

12 Artículo 2 de la *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural* (2001), de la UNESCO.

Para su estudio se propusieron tres tipologías que identifican algunas de sus tendencias creativas, que permiten precisar una serie de transiciones de su práctica artística. Estas tipologías facilitan la legibilidad y apreciación de la originalidad de su producción. Entre esas acciones, se cuenta a las síntesis expresivas y técnicas, la inclusión de innovaciones artísticas y sociales, la transformación de sus obras en trabajos de arte colaborativo y su transformación de su rol de artista.

En el contexto de esos cambios de la práctica artística, se postula la realización de un doble giro colaborativo, que permite la transición de la apelación al concepto de mapa a la de territorio, y del rol del artista individual al colaborativo. Estas transiciones psicosociales se realizaron a través de la inclusión de una serie de innovaciones socio-artísticas, que profundizan los procesos ya iniciados en series de obras previas como en *Mapas para perderse*. Además, se propone pensar ambos pasajes como un eco de aquellas experiencias de denuncias y luchas que en América Latina se denomina giro ecoterritorial y que alcanzan a las ciudades latinoamericanas.

Estos pasajes psicosociales se asientan en su trabajo artístico por medio de la implementación de un dispositivo y una metodología de inteligencia social y comunitaria, guiados por una ética de la praxis. Son principios orientadores que permiten caracterizar a las prácticas incluidas en los TAC's como arte situado, en tanto se desarrolla mediante la participación social y se articulan con los requerimientos del entorno donde se trabaja, tanto como cada proceso lo posibilita. Entre otros resultados, este tercer tipo de obras permiten a sus observadores convertirse en sus co-creadores.

Por estos motivos, las obras que derivan de estas prácticas se nombran mediante la tipología 3 y se denominan trabajos de arte colaborativo, o TAC's, en lugar de obras de arte. Por lo tanto, sería conveniente diferenciar los objetivos y las estrategias artísticas y sociales de estas nuevas prácticas de las del arte relacional, a pesar de alguna afinidad. Además, contarían con el potencial para resignificar las anteriores y constituir una fuente de recursos artísticos y relacionales para la continuación de T1 y T2 mediante nuevas series.

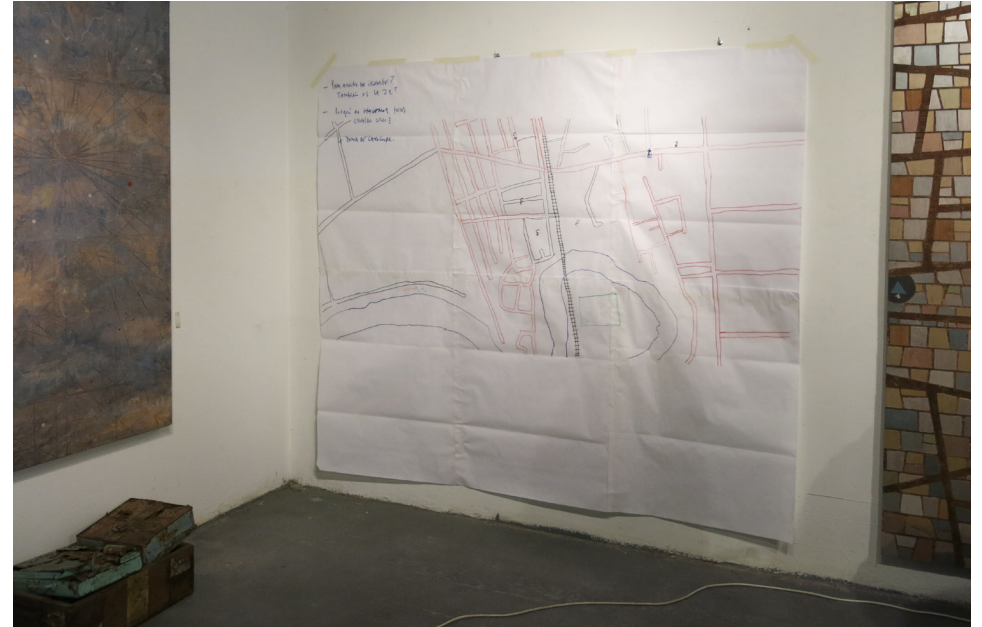
Debido a una serie de factores implicados en esta inversión de roles, en el dispositivo y en la metodología que los habilita, los TAC's promueven la enseñanza y el aprendizaje de técnicas para la creación artística a la vez que resulta una estrategia socio-artística para el abordaje de algunas de las tensiones y conflictos que resuenan en las agendas de gobernanza internacional y que se manifiestan en la escena local.

Al establecer la relación entre sus tres tipologías, también es posible comprender el basamento técnico, formal y conceptual sobre el que se apoyarán sus obras venideras. Obras que ya cuentan con una característica diferencial en tanto muestran la pérdida del uso del soporte, o cuerpo físico, y flotan como representaciones espectrales construidas de celdas de metal. Estas nuevas obras —como *Mapa de caminos seguros para transitar un sueño*, de 2023—, que evidencian posibles relaciones con algunos dibujos del año 2003 y con las obras de latas anteriores, podrían ser pensadas como la emergencia de una nueva tipología (o T4), que será analizada en próximos artículos.

## Anexo: trabajos de arte colaborativo en imágenes

A continuación se presentan imágenes que describen algunas de las instancias de los tres procesos artísticos y sociales analizados, y que se desarrollaron junto con los y las residentes de las villas 21-24 de Barracas, Fraga de Chacarita y 20 de Lugano. Las acciones que ilustran se llevaron adelante según las características del dispositivo y la metodología descritas en las páginas previas.

La primera imagen que abre esta serie muestra cómo las prácticas participativas que configuraron el doble giro colaborativo dado por el artista para producir su obra se insertan en esa producción generando una transición multidimensional. En éste texto se abordó la artística, psicosocial y subjetiva. A ambos lados, se pueden ver las obras de arte tradicionales, caracterizadas por sus especificidades técnicas, formales y narrativas. En el centro, un mapa de la villa 21-24 realizado a mano alzada por los y las jóvenes de la Murga Padre Daniel de la Sierra que formó parte del proceso de realización artístico-social.





Implementación de Laboratorios de Cultura Sostenible (LCS), para el diseño colaborativo de soluciones pensadas para la villa 20 de Lugano (2017-18, fotografías del autor y de HSF).



Realización de actividades educativas en instituciones locales, para invitar a los/las estudiantes a participar de la propuesta de Mapa de Lata de villa 20 y su LCS (2017-18, fotografías del autor y de HSF).

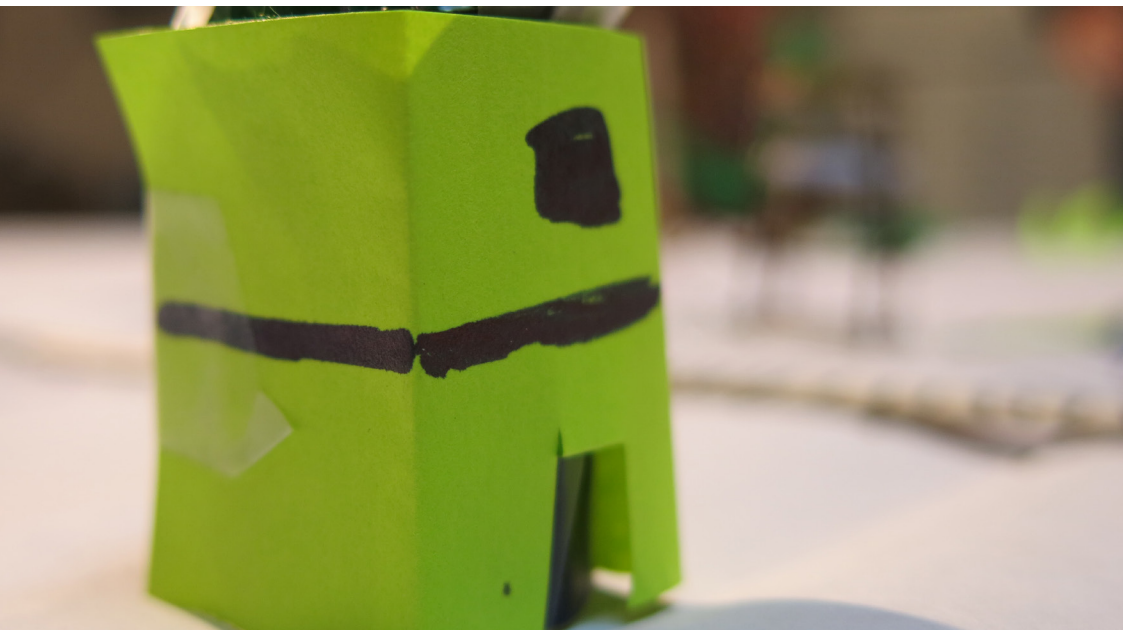


Implementación de Técnicas de Mapeo social (2d y 3d) e historias de vida con el grupo de jóvenes de la murga Padre Daniel de la Sierra, de la villa 21.24 (2018, fotografías del autor y de HSF).



Implementación de Técnicas de Mapeo social (2d y 3d) e historias de vida con el grupo de jóvenes de la murga Padre Daniel de la Sierra, de la villa 21.24 (2018, fotografías del autor y de HSF).





Implementación de Técnicas de Mapeo social (2d y 3d) e historias de vida con el grupo de jóvenes de la murga Padre Daniel de la Sierra, de la villa 21.24 (2018, fotografías del autor y de HSF).



Taller educativo fijo: implementación de técnicas de introducción de las artes plásticas (2d), en la villa Fraga de Chacarita (2019-20, fotografías del autor y de HSF).



(1) Visita previa a una locación antes de iniciar un TAC, en la villa Fraga. (2) Taller educativo fijo: dibujo y pintura realizado durante la implementación de las técnicas introductorias a las artes plásticas, en el que aparece la misma locación en los relatos de los/as participantes y en sus representaciones plásticas del barrio. (3) Taller educativo móvil: realización de taller móvil en esa misma locación identificada en los relatos y en las representaciones plásticas, por decisión de los/as participantes. El taller móvil buscó difundir el trabajo entre los/as residentes del barrio (2019-20, fotografías del autor y de HSF).



Taller educativo móvil: jornada de ensamblaje en el local de la cooperativa El porvenir de la villa Fraga, locación elegida por los/as participantes para difundir el trabajo entre sus colegas (2019-20, fotografías del autor y de HSF).



Participación en actividades sociales y culturales barriales (fiestas y eventos), para difundir el trabajo realizado colaborativamente entre los/as residentes del barrio (2019-20, fotografías del autor y de HSF).



Miembros de la Escuela de Artes y Oficios “Pepiri” (grupo de adultos), de la villa 21.24 de Barracas, participan en las prácticas profesionalizantes incluidas en el trabajo de arte colaborativo de 2013 (2013, fotografías del autor y de HSF).



Grupo de la cooperativa El porvenir, de la villa Fraga de Chacarita, participan de las prácticas profesionalizantes incluidas en el trabajo de arte colaborativo de 2019-20. Mediante estas prácticas se concluye la segunda mitad del trabajo planificado (2019-20, fotografías del autor y de HSF).

## Acerca del equipo expositivo y curatorial

### **FLACSO** | María Cecilia Corda

Directora de la Biblioteca de Ciencias Sociales “Enzo Faletto” de la FLACSO Argentina. Magister en Ciencia Política y Sociología. Profesora de bibliotecología y de historia. Coordinadora del espacio Construyendo puentes.

### **FLACSO** | Lucía Miranda

Licenciada en Gestión e historia de las artes. Colaboradora del espacio Construyendo puentes desde 2023.

### **ARTISTA** | Horacio Sánchez Fantino

Artista visual, oriundo de Rosario. Ha participado en numerosas muestras tanto individuales como colectivas en la Argentina y en otros países como Alemania y Estados Unidos. Cursó la Licenciatura en Artes Plásticas en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Desde 1984 a 1990 concurrió al taller de Juan Grela, en la ciudad de Rosario. Entre 1996 y 1997 realizó estudios en la ciudad de Buenos Aires con Adolfo Nigro. En la actualidad, desarrolla su arte en el taller ubicado en el edificio del Central Park de Barracas y en territorios donde se siente convocado a expresar sus ideas y sensibilidad.

### **CURADORA** | Daniela Zattara

Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad. Curadora e Historiadora del Arte. Especialista en patrimonio cultural. Actualmente, es asesora en gestión de colecciones de los Institutos Nacionales pertenecientes



a la Dirección de Gestión Patrimonial del Ministerio de Cultura de la Nación. Fue coordinadora del “Programa de Recuperación y Conservación del Patrimonio Cultural” del Ministerio de Agroindustria de la Nación. Es coautora de los manuales de procedimiento para el patrimonio cultural de dicha cartera y del Museo del Legislador. Desde el 2009, realizó cuantiosas curadurías para el sector público, privado y el tercer sector.

**CURADOR** | Ezequiel Filgueira Risso

Especialista en Políticas y gestión cultural local e internacional. Maestrando en Intergación y Cooperación Internacional. Creador y responsable de la Fundación Red ECCCO y de sus Jorandas de Artes y Culturas comunitarias, declaradas de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires debido a su trabajo de promoción de la diversidad cultural. Desempeñó funciones educativas en instituciones de niveles medio y superior. Publicó artículos sobre temas de cultura, sociedad y políticas públicas para medios de comunicación de Argentina, Chile, Paraguay, México, Reino Unido y España. fMiembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y de su sección argentina (AICA-AACA) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3539-5263>; Mail: ezequielfr@gmail.com

**MONTAJE** | Esteban Caimi

Profesor de artes visuales. Asistente y coordinador de montaje del equipo de Horacio Sánchez Fantino.



*Reconexiones imaginarias* reúne una serie de documentos visuales y escritos que formaron parte de la exhibición que el artista visual Horacio Sánchez Fantino presentó en 2023 en la biblioteca de Ciencias Sociales “Enzo Faletto” de la universidad FLACSO, de Argentina.

Recuperando su título éste volumen se propone reconstruir la memoria de esta presentación. Junto con el prólogo, el texto curatorial y las imágenes que dieron forma a la muestra presencial, que fuera acompañada de una presentación virtual realizada junto con el escritor Reynaldo Sietecase, el presente volumen incluye el capítulo *Notas de transiciones: hacia prácticas de arte colaborativo y de inteligencia social y comunitaria*. En él se amplía el concepto curatorial que origina la muestra para desarrollar detalladamente los giros de la práctica que el artista realiza a lo largo de su trayectoria, transformando su arte, a sí mismo y a su entorno. Giros que se muestran a través de las cinco piezas que compusieron la exhibición visual.

Una de las preguntas centrales sobre la que se montan las distintas propuestas que configuraron la presentación del artista en FLACSO es por el lugar de la relación con la naturaleza y con lo popular en su obra y en su vida. Estableciendo vínculos artísticos con diferentes sectores sociales, como el civil y el gubernamental, el artista extiende este pensamiento más allá de sí mismo. Mediante esta propuesta dialógica y colaborativa pone en duda su estatus de *Hacedor* al mismo tiempo que lo refuerza.



Facultad  
Latinoamericana de  
Ciencias Sociales.  
Sede Argentina.

Biblioteca de  
Ciencias Sociales  
Enzo Faletto

ISBN 978-631-00-1960-4

