



JULIETA NOVELLI

Universidad Nacional de La Plata
julinovelli@hotmail.com

FERNANDA LAGUNA Y PROYECTOS QUE TEJEN REDES. OTRA MANERA DE LEER LO POLÍTICO EN EL ARTE

Fecha de recepción: 06.08.2020

Fecha de aceptación: 10.03.2021

Resumen: El artículo analiza ciertos proyectos artísticos ideados por la poeta y artista plástica Fernanda Laguna. Entre los distintos proyectos, nos detendremos especialmente en la galería de arte y editorial Belleza y Felicidad, la editorial Eloísa Cartonera y la escuela y galería de arte Belleza y Felicidad Fiorito. Todos ellos emergen en el contexto de crisis de fines de los 90 y principios de los 2000 y comparten prácticas afines que serán pensadas en vínculo con los modos del discurso, las formas de vida y las representaciones de la comunidad (Rancière 2014). En esta línea, nuestro objetivo es explorar la noción de *comunidades experimentales* (Laddaga 2006) y el despliegue de formas de vida que estos grupos y proyectos propusieron en el contexto de la crisis. A partir de la noción de arte político propuesta por Rancière (2006) indagaremos las potencialidades de los distintos proyectos y su papel en la partición de lo sensible. En este sentido, leeremos, además de analizar los proyectos mencionados, los vínculos entre la revista de Belleza y Felicidad –*Ceci y Fer*– y los *zines* provenientes de movimientos feministas de los Estados Unidos cuyas intervenciones artísticas han desocultado distintas vulnerabilidades cotidianas, nos detendremos particularmente en *Riot Grrrl*.

Palabras clave: Fernanda Laguna, *comunidades experimentales*, Belleza y Felicidad, Eloísa Cartonera, ByF Fiorito

Title: Fernanda Laguna and Projects that Weave Networks. Another Way of Reading the Political in Art

Abstract: The article analyzes certain artistic projects devised by the poet and plastic artist Fernanda Laguna. Among the different projects, we will focus on the Belleza y Felicidad art gallery and publishing house, the Eloísa Cartonera publishing house, and the Belleza y Felicidad Fiorito art gallery and school. All of them emerge in the context of the crisis of the late 1990s and early 2000s and share related practices that will be thought of in connection with modes of discourse, ways of life and community representations (Rancière 2014). Along these lines, our aim is to explore the notion of *experimental communities* (Laddaga 2006) and the deployment of ways of life that these groups and projects proposed in the context of the crisis. Starting from the notion of political art proposed by Rancière (2006) we will investigate the potentialities of the different projects and their role in the partition of the sensitive. In this sense, in addition to analyzing the aforementioned projects, we will read the links between the magazine of Belleza y Felicidad –*Ceci y Fer*– and the *zines* from feminist movements in the United States (especially *Riot Grrrl*) whose artistic interventions have uncovered different daily vulnerabilities.

Keywords: Fernanda Laguna, *experimental communities*, Belleza y Felicidad, Eloísa Cartonera, ByF Fiorito

INTRODUCCIÓN

En medio de la crisis política, social y económica de fines de los 90 y principios de los 2000 en Argentina, Fernanda Laguna funda el sello editorial y galería de arte Belleza y Felicidad, y más tarde, Eloísa Cartonera y Belleza y Felicidad Fiorito. Si bien la pregunta por los vínculos entre el arte y la política ha existido siempre, es en este contexto de urgencias en el que los artistas reformularon el interrogante con una mayor repercusión. De hecho, el señalamiento de comunidades y redes de artistas que, presentes en contextos anteriores, se dieron con mayor fuerza en ese momento, sugiere gran parte del potencial político que estas prácticas suscitaron (Jacoby 2003). En un primer momento, analizaremos los proyectos mencionados a la luz de las nociones de *comunidades experimentales* y de *red* propuestas por Reinaldo Laddaga (2006), con el objetivo de visibilizar los modos en que estas prácticas se vinculan, se chocan, se funden, por ideas y prácticas afines, por la precariedad en la que se configuran, por los nombres de contertulios que se repiten. En dichos proyectos, las redes y los lazos se multiplican y condensan, el arte se percibe como una experiencia compartida que excede los límites y cuestiona los espacios tradicionales. En segundo lugar, pretendemos indagar los nuevos modos de hacer y de pensar el arte que estas prácticas habilitaron a comienzos de los 2000.

PROYECTOS ARTÍSTICOS O COMUNIDADES EXPERIMENTALES

El periodo de políticas neoliberales, instalado por la última dictadura cívico-militar, que signó la década del 90, tuvo su estallido con la crisis política, institucional, social y económica del 2001: cinco presidentes en diez días, protestas callejeras bajo la consigna “que se vayan todos”, violencia represiva por parte del estado, terrorismo financiero, piquetes, saqueos, muerte de treinta y nueve civiles y desocupación. En este contexto, surge Belleza y Felicidad¹, espacio de arte, sello editorial, galería, a la vez que proyecto artístico y *comunidad experimental*. Las fundadoras de ByF fueron Fernanda Laguna y Cecilia Pavón – quien se desvinculó del proyecto en 2002– y, no como fundadora pero sí como partícipe clave, Gabriela Bejerman –de hecho, la revista *nunca, nunca quisiera irme a casa* (1997-2001) que Bejerman dirige fue leída como su antecedente por parte de la crítica (Palmeiro 2011, Moscardi 2016)–. Siguiendo el análisis propuesto por Malena Botto (2011), ByF puede leerse como el proyecto fundante de este periodo en el que diversas editoriales independientes, a partir de la crisis del modelo neoliberal, pusieron en cuestión las formas de producción, circulación y consumo literarias. Los emprendimientos de editoriales que inaugura ByF se rigen por redes de intercambio, cooperación y amistad; y aspiran, como señala Hernán Vanoli al analizar las editoriales independientes de principios de siglo, a funcionar como organizadores de comunidades de lectura cuyas iniciativas

¹ De ahora en más: ByF.

–encuentros cara a cara, presentaciones de libros, lecturas y eventos– modularon una resistencia a modo de “militancia literaria” tras la debacle de comienzo de siglo (2009: 173).

A partir de 1998 y hasta el año 2010 funcionó el sello editorial de ByF, dejando un catálogo de más de setenta títulos. Los libros, también llamados plaquetas, consisten en fotocopias abrochadas por la mitad, con textos breves acompañados, en algunos casos, de dibujos, producto de una edición que fue prácticamente paralela a la escritura porque la prioridad del proyecto era la circulación rápida de los textos. Este modo de edición es una práctica común a otras editoriales independientes, sobre todo a los fanzines por su estilo desprolijo, por el costo de la edición y por su distribución². Los fanzines, como veremos con mayor detenimiento al hacer referencia a la revista de ByF, son producciones que surgieron en los setenta desde la cultura punk (Cosso 2012), se caracterizan por formatos rústicos, están escritos a máquina o a mano, junto con collages –estilo *cut and paste*–, dibujos y recortes. Al igual que los libros de ByF, se fotocopiaban y vendían a un precio bajo –de ahí la noción de libro *barato*– ya que no buscaban generar ganancias sino sostener la publicación como un espacio alternativo de difusión. Ante la materialidad de las plaquetas –fotocopias–, los modos de producción, los vínculos con el punk y las prácticas de socialización que gestó, ByF puede ser leída en la misma línea que el volante poético *La mineta* –dirigido por Rodolfo Edwards– y la plaqueta *Trompa de Falopo* –coordinada por Juan Desiderio (Moscardi 2016)–. Las plaquetas de ByF se destacan por las marcas de la urgencia: errores de tipeo, alteración de la norma ortográfica, hojas mal abrochadas, comparables, sugiere Marina Yuszczuk (2011), a “cuadernos de un chico de primaria” por su forma rápida y descuidada en los dibujos de sus tapas. Por su parte, Cecilia Palmeiro (2011) define a estos libros como “cosa barata”, pero su modelo, asegura, sería la poesía marginal de las tiendas de literatura de cordel brasileñas. De hecho, Palmeiro sugiere que es en un viaje que hicieron las poetas Laguna, Pavón y Bejerman a Salvador de Bahía, Brasil, donde descubrieron este tipo de libros pequeños que se colgaban de una cuerda y se vendían en tiendas junto con otros objetos baratos (2011: 172).

Asimismo, entre 1999 y 2008, ByF se convirtió también en un espacio de arte y encuentro en un local del barrio de Almagro, Buenos Aires. Allí, se hacían muestras de arte, lecturas de poesía, performances, desfiles, recitales; a su vez, se vendían obras de arte, materiales para artistas plásticos junto con objetos comprados en el barrio de Once, ventas que permitían solventar el local³. Como bien señala Martín Prieto (2018), el gesto de cambiar el valor de los objetos, y no el precio, haciéndolos ingresar en la galería de arte, tiende lazos con la obra de Duchamp. Según Palmeiro, el espacio propició “un nuevo modo de ser del arte, un escándalo, un quilombo [...] Y Fernanda y Cecilia, las fundadoras,

² A propósito de los fanzines, señala Stephen Duncombe: “As zines are put together by hand using common materials and technology (do-it-yourself is the prime directive of the zine world) they consequently look the part, with unruly cut-and-paste layout, barely legible type, and uneven reproduction” (2008: 14). Asimismo, destaca el bajo costo de la edición y la distribución *person-to-person*. En el caso de ByF, los libros podían conseguirse en el local de la editorial, las muestras de arte o recitales de poesía.

³ En relación con las actividades y el funcionamiento de ByF, Laguna explica en una entrevista: “Realizamos encuentros de poesías, muestras de arte, recitales de música; es un lugar de experimentación artística, vendemos libros de editoriales independientes, discos también independientes y obras de arte, materiales para artistas, pinturas, telas, etc. y también tenemos una editorial propia” (2003, en línea).

son agitadoras, quilombras culturales” (2011: 171, 172). Esta descripción –“quilombo”, “agite”– revela el carácter disruptivo que significó ByF en ese momento. De hecho, el nombre de la editorial y la galería –Belleza y Felicidad– proyectó una consigna que fue acusada de frivolidad y generó diversas polémicas (Montequin 2003)⁴. En el artículo “Hacia el fondo del escenario”, publicado en la revista *Vox*, Mario Ortiz comienza por definir la estética de ByF como una mezcla de arte pop y “cierta cosa naif y sexual como las muñecas Barbie” (2002, en línea), cuyos versos manifiestan voces añadas que lindan con la banalidad. Luego de definir su estética y describir un recital de poesía en el que participaron Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman, comparable con un “encuentro de amigas”, Ortiz traza una relación posible entre el arte y la política en el contexto del 2001. Así, sostiene que un contexto de crisis semejante reclama un “arte comprometido” en oposición a un arte *naif* cuyo mundo bello y feliz se advierte peligrosamente cercano a la “fiesta menemista”⁵.

ByF esbozó desde la crisis misma, antes que una idea de arte al servicio de la política, formas de vida posibles, tejió redes y promovió formas singulares de hacer arte. El arte de ByF es político, entonces, en tanto hace posibles formas de visibilidad que suspenden y transforman las prácticas, los modos de ser, de sentir y de decir (Rancière 2006). Esto es, un arte político en tanto que reconfigura la *partición de lo sensible* (Rancière 2014)⁶ en donde se juegan las distribuciones y redistribuciones de la experiencia sensible –el *sensorium* de la experiencia–, lo (in)visible y lo (in)decible. De modo que es pertinente pensar el proyecto de ByF –y más adelante a Eloísa y ByF Fiorito– dentro de los proyectos

⁴ A propósito de la muestra titulada “Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva”, organizada en enero de 2003 por Emiliano Miliyo en ByF, Ernesto Montequin escribe un texto curatorial –que finalmente fue excluido de la muestra porque suponía una ridiculización del espacio y de los artistas– en donde al momento de definir las obras de ByF alza la cuestión de la inocencia infantil del grupo, al mismo tiempo que denuncia un diálogo conformista entre estas obras y el capitalismo. Para Montequin, el valor de las obras de arte de este grupo, al igual que el de las obras del grupo de artistas del Rojas, descansa en las “historias de vida” de sus creadores, por ello el título –“El emporio de la subjetividad”–, cuyas subjetividades son apoyadas por el “capitalismo cerril (como el que disfrutamos durante la década de 1990)” (38).

⁵ Dice Ortiz: “La crisis que vivimos en este país es tan profunda que se ha vuelto una crisis fundamental, es decir, que nos hace retrotraernos a los fundamentos mismos de nuestras prácticas y problematizarlos, es decir, tener plena conciencia de los límites y alcances políticos de esas prácticas. Obviamente, no se trata de volver a un trasnochado realismo socialista, ni a un patetismo cuya estética maneja admirablemente Chiche Gelblung. Pero ¿cómo entender tanta referencia a un mundo bello y feliz, hoy que la disolución no es la de un cuerpo en el aire hasta volverse fragancia, sino la de un país entero? ¿No se estará corriendo ese riesgo que ya señalaba Juanele Ortiz en algunos poemas de «sublimar el deseo de acción para crearse un mundo propio donde realizar la plenitud humana»? ¿En qué sentido (literal, irónico) se debe entender que «está todo envuelto en sangre / pero es pura, bella, sin dolor» precisamente cuando la sangre más dolorosa vuelve a correr en los espacios públicos, en las estaciones de trenes o en la Plaza de Mayo? Podrá decirse que la recreación de este mundo fashion es una de las formas posibles de la resistencia en la actualidad: quizá. Tampoco está de más recordar que los estados de fiesta galante o galáctica son efectivamente peligrosos, pero no para el poder sino para nosotros, quienes debemos pagar las facturas de las cónicas fiestas menemistas de pizza con champán o las más elegantes con sushi” (2002, en línea).

⁶ Dice Rancière: “Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y sus recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Este reparto de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad” (2014: 19).

artísticos contemporáneos que analiza Reinaldo Laddaga en su *Estética de la emergencia* (2006). Allí, Laddaga se interesa por proyectos artísticos interdisciplinarios que exploren formas de vida en común y que den lugar al despliegue de *comunidades experimentales* capaces de conjugar las producciones artísticas y las relaciones sociales, a la vez que intervengan en la *partición de lo sensible*: “esta relación entre la capacidad de experimentar una cierta cosa y la capacidad de ponerla en común [...] la práctica artística como práctica de producción de vínculos” (75). De esta manera, el análisis de Laddaga se ocupa de proyectos que implican formas de colaboración entre artistas menos interesados en producir obras que en generar “modos de vida”. Para Laddaga, los artistas de este tipo de proyectos conforman una estructura de *red*: “conjuntos abiertos, cuyos componentes se tejen entre sí un poco como se teje una red, trenza sobre trenza” (153). De modo que el concepto de *comunidad experimental* ilumina la dinámica de ByF, ya que en el proyecto se nucleaban artistas amigos cuya búsqueda era compartida y sostenida entre sí, artistas que pensaban en el arte como un espacio social para explorar formas de vida posibles y habilitaron nuevas maneras de ser y de hacer, además de sostener proyectos cruzados tejiendo “trenza sobre trenza”⁷. En este marco de redes de sociabilidad, ByF puede pensarse como una reformulación de la idea de “melancolía gremial” propuesta por Edgardo Dobry, quien señala que a principios del siglo pasado podría observarse en la poesía un “claro episodio de melancolía gremial” (2007: 25) ya que el único lector posible del poeta moderno, en un periodo polarizado por la indiferencia del erudito y la banalidad del periodismo, era otro poeta. Si bien es cierto que en estas poéticas de los noventa no hay una resistencia de los poetas a ser leídos desde la banalidad –“lo banal no está en el objeto si no en la mirada”, leemos en la revista *Ceci y Fer* (2002: 96)–, tal como piensa Dobry la “melancolía gremial” de los poetas modernos, hay una resistencia a ser leídos desde la erudición o, en este caso, desde una perspectiva sacralizada de las artes y de la poesía como institución. Así, proponemos leer una suerte de “regocijo gremial”: los poetas de los noventa se leen, reescriben, critican y legitiman entre ellos, pero ya no desde la melancolía sino desde la celebración. Además, este regocijo se relaciona con el estado de fiesta con el que se describe a ByF, ya sea por el carácter efímero y celebratorio de sus performances o, en las polémicas entre arte político y arte conformista que se dieron en los 2000, por la asociación con la famosa “fiesta menemista” (Ortiz 2002)⁸.

⁷ En “El giro ético de la estética y la política” (2004), Rancière se referirá a estas formas de arte relacional, pero, en lugar de pensarlas como exploraciones de comunidad, las pensará como reparadoras de las fisuras de los lazos sociales.

⁸ Roberto Jacoby reivindicará el estado de fiesta definiendo esta última como una de las estrategias de la alegría. Jacoby nombra de esta manera a ciertas intervenciones artísticas, por ejemplo, los recitales de *Los redonditos de Ricota* o del grupo *Virus*, quienes propusieron espacios de fuga y de juego capaces de preservar el estado de ánimo en un contexto de censura, violencia y miedo producto de la dictadura militar. Jacoby sugiere que las estrategias de la alegría son todo lo que se considera frívolo, un baile, un disfraz, un juego, y afirma: “Las fiestas son imprescindibles acá para combatir la depresión, la sensación de pobreza material y soledades diversas” (2011: 181). Si bien Jacoby está pensando en otro contexto, podríamos retomar esta reivindicación de la fiesta y las estrategias de la alegría, para resignificar la llamada frivolidad de ByF, sus fiestas, su regocijo, y entenderlas como fuerzas cuyo objetivo político puede ser leído también como una forma de resistir –al desánimo y la depresión– en el contexto de la crisis social y económica.

La lógica de la amistad puede verse atravesar, por ejemplo, el catálogo del sello editorial: de un total de setenta y dos títulos, veintidós son de Laguna (cuatro firmados como Dalia Rosetti); ocho de Bejerman; siete de Pavón; y el resto, de poetas que también se incluyen dentro de la red conversacional de la época, tales como: Washington Cucurto, Daniel Durand, Damián Ríos, Roberto Jacoby, Ezequiel Alemian, Fabian Casas, Martín Gambarotta, entre otros. Asimismo, este hacer poesía en comunidad puede observarse en el espacio de los poemas en donde abundan las conversaciones entre los artistas, los nombres de amigos, de contertulios, que forman parte de ByF, Eloísa Cartonera y ByF Fiorito⁹. Por otro lado, la revista de ByF, *Ceci y Fer*, escrita por Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, con algunas intervenciones del poeta alemán Timo Berger, pone en escena el borramiento de la autoría individual en pos de una autoría colectiva mediada por la amistad. Esta “poesía de Hotmail o Hotmail poetry” (*Ceci y Fer* 2002: 98), como ellas definen los textos que conforman la revista, no está firmada y, aunque es posible deducir la autoría si se conocen de antemano sus obras, hay dibujos o frases que no permiten esa distinción. La revista de ByF revela, en efecto, la potencialidad política de ciertas prácticas de edición artesanal emparentadas con el feminismo y las revistas de adolescentes – *zines*– que analiza Janice Radway (2001).

FANZINES, PUNK Y FEMINISMO

En *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture* (2008), Duncombe ubica a los fanzines entre las revistas y las cartas personales (14), rasgo que aparece subrayado en *Ceci y Fer*, por ejemplo, cuando afloran nombres tachados como si el texto hubiese pasado de lo íntimo a lo público. Puede observarse esto en el poema titulado “En la casa de (tachado)” (*Ceci y Fer* 2002: 20); o: “MI PSIQUIATRA (tachado)” (32). Por otro lado, Duncombe sugiere que el lema de los fanzines es la ética *do-it-yourself*¹⁰, como un modo de cultura alternativa que hace frente a la cultura del consumo a partir de la acción, del hacer con los materiales que se tienen a mano, con lo que se (no) sabe, con un diseño que corta y pega de manera rebelde, y con una impresión casera de bajo costo (2008: 14-15, 124). *Ceci y Fer*, en este sentido, continúa con la estética desprolija y descuidada del “Hacelo vos mismo” que encontramos en las plaquetas de ByF. Hay poemas; canciones inventadas o fragmentos de canciones existentes cortados y pega-

⁹ En el caso de Laguna, por ejemplo, una de sus plaquetas se titula *César Aira y Cecilia Pavón* (1999a); en otras leemos: “Y casi siempre estoy extrañando/ a alguien como Cecilia./ Gabriela es una de mis amantes” (1999b: s.p.); ‘Gabriela./ Cecilia./ Cecilia./ Gabriela./ Gabriela, y Yo’ (2018: 68); “Gaby... liberemos a todos los ratoncitos” (2018: 103).

¹⁰ Dice Duncombe sobre *DIY*: “Doing it yourself is at once a critique of the dominant mode of passive consumer culture and something far more important: the active creation of an alternative culture [...]. While the participatory notion of «Doing Things» by creating your own publication dates back to the beginning of science fiction fan culture, and the moniker «DIY» was popularized by the consumer hardware industry, the term as it is commonly used today in the zine world originated inside science fiction’s twin feeder into the world of zines: punk rock” (2008: 124).

dos; conversaciones de chat entre “ceci” y “timo”; mails a Fernanda, Timo o Cecilia; reseñas; dibujos; fotos; una receta médica; carteles hechos con fibrón; imágenes; tachaduras; fragmentos impresos y a mano; materiales y trazos que producen la sensación de estar leyendo intercambios de correos, de dibujos o de poemas entre amigos adolescentes.

Por su parte, Radway, en su conferencia titulada “Girls, Zines, and the Miscellaneous Production of Subjectivity in an Age of Unceasing Circulation”, se interesa por las producciones y los consumos culturales de las adolescentes, y al igual que Duncombe, en los *zines*. Para Radway, los *zines* viabilizaron tanto la producción individual de un yo vulnerable como la producción colaborativa y las “formas comunales de sociabilidad”, la comunicación y la comunión con otros: “los *zines* están preocupados por las amistades, alianzas, afiliaciones y grupos” (2001: 11). Este tipo de revistas, escribe Radway, pone en circulación los discursos culturales en una “mezcla caótica de material extraído de la cultura de masas, la vida cotidiana y la experiencia afectiva [...]. Muestran una mezcla salvaje de escritura a mano e impresa” (11, 12). En esta conferencia, su análisis se detiene en dos *zines* o revistas de adolescentes: *Riot Grrrl* y *Bitch Rag*. *Riot Grrrl* fue un *zine* creado y distribuido en Washington D. C., cuyo nombre se vincula con el movimiento feminista homónimo surgido a comienzos de los noventa en Estados Unidos alrededor de ciertas bandas asociadas con el indie pop, el rock y el punk como *Bikini Kill*, *Bratmobile* y *Heavens to Betsy*. Las mujeres de este movimiento, como respuesta al lugar tradicional de *gruopie* femenina, formaron sus propias bandas y se expresaron, además, a través de fanzines que vendían a muy bajo costo o intercambiaban por otros en recitales y exposiciones. Se trata, como sugiere Radway, de una “comunidad extendida” (14), de hecho, en algunas de sus tapas leemos: “Por favor leer y distribuirlo a tus amigos”. El fanzine *Riot Grrrl*, responde a la filosofía DIY asociada al anticapitalismo, se produce de manera colectiva y combina elementos provenientes de la cultura de masas, como imágenes de dibujos animados, canciones; a su vez, aparecen fragmentos que simulan estar escritos a mano, deseos, conversaciones, mezcla de discursos, y pasajes que manifiestan una estética de descuido, con faltas de puntuación o nombres en minúscula.

En este sentido, entonces, *Riot Grrrl* podría pensarse como antecedente estético y político de *Ceci y Fer*, y de las plaquetas de ByF, por sus materiales, por su modo de circulación, por crear una *comunidad extendida*, como sugiere Radway, entre quienes participan del fanzine colectivo y continuar, como señalamos, con la filosofía DIY, proveniente del punk. Pero, por otro lado, vale destacar que los discursos políticos de *Riot Grrrl* no aparecen en ByF de la misma forma, de hecho, desde el nombre pueden verse esbozadas dos maneras de resistencia y de arte político, tal como lo define Rancière. El nombre *Riot Grrrl* llama al disturbio, la revuelta –riot–, mientras que reclama el poder de la mujer –girl– transformándolo en un gruñido –grrr– que se opone a la pasividad. Por su parte, ByF propone la resistencia desde otro lado, también aparece una voz femenina y un cuestionamiento de su lugar en la sociedad pero no desde el vocabulario feminista o activista, de hecho, como mencionamos anteriormente, su nombre es acusado de frivolidad¹¹.

¹¹ En relación con la elección del nombre, dice Laguna: “El nombre [ByF] salió de nuestra imaginación, inspiradas en las tiendas de regalos y ropa de Brasil que venden productos baratos y se llaman, por ejemplo, Lujo. Así, para nosotras «belleza y felicidad» tenía el sentido de ensalzar los productos que teníamos en la regalería (la galería de arte venía acompañada de una regalería), que eran productos rotos, berretas,

En *Riot Grrrl* nos encontramos con un tono mucho más furioso y ruidoso, quizás se deba a sus vínculos con el punk de los setenta, como señalan Rossenberg y Garofalo (1998: 810), y muchos de sus textos son consignas de su activismo político. Sin embargo, las continuidades entre una revista y otra iluminan percepciones sensoriales comunes: la violencia del capitalismo, el poder del deseo y la revolución de la mujer como modos de promover una “reconfiguración de la vida colectiva” (Rancièrè 2006). Leemos en *Riot Grrrl*:

Y Así buscamos crear una revolución en nuestras propias vidas todos los días imaginando y creando alternativas a la manera de mierda cristiana-capitalista de hacer las cosas [...]. PORQUE estamos interesadas en crear formas no jerárquicas de ser Y hacer música, amigos y escenas basadas en la comunicación + comprensión, en lugar de la competencia + categorizaciones buenas / malas. (Rosenberg y Garofalo 1998: 812)

En la revista *Ceci y Fer*, en este sentido, leemos a modo de subtítulo: “(poeta y revolucionaria)” y encontramos poemas como: “no quiero mirar revistas de moda mientras alguien me arregla las uñas” (2002: 60) o “Yo me quedo acá en Argentina/ que es pobre/ y horrible/ (si no sabés buscarle el lado/ positivo)/ Y/ Lo último que te digo/ es que mientras vos estás allá/ Yo/ acá/ voy a estar comandando una/ revolución” (36). Por otro lado, son varios los momentos en que en la revista se ironiza con las consignas del feminismo cuando leemos, por ejemplo, “busco a mi amo” o “¿estamos enamoradas del mismo chico?/ si esto sucediera alguna vez/ te diría/ “que gane la mejor”/ pero sin resentimientos” (87), como reescritura de la competencia entre mujeres. Tanto en los primeros poemas como en los que desarticulan desde la ironía puede verse un *sensorium* de un espacio-tiempo compartido entre *Riot Grrrl* a principio de los noventa y ByF a fines de la misma década, que delimitan y reconfiguran una *partición de lo sensible*, en este caso, la visibilidad de nuevos lugares e identidades para la mujer y la revolución.

TRENZA SOBRE TRENZA: ELOÍSA CARTONERA, BYF FIORITO Y DONACIONES

Además de la red tejida en el interior de las prácticas de ByF, siguiendo el concepto de red propuesto por Laddaga, existen otros proyectos que se cruzan y trenzan, entre los que se encuentra Eloísa Cartonera, editorial ideada después de la crisis del 2001 por Washington Cucurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna. En la página de Eloísa Cartonera, se describe el origen como un cuento:

Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa; por aquella bella dama descendiente de bolivianos que conquistó el corazón de Javier Barilaro y luego se fue.

de bajo costo y muy pretenciosos” (Bonadies 2019, en línea). En esta cita puede observarse todo un programa de desacralización de las obras, las galerías de arte y los museos; lo que describimos anteriormente como “gesto duchampiano”.

¡Gracias Eloísa! porque con tu belleza cautivaste al compañero que después diseñó tantos libros como verdes hojas en primavera.

Después, junto con los desocupados, el club del trueque y los cartoneros que recorrían las calles con sus carros repletos de cartones, aumentó el precio del papel con que hacían los libritos y nació la idea y la necesidad de cambiar el sistema.

Y un día llegó Fernanda (Laguna)... una tarde amarilla, en una bicicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera, y nos propuso abrir un taller en la calle Guardia Vieja.

Así nació Eloísa Cartonera, en la primavera de 2003.

Al principio vendíamos libros y verduras. Fuimos un suceso en la calle y en la prensa mundial. Diarios y radios de todos los países del mundo vinieron a fotografiarse con nosotros y ahí nos dimos cuenta que nuestros libros eran hermosos y que la gente los quería.¹²

Comienza en un local/taller llamado *No hay cuchillos sin rosas*, en donde se armaban los libros, hechos con el cartón comprado –por un precio mucho mayor al que se compraba en el mercado– a los cartoneros quienes eran, a su vez, los encargados de confeccionarlos y pintar sus tapas; además en el local se vendían también frutas y verduras al costo. Poco tiempo después, Eloísa Cartonera se transformó en una cooperativa de trabajo y actualmente cuenta con un local propio en Almagro, un puesto de diarios que hace de librería callejera en plena calle Corrientes y *La casa del sol albañil* en Florencio Varela con una *huerta popular*¹³. El proyecto manifiesta, por ejemplo, el vínculo directo entre los artistas y una de las figuras emblemáticas de la crisis, como los cartoneros. Aunque la actividad de juntar cartones data de mucho antes, fue en la crisis de 2001 cuando los trabajadores que habían perdido su empleo se vieron obligados a salir a la calle a recolectar cartón, papel o vidrio. Desde estas ruinas y a partir del reciclaje de los restos, surge Eloísa Cartonera. Así, tal como leíamos en ByF, lo político del proyecto no consiste en editar poemas o novelas que hablen de la crisis o los cartoneros, sino en formar nuevas redes entre distintos sujetos sociales, nuevos modos de circulación y espacios de resistencia hacia el capitalismo aplastante. Una resistencia que puede leerse, en este caso, en las posibilidades de trabajo para los miembros de la cooperativa, en el precio de la materia prima por fuera de lo estipulado por el mercado, en el devenir de los cartoneros en editores, lectores y artistas de los libros, en la publicación de autores sin la necesidad de comprar derechos¹⁴. Pero de entre todas las resistencias que podemos nombrar, tanto de Eloísa Cartonera como de ByF, se acentúa la premisa de trabajar en red sobre una idea desacralizada del libro, a partir de lo que se tiene a mano, bajo el lema “Hacelo vos mismo”, en una edición rápida y barata: “Nuestra política es vender barato, editar lindo y rápido, y no nos sirve el estatismo o el reformulismo estético”, dice Cucurto en una entrevista (Pablos 2007, en línea).

¹² Cf. <http://www.eloisacartonera.com.ar/>.

¹³ Muchas de estas adquisiciones fueron posibles tras haber recibido el premio Príncipe Claus en 2012 de Holanda, que distingue a instituciones o personas cuyas acciones impactan positivamente en la sociedad y consiste en una suma de cien mil euros.

¹⁴ Los autores ceden, a modo de préstamo, los derechos de sus obras para la publicación.

En el mismo año, y como otro modo de radicalización del arte político, Laguna –¡otra vez Laguna!– funda ByF Fiorito bajo la consigna “Belleza y felicidad, un paso al costado”: “Un paso al costado significa poner en cuestionamiento los cánones establecidos del mundo del arte. Nuestra galería allá por el 2003 debió ser una de las más pobres del mundo y eso es un mérito”, afirma Laguna (Bonadies 2019, en línea). De esta forma, mientras otras galerías de arte de Buenos Aires abrían sucursales en Estados Unidos o Europa, ByF hizo el movimiento invertido, en lugar de ir hacia afuera, fue hacia dentro, en lugar de ir hacia adelante –el progreso de las grandes ciudades– fue hacia el costado, del centro a la periferia, de Buenos Aires a Fiorito, una villa miseria ubicada en el partido de Lomas de Zamora, provincia de Buenos Aires. Laguna había comenzado a colaborar con un comedor de Fiorito que dirigía la Negra Isolina Sanchez, cartonera, con quien unos meses después en un cuarto de su casa, abrió ByF Fiorito, una galería de arte con talleres de artes plásticas y literatura para niños. Desde 2003 hasta la actualidad, más de 500 niños de entre 3 y 14 años pasaron por ByF Fiorito, espacio que se sostuvo –y se sostiene– gracias a las redes de sociabilidad: de las donaciones, al trabajo gratuito de muchos profesores¹⁵ y al apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Hoy en día, ByF Fiorito representa un proyecto cuya apertura no permite fijar límites, ¿dónde empieza y dónde termina ByF Fiorito? ¿En la galería de arte? ¿En la escuela de arte? ¿En el colectivo Ni una menos Fiorito¹⁶? ¿En el Comedor Gourmet¹⁷? Más allá del año de surgimiento, tanto ByF como Eloísa Cartonera y ByF Fiorito se vinculan por ideas y prácticas afines, por la precariedad que atraviesa los espacios, y por los nombres de amigos que se repiten, basta seguir el nombre de Laguna o de Isolina a quien Laguna comienza a ayudar desde ByF (Almagro) y cuyos hijos son los primeros en trabajar en Eloísa Cartonera.

En esta dirección, puede ubicarse otro proyecto que se trenza (*enreda*) con ByF Fiorito, llevado adelante por Laguna y Jacoby en Fiorito: amigos que se repiten y circulan también en el Centro Cultural Rojas y en ByF. El proyecto se tituló *Donaciones* y fue presentado en el Centro Arte Dos de Mayo de Madrid; consistió en instalar en la entrada de Villa Fiorito una réplica del pie izquierdo del *David* de Miguel Ángel¹⁸, realizada por

¹⁵ Entre ellos se encuentran: Isolina Silva, Mara Ramos, Oscar Maidana, Sofia (Tita), Darío Maidana, Mariela Gouric, Juliana Ceci, Leandro Tartaglia, Violeta Kesselman, Proyecto ANDA, Mariana Terrón, Ramona Leiva, Mariela Scafati, Matías Caballero, Tálata Rodríguez, Mondongo, Nicolás Domínguez Nacif, Maximiliano Bellman, Noel Romero, David Wapner, Diego Bianchi, Luis Garay, Saltimbankis, Alan Curtis, Fútbol militante, Magdalena Jitrik, Ernesto Ballesteros, Antü Cifuentes, Ursula Böckler, George Graw, Céline Kellers, Nicolás Moguilevsky, Leopoldo Estol, Franco Melhose, María Onis, Rita Pauls, Lili, Marisa Aravena, Florencia Polimeni, Victoria Colmegna, Maitena, Marisú Devoto, Elisa Heros, Gastón Cammarata, Lucas Rentero, Joaquin Cambre, Paula Barrios, Agustín Ceretti, Silvina Rivas Gutierrez, Jhoana Aizemberg y muchos más. (Listado hecho por Fernanda Laguna en su página de Facebook: 08.05.2020).

¹⁶ El colectivo está conformado por mujeres que producen acciones de concientización y denuncia en la comunidad, dando clases de violencia de género y ayudando a mujeres con problemáticas de violencia.

¹⁷ El comedor funciona todos los sábados en Fiorito como espacio “político, poético y sabroso” desde septiembre de 2018 y recibe a más de ochenta familias (cf. “Comedor gourmet” por Fernanda Laguna en <http://naupoesia.com/2018/10/27/comedor-gourmet/>).

¹⁸ A esta réplica la recibieron junto con cuatro cabezas: “cabeza de Afrodita del arte griego, cabeza de Cristo del arte románico, cabeza de Budha del arte hindú y cabeza Palas Atenea con casco también calco de una obra griega” (“Donaciones de Jacoby y Laguna en el Museo de Calcos” 2008, en línea).

el Museo de la Cárcova, sobre un pedestal construido por los vecinos de Fiorito en homenaje a la “zurda” de Diego Maradona, quien nació allí. Mientras que el Museo de la Cárcova incorporó una réplica de *Feuille de vigne femelle* (1954) de Marcel Duchamp realizada por Jacoby y Laguna (cf. Lucena y Davis 2011: 484).

Entonces, por un lado, este proyecto manifiesta la posibilidad de reconsiderar los lazos entre la institución y el barrio, el espacio del museo, de la obra de arte, del artista y de la réplica. Por otro lado, manifiesta al igual que el resto de los proyectos reseñados en el artículo, los lazos extendidos entre artistas, la potencialidad política de dichas prácticas, muchas veces cuestionada, y los modos de hacer que habilitan estas *comunidades experimentales* a partir de la apertura y de las redes de sociabilidad. ¿Dónde empiezan y terminan los distintos proyectos? Redes que se tejen y conforman entre pares cuya cercanía y trabajos colaborativos propician una reorganización del arte en donde reside la politicidad incalculable de cada uno de estos proyectos que se tejen, trenza sobre trenza.

BIBLIOGRAFÍA

- BONADIES, Ángela (2019) “Entrevista con Fernanda Laguna”. [10.01.2021].
- BOTTO, Malena (2011) “Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas”. II Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología, La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev910> [10.01.2021].
- Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)* (2002) I (1). Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- COSSO, Pablo (2012) *Escritos Antropo-Punks. Rescates históricos de la Contracultura y el Movimiento Punk en la Argentina (80-90... siglo XX)*. Buenos Aires, Ediciones Fanzinerosas.
- DOBRY, Edgardo (2007) *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- “Donaciones de Jacoby y Laguna en el Museo de Calcos” (2008) *ramona. Revista de artes plásticas*. 2 de diciembre. <http://www.ramona.org.ar/node/24264> [10.01.2021].
- DUNCOMBE, Stephen (2008) *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington, Microcosm.
- JACOBY, Roberto (2011) *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Ed. Ana Longoni. Madrid, La Central – Adriana Hidalgo Editora – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- LADDAGA, Reinaldo (2006) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- LAGUNA, Fernanda (1999a) *César Aira y Cecilia Pavón*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- LAGUNA, Fernanda (1999b) *La señorita*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- LAGUNA, Fernanda (2003) “Belleza y felicidad”. *Revista El Abasto*. 50. https://original.revistaelabasto.com.ar/50_Belleza_y_Felicidad.htm [10.01.2021].
- LAGUNA, Fernanda (2018) *La princesa de mis sueños*. Rosario, Iván Rosado.
- LUCENA, Daniela y DAVIS, Fernando (2011) “Biografía: Metamorfosis de una vida en fuga hacia delante”. En: Roberto Jacoby *El deseo nace del derrumbe. Roberto*

- Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Ed. Ana Longoni. Madrid, La Central – Adriana Hidalgo Editora – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 465-486.
- MONTEQUIN, Ernesto (2003) “Estertores de una estética”. *ramona. Revista de artes visuales*. 31: 34-40.
- MOSCARDI, Matías (2016) *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Mar del Plata, Puente Aéreo Ediciones.
- ORTIZ, Mario (2002) “Hacia el fondo del escenario”. *Vox Virtual*. 11-12. <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002sext/literatura/vox29-7.html#mario> [10.01.2021].
- PABLOS, Gustavo (2007) “Somos los que editamos más lindo. Entrevista a Washington Cucurto”. http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=117362 [10.01.2021].
- PALMEIRO, Cecilia (2011) *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título.
- PRIETO, Martín (2018) “La princesa de mis sueños. De Fernanda Laguna”. *Télam. Agencia Nacional de noticias*. Buenos Aires, 4 de mayo. <https://www.telam.com.ar/notas/201805/277815-el-libro-de-la-semana-prieto-princesa-laguna.html> [10.01.2021].
- RADWAY, Janice (2001) “Girls, Zines, and the Miscellaneous Production of Subjectivity in an Age of Unceasing Circulation”. *Center for Interdisciplinary Studies of Writing of the University of Minnesota Speaker Series*. https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/radway01.pdf [10.01.2021].
- RANCIÈRE, Jacques (2006) “La política de la estética”. *Otra parte*. 9: 1-15.
- RANCIÈRE, Jacques (2011 [2004]) “El giro ético de la estética y la política”. En: *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital intelectual.
- RANCIÈRE, Jacques (2014) *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires, Prometeo.
- ROSENBERG, Jessica y GAROFALO, Gitana (1998) “Riot Grrrl: Revolutions from Inside”. *Signs*. Spring: 809-842.
- VANOLI, Hernán (2009) “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”. *Apuntes de Investigación del CECYP*. 15: 161-185.
- YUSZCZUK, Marina (2011) *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [en línea]. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Tesis de posgrado. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf> [10.01.2021].