

El fuego y las brasas

por Syd Krochmalny

A partir de la crisis 01, la Argentina se hizo célebre como territorio de iniciativas autónomas y fue coto de curadores de distintas partes del globo. Hoy, en una economía que se duplicó, con derechos democráticos ampliados, en una sociedad que cambió la alineación de sus enfrentamientos, la tradición de la **actividad artística conjunta** perdura aunque con diferentes coordenadas. Aquí se arma el rompecabezas de la multitud de experiencias desde fin de siglo hasta hoy.

[ver más >](#)

El fuego y las brasas

1 Un contexto explosivo

La crisis económica y social que venía arrastrándose de forma cíclica en la Argentina se condensó en el plano político con el heterogéneo estallido de masas del 19 y 20 diciembre de 2001. La ofensiva neoliberal que había iniciado el “Rodrigazo” en 1975 e implementado las políticas económicas de Martínez de Hoz durante la dictadura militar de 1976 y 1983 tiene su punto de inflexión en el doble mandato del presidente Carlos Menem entre 1989 y 1999. Finalmente, el recorte del gasto público, la reestructuración de la deuda y la confiscación de los ahorros fueron las últimas medidas políticas de la ortodoxia económica que profundizó la crisis y que, junto con la protesta urbana y los saqueos en distintos puntos del país, desencadenaron el final precipitado del gobierno de la Alianza con la renuncia del presidente Fernando de la Rúa el 20 de diciembre de 2001.

El cambio del patrón de acumulación basado en la sustitución de importaciones por el financiero –desindustrialización, concentración y centralización del capital, predominio de la valorización financiera, caída de los salarios, desempleo, precarización laboral, distribución regresiva del ingreso, el desmantelamiento del Estado y la fragmentación social– fue un proceso de largo plazo que suscitó el estallido social del 2001. La crisis contaba con cuatro años de recesión, aumento del “riesgo país”, una tasa de desempleo abierto que llegó al 23%; estancamiento económico, falta de financiamiento externo e interno. El generalizado descrédito en las institu-

ciones se agravó con la devaluación y la intangibilidad de los depósitos bancarios y una sucesión de gobiernos que no lograban estabilizar el poder político.

Nuevos agentes sociales adquirieron protagonismo y legitimidad entre 1996 y 2001. Sectores pauperizados y proletarizados de la sociedad desplegaron formas de autogestión y protesta social ante el desmantelamiento de las instituciones del Estado, y la fragmentación y el deterioro del mercado de trabajo que constituyó un rasgo característico tanto de las fases de crecimiento como de crisis a lo largo de la década del noventa¹. Distintos sectores de la sociedad adoptaron formas de auto organización –desde los piquetes en Cutral C6 y Plaza Huincul hasta las concentraciones en Plaza de Mayo: puebladas, cortes de rutas y calles, asambleas populares en los barrios, recuperación de fábricas y centros productivos, auto-producción (como reciclaje de la basura, comedores, huertas y talleres), clubes de trueque con monedas propias, las clases medias salieron a vender sus objetos en las plazas y protestaron con cacerolazos, sectores furiosos de las clases propietarias atacaron materialmente a los bancos. Formas de lucha ya existentes en distintas partes del país como los piquetes se extendieron y los sectores más empobrecidos comenzaron a recorrer por primera vez las calles de la ciudad de Buenos Aires.

1. Salvia, A. (2003). *Mercados segmentados en la Argentina: fragmentación y precarización de la estructura social del trabajo* (1991-2002). *Laboratorio*, 4(11/12), 5-11. Svampa, M., & Pereyra, S. (2003). *Entre la ruta y el barrio: la*

experiencia de las organizaciones piqueteras. Buenos Aires: Biblos. Auyero, J. (2002). *La protesta: retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

2 El fervor

A fines de los 90, una significativa cantidad de artistas desarrollaban formas de asociación, espacios auto-organizados, agrupamientos productivos, situaciones pedagógicas (desde las diversas clínicas de artistas hasta las becas Kuitca), redes sociales con tecnologías de la información como Bola de nieve en 1998, Proyecto Trama en el 2000 y Proyecto Venus en el 2001, revistas como ramona después de 2000, galerías y centros educativos de arte² en un barrio de la Capital Federal o en una villa de emergencia como es el caso de Belleza y Felicidad en Almagro desde 1998 y en Villa Fiorito desde 2002, las intervenciones militantes del Grupo de Arte Callejero, Etcétera, el Taller Popular de Serigrafía y Arde Arte!, entre otros. También surgieron pequeñas editoriales como Eloísa Cartonera y libros escritos colectivamente. Las instalaciones, *performances* y proyectos transdisciplinarios impulsados por artistas son característicos de la época³.

Estas prácticas abarcaron desde los procedimientos “más artísticos” –asumidos como personales, caprichosos y autorreferenciales– hasta las acciones colectivas que se proponían una incidencia política inmediata, con independencia o a veces en contra de las instituciones estatales y privadas del sistema social y del arte. Otras veces implicaron una participación ambivalente dentro y fuera de las instituciones, a partir de prácticas

2. LeLé de Troya, Belleza y Felicidad, Juana de Arco, El club del dibujo, etc.

3. m777, Oligatega Numeric, Grupo

Soma, Diccionario de arte, Grup00, Suscripción, Discobabynews, Zapatos Rojos, Ácido Surtido, entre otros.

Roberto Jacoby y otros,
Revista *ramona* número
19 y 20, diciembre
de 2001.

ramona

revista de artes visuales
www.proyectovenus.org/ramona

19-20

buenos aires, diciembre de 2001

Mendoza hieve: "Renovarte", Primeras Jornadas de Crítica y Actualización
por Gumier Maier, García Navarro, Cippolini, Bruzzone
y notas de Eleonora Molina y Laura Valdivieso

Palabra de artista por Ricardo Piglia, César Aira, Alfredo Prior,
Ernesto Ballesteros, Lux Lindner, Nicolás Guagnini, Guillermo Iuso,
Iván Calmet, Sebastián Gordín, Alberto Passolini

Plácidos Domingos: La política del fin del arte, por José Fernández Vega
Duchamp en Buenos Aires, por Gonzalo Aguilar y Jorge Di Paola
Estética(s) del radicalismo

Estética(s) del peronismo: el Gral. Perón nos habla de arte, y otros textos
Conversación: Sergio Avello y Roberto Jacoby

Lola Mora por Amanda Salvioni

Correspondencia entre Mariátegui y Pettoruti, por Horacio Tarcus y Ana Longoni

Palpitando Documenta, por Timo Berger (desde Berlín)

Crítica a los críticos, por Raúl Moneta y Marcelo G. Magnasco

Silencios ruidosos, Christian Boltanski por Marcelo Brodsky

Pequeño Daisy Ilustrado, por Diana Eisenberg

antagónicas y de la crítica institucional. Desde las *performances* e instalaciones al activismo callejero, estas acciones se desplegaron hasta convertirse en un rasgo del período y un símbolo de la crisis de hegemonía de 2001.

La singularidad de la protesta social y política —en sus formas tanto como en su magnitud—, la significativa actividad de colectivos de artistas y el rol fundacional que adquirió el caso de Tucumán Arde⁴ en la teoría y en la práctica internacional, propiciaron que nuestro país se convirtiera en un emblema global de la autogestión y el activismo artístico. El

4. Fundamentalmente a partir de las investigaciones de Ana Longoni que culminaron con el libro: Longoni, A. & Mestman, M. (2008).

Del Di Tella a "Tucumán arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Eudeba.

“caso argentino” más allá de ser un fenómeno local se erigió como paradigma internacional hasta el punto de figurar en las agendas de las políticas culturales y en las conceptualizaciones curatoriales en los centros e instituciones legitimadores. Se puede mencionar como ejemplos la participación del GAC, Etcétera, el TPS, Eloísa Cartonera, Trama y muchos otros en numerosos libros, catálogos, conferencias y congresos, artículos y tesis, también en la 52 Bienal de Venecia, la 27 y 29 Bienal de San Pablo, en la V Bienal Poética de Moscú, en varias Bienales del Mercosur, en proyectos curatoriales itinerantes como *Pasos para huir del trabajo al hacer* en el Museo Ludwig y otras ciudades⁵; el *I Encuentro entre dos mares*, Bienal de Valencia-San Pablo. En todos estos casos, la Argentina se convirtió en un ejemplo de arte asociativo y político. Para muchos teóricos influyentes la Argentina pasó a ser un modelo a imitar, hasta el punto de formar parte de los glosarios del arte contemporáneo.

Otro factor que favoreció la peculiar colocación de la Argentina en la escena global fue que estas prácticas de sociabilidad o cooperación se habían manifestado también en muchas ciudades del mundo durante los noventa: en París, Los Ángeles, Liverpool, San Sebastián, Varsovia. Estos casos internacionales fueron materia de reflexión y debate entre filósofos como Jacques Rancière⁶ y el historiador Hal Foster⁷. También en la Argentina hubo discusiones y análisis, especialmente en las jornadas Multiplicidad⁸ y Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo⁹, en las que expusieron y debatieron Daniel Link, Ana Longoni, Andrea Giunta, Roberto Amigo y Magdalena Jitrik, entre otros.



Washington Cucurto y Javier Barilaro,
Eloísa Cartonera, 2003.

5. Codeseira, S. (2003, julio). Multiplicidad. *ramona*, (33), 3–23.
6. Jacoby, R., Longoni, A., Giunta, A., Montequín, E., & Jitrik, M., et. Al. (2003, julio). Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo. *ramona*, (33), 52–92.
7. Bishop, C. (2005). *Participation*. Massachusetts: MIT Press.
8. Bishop, C. (2007). El giro social: (la) colaboración y sus descontentos. *ramona*, (72), 29–37.
9. Los autores usan el término en un sentido diferente a la colectivización forzada en los *kulaks* por el Partido Bolchevique en la Unión Soviética.

La dimensión colectiva de la experiencia estética adquirió un lugar central en la teoría del arte internacional. Claire Bishop definió como “arte de la participación” a aquellas situaciones en las que los espectadores toman el lugar de productores¹⁰. Según la historiadora, el giro social¹¹ de las artes que se efectúa desde la década de los 90 en distintas partes del mundo tiene antecedentes en los cabarets y en los eventos callejeros de los dadaístas, y también en los espectáculos de masas y en la propaganda de la Unión Soviética, ambos durante la década del 20. Del mismo modo, Blake Stimson y Gregory Sholette inscriben al colectivismo¹² no sólo en las vanguardias del modernismo –dadaísmo, surrealismo y futurismo–, sino también en el muralismo y el productivismo. A diferencia de Bishop, ambos observan un cambio de paradigma después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el modernismo abandonó la utopía por la crítica inmanente y la expresión romántica de la política por la materia social como cuerpo artístico.

En los últimos veinte años, esta forma de arte global ha sido conceptualizada como “estética conectiva” por Suzi Gablik¹³, “nuevo arte público” por Suzanne Lacy¹⁴, “arte contextual” por Peter Weibel¹⁵, *net art* por Vuc Cosic¹⁶, “estética relacional”

10. Bishop, C. (2005). *Participation*. Massachusetts: MIT Press.

11. Bishop, C. (2007). El giro social: (la) colaboración y sus descontentos. *ramona*, (72), 29–37.

12. Los autores usan el término en un sentido diferente a la colectivización forzada en los *kulaks* por el Partido Bolchevique en la Unión Soviética.

13. Gablik, S.. (1992). Connective aesthetics. *American Art*, 6(2), 2-7.

14. Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press.

15. Weibel, P. (1994). *Kontextkunst-Kunst der 90er Jahre*. Cologne: Verlag.

16. Cosic, V. (1995). *Net art*. Recuperado 8 de noviembre de 2012.

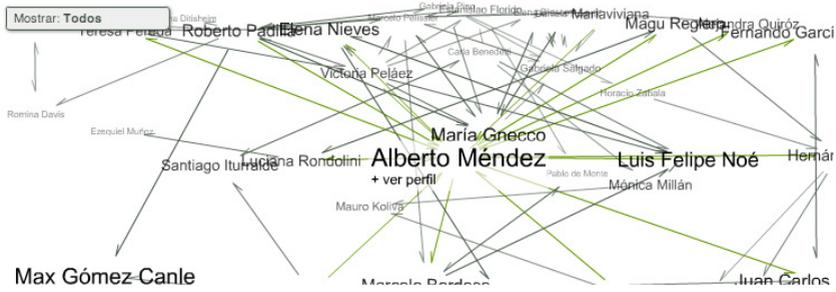
bola de nieve

un proyecto de ramona

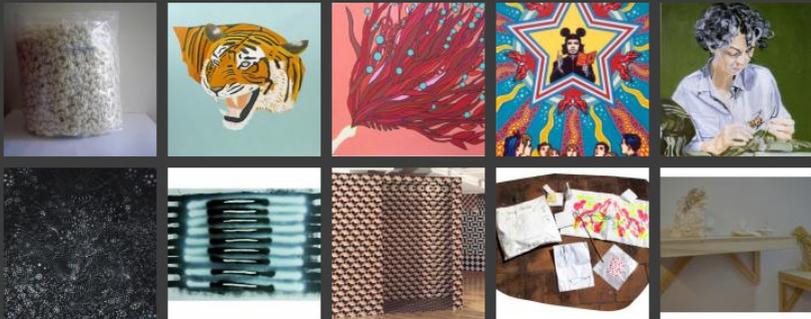
Obra, biografía y pensamiento de 1117 artistas elegidos por artistas

Buscar un artista

Artistas | Bola de Nieve | Créditos | English



Algunas obras de Bola de Nieve



Roberto Jacoby, *Bola de Nieve*, 1998.

por Nicolas Bourriaud¹⁷, “arte dialógico” por Grant Kester¹⁸, y “activismo artístico” por Ana Longoni¹⁹, según fuera el énfasis sobre sus diferentes rasgos, no necesariamente excluyentes.

La crítica de arte y la investigación académica distinguieron básicamente tres orientaciones según sus vínculos con la escena artística. Nicolas Bourriaud propuso un modelo curatorial para obras cuya materia artística son las relaciones sociales y la comunicación en el marco de las instituciones de arte. Carlos Basualdo y Reinaldo Laddaga reflexionaron sobre la generación de modelos de vida social experimental y parainstitucionales²⁰. Por otra parte, Ana Longoni investigó las acciones artísticas colectivas de tipo performático, señalamientos urbanos, producción iconográfica, intervenciones en el espacio real y virtual que se proponen una incidencia política inmediata a través de la difusión mediática y la participación conjunta con organizaciones de militancia social, de derechos humanos y ecológicas. Longoni habló primero de “arte activista” y redefinió el fenómeno como “activismo artístico”²¹, priorizando su aspecto militante sobre el artístico. Reed, por su parte, estudió lo que denominó “arte de protesta”²².

Más allá de las posibles genealogías que puedan trazarse del arte colaborativo, en las últimas décadas este conjunto de prácticas se difundió en una escala tal que Reinaldo Laddaga afirmó la existencia de una verdadera mutación cultural. Según el teórico, el corte en el régimen de las artes se configura cuando la vida se convierte en un espacio de exploración y experimentación, en un ciclo histórico global de protestas y formas de acción colectiva²³.

Andrea Giunta también observa que la sociedad argentina



Taller Popular de Serigrafía,
Somos Nosotros, 2002.

18. Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley, University of California Press.

19. Longoni, A. (2010b, abril). Todos somos López: activismo artístico en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Cuadernos del Inadi*, (1). Recuperado 8 de noviembre de 2012.

20. Basualdo, C. y Laddaga, R. (2004). Rules of engagement: art and experimental communities. *Artforum*

International, 42(7), 166-169.

21. Longoni, A. (2007, septiembre). Encrucijadas del arte activista. *ramona*, (74), 30-42.

22. Reed, T. V. (2005). *The art of protest: culture and activism from the civil rights movement to the streets of Seattle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

23. Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

multiplicó formas creativas de acción en respuesta a una crisis local y global donde artistas colectivizaban las formas de producción artística a la par de los repertorios de acción de otros actores sociales²⁴. Ana Longoni desarrolló una línea de investigación que toma como objeto de estudio el “activismo artístico”, observando la emergencia y el desarrollo de los grupos, colectivos y redes, detectando un proceso de expansión y multiplicación desde mediados de los noventa hasta el post 2001²⁵.

Un rasgo muy significativo fue que los artistas y activistas también produjeron discursos sobre sus propias prácticas a través de encuentros y discusiones abiertas que acompañaron el proceso desde muy temprano. A fines de 2002 tuvo lugar el Laboratorio Multiplicidad, organizado por Sebastián Codeseira, Nicolás Squiglia, Daniel Link y Roberto Jacoby, un ciclo de encuentros impulsados por el Proyecto Venus y que tuvieron su epicentro en el espacio Tatlin (sede del mismo proyecto), y luego en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), Brukman (fábrica recuperada por sus trabajadores) y el Centro Cultural Cabaret Voltaire en el transcurso del 2003. En cada reunión, alrededor de veinticuatro colectivos debatieron acerca de las relaciones entre el arte y la política, el arte y la sociedad, las formas de organización, los objetivos, modos de financiamiento y usos de nuevas tecnologías²⁶. Según Daniel Link, “la idea era precisamente reflexionar sobre las multiplicidades en un momento en el cual parecería que la acción política, pero también la acción estética, se organiza fundamentalmente a través de redes, tramas... y nuevas formas de acción, nuevas formas de organización, nuevas formas de relación”²⁷.

José Fernández Vega, que siguió en detalle las reuniones

y publicó más tarde sus observaciones en la revista *ramona* número 34, una síntesis descriptiva que resulta un parámetro para las observaciones que surgen de este texto. Así, advirtió que los trazos comunes entre los grupos eran mucho más notables que las diferencias: el vocabulario y la ideología predominantemente anti-institucional, el discurso de la horizontalidad y la igualdad, así como los principios de decisión por consenso, el ingreso abierto²⁸. Otro rasgo común destacado por Fernández Vega es el trabajo voluntario, que supone que los miembros disponen de su tiempo y trabajo gratuito y de dinero propio para sostener sus prácticas, la preocupación por la autonomía económica y política. Los grupos presentes en las primeras jornadas Multiplicidad utilizaban distintos medios y lenguajes artísticos, sin encasillarse en un determinado género y no privilegiaban la autoría individual. También compartían idénticos principios de organización.

Es interesante observar también que más allá de las similitudes señaladas, hubo atisbos de enfrentamiento entre los que desde la revista *ramona* fueron llamados humorísticamente

24. Giunta, A. (2008). *Postcrisis*. Buenos Aires: Siglo XXI. [Caps. I y II]

25. Longoni, A. (2006). ¿Tucumán sigue Ardiendo? *Sociedad*, (24), 163-179.

26. Los participantes fueron Grupo Sorna, Juliana Periodista, Diccionario de arte, revista *ramona*, Grup00, Taller Popular de Serigrafía, Suscripción, FeriaHype!, Buenaleche, Discobabynews, Ejército de artistas, Zapatos Rojos, m777, Proyecto Venus, Ninguna Persona es

Ilegal, Ácido Surtido, Tango Protesta, Grupo de Arte Callejero, Proyecto Trama, Por un Arte de la Resistencia, Indymedia, Intergaláctica, Belleza y Felicidad y Oligatega Numeric.

27. Link, D. (2003, agosto). Encuentro Multiplicidad. *ramona*, (33), p. 24.

28. Fernández Vega, J. (2003, septiembre). Variedades de lo mismo y lo otro. *ramona*, (34).

“Rosa Light” y “Rosa Luxemburgo”. Se aludía a que los intentos por parte de algunos operadores de enfrentar colectivos “políticos” y “no políticos” carecían de sentido, ya que no eran sino variantes del mismo color. Finalmente, varios integrantes centrales de los supuestos bandos colaboraron en distintos proyectos y quienes fogoneaban el enfrentamiento quedaron marginados.

3 La crisis del éxito

En un contexto general de fuerte crecimiento económico²⁹, reducción de la deuda externa, disminución de la desocupación y de los índices de pobreza e indigencia³⁰, así como de incremento del consumo, se produjo una visible expansión de los espacios informales³¹, un crecimiento cualitativo y cuantitativo de las instituciones de arte, de las industrias culturales en general, y también de los artistas activos en la escena.

A una sorprendente velocidad, el campo del arte argentino expandió y actualizó su sistema institucional con criterios internacionales a través de nuevos museos, colecciones, fundaciones, residencias, archivos y escuelas de arte. Numerosas instituciones, algunas de carácter estatal y otras privadas, orientaron el programa de exhibición hacia la escena del arte contemporáneo con un programa de colecciones abierto al público. Al mismo tiempo, se amplió el mercado a través del auge del nuevo coleccionismo, la transformación de los criterios estéticos de la feria ArteBA a estándares globales, la ley de mecenazgo que se implementó después de 2010 en la ciudad de Buenos Aires y cerca de



Grupo Etcétera.

29. Durante el período hubo un acelerado crecimiento a una tasa acumulativa anual promedio del 8,2%. Véase Anlló, G., Kosacoff, B., & Ramos, A. (2007). Crisis, recuperación y nuevos dilemas: la economía argentina 2002 y 2007. En: B. Kosacoff (Ed.), *Crisis, recuperación y nuevos dilemas: la economía argentina 2002 y 2007* (pp. 7–26). Buenos Aires: CEPAL.

30. La recuperación económica que se inició a los pocos meses de la salida de la convertibilidad redujo la tasa de desocupación a más de la mitad a mediados de 2006, en niveles cercanos al 10% (y de 12% si se considera como desempleados a los beneficiarios de los planes de empleo). A fines de 2006 el

desempleo se ubicó por debajo del 9%. Véase Beccaria, L. (2007). El mercado de trabajo luego de la crisis: avances y desafíos. En: B. Kosacoff (Ed.), *Crisis, recuperación y nuevos dilemas: la economía argentina 2002 y 2007* (pp. 369–408). Buenos Aires: CEPAL.

31. En 2006 a cuatro años de las primeras jornadas Multiplicidad junto con Roberto Jacoby indagamos la formación, producción y difusión colaborativa en el *workshop* “Tecnologías de la amistad”, en la feria *Periférica, arte de base*, en el Centro Cultural Borges, donde expusieron veinticuatro artistas y tres académicos. Véase Jacoby, R., & Krochmalny, S. (2007, abril). *Tecnologías de la amistad. ramona*, (69).

200 espacios de exhibición dedicados al arte contemporáneo en Buenos Aires, concentrados principalmente en los barrios de San Telmo y Palermo. En este contexto, se observó el incremento exponencial de ventas y valores de las obras de arte. No sólo hubo un crecimiento sostenido en el volumen y la densidad del campo del arte a nivel local sino también una extensión de las redes transnacionales: reconocimiento internacional del arte argentino de la década del 60 hasta fines de los 90³², el incremento del turismo académico desde el centro hacia la periferia, el surgimiento de redes de residencias de artistas alrededor del mundo, el reconocimiento y consagración internacional de numerosos artistas argentinos de edad intermedia y el surgimiento de conexiones latinoamericanas.

Muchos colectivos participaron de la expansión institucional por medio de curadurías y exhibiciones, fueron legitimados por premios, becas, subsidios y muestras nacionales e internacionales. Estos círculos sociales generaron y ampliaron su propio mercado, logrando articularse con plataformas comerciales e institucionales. A su influencia entre los artistas emergentes y los nuevos espacios de exhibición³³ se agregó el reconocimiento entre las instituciones de arte contemporáneo nacional e internacional, los curadores, los premios, y aún entre el coleccionismo.

Pero también, paradójicamente, la misma situación de crecimiento económico general, estabilidad política, relativa desmovilización popular, reconocimiento estatal de las causas

32. Farver, J. (1999). *Global conceptualism*. New York: Queens Museum of Art.

33. Appetite, Rosa Chancho, Jardín Oculito, Oficina Proyectista, Crimson y otros.



Oligatega Numeric, *Tren Fantasma* | *Mesa ovalada*, maqueta, tren, cámara inalámbrica, madera, papel, plástico, pintura, juguetes, espejos, 120x170x160, 2005. Colección MUSAC.

de derechos humanos, aceptación gubernamental de demandas y derechos ciudadanos acompañó a la crisis final de estas iniciativas de asociación. Entre 2005 y 2007 se separan los M777, Proyecto Venus, Belleza y Felicidad, GAC, TPS, Etcétera, Oligatega Numeric y Trama, para citar algunos de los más conocidos.

No es posible ofrecer una explicación simple para un fenómeno de semejantes dimensiones, pero se pueden proponer algunas líneas interpretativas. En lo político, se produjo un cambio de clima que permitió que muchos argumentos de la protesta fueran asumidos y canalizados por el Estado. Ello

acabó diluyendo la urgencia participativa y provocó discrepancias ideológicas internas en cada agrupamiento.

La ideología anti-institucional que promovía la horizontalidad y la igualdad entró en crisis cuando el nuevo contexto se amplió. Este proceso implicó la división del trabajo y la centralización de tareas de organización, lo que a su vez derivó en una distribución desigual de las responsabilidades entre los miembros de los distintos grupos. Simultáneamente, algunos artistas cuestionaron a sus líderes, es decir, a aquellos que impulsaron y sostuvieron los proyectos de manera pragmática. Este tipo de dinámica fue descrita en los años 40 por Wilfred Bion en su clásico análisis de grupos³⁴, y sus reflexiones pueden aplicarse al estudio de este fenómeno. Mientras tanto, surgieron algunos conflictos alrededor de la noción de autoría –supuestamente criticada por los artistas– y del reconocimiento que crecientemente ofrecían las instituciones y el mercado. El acceso desigual a los beneficios de la legitimación afectaron la vida interna de los grupos. Las posibilidades de participar en eventos y becas internacionales, y de decidir quiénes serían los representantes que viajarían, erosionaron los lazos grupales.

Luego, al aumentar las oportunidades de exhibición en instituciones y galerías, los artistas percibieron que sus prácticas estaban inscriptas en una serie de contradicciones ideológicas entre “la práctica artística” y “la acción política”, entre “estar dentro” o “fuera de la institución arte”. Surgieron conflictos entre “ser un artista” o un “agente social”, entre “el amor al

³⁴. Bion, W. R. (1980). *Experiencias en grupos, dinámica de grupo*. Barcelona: Paidós.



m777, *Inundación*, 2002.

arte” o convertirse en “un artista profesional”, entre trabajar “para sí” o “para los demás”. Estas ideas, asumidas y vividas como antagónicas por muchos artistas, condujeron a la confrontación de distintos puntos de vista que en algunos casos desencadenaron separaciones, rupturas y reacomodamientos.

De lo dicho hasta aquí podemos extraer algunas conclusiones preliminares. En condiciones de crisis social, económica y finalmente política, emerge en la Argentina un movimiento artístico autónomo y auto-legitimado que se expande en un contexto de movilización e iniciativas de nuevos agentes so-

ciales (1997-2003). El movimiento resulta ser reconocido por el sistema institucional artístico (2002-2007).

El proceso simultáneo de expansión del sistema institucional (2000-2005) y mercantil del arte (2004-2007) incrementa las oportunidades y expectativas de inserción profesional de los artistas en el sistema y les permite articularse con proyectos oficiales.

A partir del 2005 se observa un proceso de atomización y segmentación de gran parte de los grupos, colectivos y redes analizados. Pareció entonces que la rica escena creativa generada en los años anteriores perdía su impulso.

4 Efecto Fénix

Las terceras jornadas Multiplicidad, organizadas a fines de 2013, evidenciaron que la voluntad de asociación y el trabajo colaborativo se alimentaron de la crisis pero continuaron más allá de ella. Luego de los ocasos señalados alrededor de 2006, una nueva generación de artistas se agregó a quienes seguían activando, promoviendo formas de asociación e intercambio, poéticas y educación, producción y circulación de arte. Si hay razones para la desaparición de los colectivos, ¿cuáles serían los argumentos que explican el resurgimiento de nuevas formas de asociación?

Un factor que no se puede descartar es la tradición. No sólo la Argentina cuenta con una vigorosa experiencia cultural asociativa, sino que el campo del arte argentino fue fundado por artistas y no por otros actores estatales o privados.



Arriba: Jornadas Multiplicidad, Mesa 1, octubre 2013.
Abajo: público, octubre 2013.



La primera institución pública, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, fue creada por Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Alejandro Sívori y Alfred París en 1876³⁵. También Eduardo Schiaffino, quien reunía todos los roles del campo en una sola figura —el artista, el crítico y el gestor cultural—, fundó el Museo Nacional de Bellas Artes y escribió el primer relato sobre el arte argentino. Por otra parte, los artistas crearon sus propios sindicatos de orientación anarquista o comunista en los años treinta. Las actividades del canónico arte Madí en los 40 fueron intensamente colaborativas. Desde luego, el neo-vanguardismo del 60 y la radicalización política que culminó en Tucumán Arde fueron impulsadas por los propios artistas en significativas relaciones grupales³⁶. A su vez, las muestras, los espacios autogestionados, las colaboraciones y los grupos fueron parte importante en la década del 80³⁷.

Esa gestión de artistas que fue determinante en la constitución de la escena artística en la Argentina continua vital a través de permanentes reformulaciones. Se puede afirmar sin

35. Desde 1878 la Sociedad Estímulo de Bellas Artes se dedicó a la educación artísticas y fue el origen de las actuales escuelas de arte del Estado cuando fue nacionalizada en 1905. Véase Amigo, Roberto, “Sin título”

Apuntes para la discusión sobre la gestión de artistas, Proyecto Trama.

36. En 1968 se llegó a realizar un Congreso de artistas radicalizados en Rosario.

37. Durante la década de los ochenta el arte de los productores para los productores se desarrolló en espacios

no habituales del campo del arte —Bar Einstein, Medio Mundo Varieté, Palladium, Parakultural, Bar Bolivia—. En la post dictadura, estos artistas no formaron parte del discurso oficial de la crítica y las instituciones de arte, y produjeron al margen de los coleccionistas, *marchands* y galeristas locales y para las instituciones oficiales. El público estaba conformado por pares, artistas, escritores e intelectuales. Estas personalidades de la cultura otorgaron, a su manera, credenciales de legitimidad a las nuevas generaciones de artistas.



Arriba: Jornadas Multiplicidad, Osías Yanov, octubre 2013. Abajo: Jornadas Multiplicidad, Andrea, Giunta, Paula Bugni y Roberto Jacoby, octubre 2013.



duda que la cultura de la asociación es una característica estructural del mundo del arte argentino. Por supuesto que el agrupamiento de los artistas es un fenómeno universal, pero probablemente en Buenos Aires sea más extendido, dinámico e influyente que en otros centros.

Aunque fundantes a lo largo del tiempo, estas iniciativas cobran una dimensión peculiar en los últimos años. Si en la historia del arte local las iniciativas grupales fueron sobre todo un medio, en la actualidad se puede decir que constituyen un fin en sí mismo y, por lo tanto, determinan una poética singular.

Es cada vez más visible una forma de existencia del arte que no se enfrenta a la obra como un objeto externo, material, separado y perfectamente definible en sus coordenadas, sino que se manifiesta más bien como procesos y relaciones entre las personas. Son numerosos los artistas que operan como agentes culturales promoviendo intervenciones y estéticas de lo social. Pareciera que en este país³⁸ se hizo de la debilidad de las instituciones y del mercado una fuerza que impulsó a los artistas a crear su propio mundo de intercambio y, más aún, a generar poéticas en base a sus propias formas de vida.

Si se enfoca el proceso de la última década –ilustrada por los testimonios de los colectivos artísticos que se presentaron en el encuentro Multiplicidad 2013– se observa que las asociaciones proliferaron al compás de un crecimiento general de la escena del arte verificado en un contexto de expansión

38. Aquí se habla de Buenos Aires, cada región o ciudad de la Argentina debería ser estudiada en particular.



Ponencias en las Jornadas Multiplicidad, octubre 2013. Izquierda: Naranja Verde. Derecha: Cobra.

democrática y con un mercado del arte cada vez más floreciente. En consecuencia, se puede afirmar que las formas asociativas y de autogestión de artistas no dependen meramente de la escasez de recursos, del entorno político hostil o de la falta de espacios de exhibición. Otro tipo de razones de orden estructural inciden en el fenómeno. Es importante destacar que la voluntad de unirse, promovida por el deseo, es inherente a las condiciones de autonomía del arte y constituye un rasgo propio de la modernidad. Con la circulación del dinero o de prestigio se sobreimprime otro tipo de circulación, que se intentó poner de relieve aquí, y que podríamos denominar *circulación deseante*. Es un tipo de circulación donde los cuerpos crean espacios ficcionales, entran en mundos alternos e imaginan realidades más allá de los sentidos únicos y cristalizados. La regulación del deseo convive en la escena con otras lógicas de las relaciones sociales, habitualmente orientadas a fines políticos inmediatos³⁹ o mercantiles.



Contra lo que diría el sentido común, la proliferación de nuevas asociaciones no entra en contradicción con la participación en el mercado del arte o el patrocinio de grandes instituciones privadas o públicas. Con el desarrollo ya señalado del mercado del arte, los agrupamientos encontraron formas de sustentación, ya sea grupal o individual. Si en etapas anteriores se manifestaba una contraposición ideológica entre el afuera y el adentro del sistema, en la actualidad los agentes traspasan esas fronteras en ambas direcciones, sin crisis de conciencia. Los participantes en actividades colectivas sostienen una política de la amistad y del don, generan y preservan ciertos espacios de autonomía, más allá de sus intervenciones en los espacios del *establishment*, tales como ferias, bienales, museos y galerías prestigiosas.



Jornadas Multiplicidad, octubre 2013.
Izquierda: Jornadas Multiplicidad,
Revista Labor.
Medio: Proyecto URRA y Espacio Forest.
Derecha: Leandro Tartaglia.

39. Las relaciones pueden ser más complejas. Por ejemplo, podrían distinguirse tres posiciones entre los participantes de Multiplicidad III. En primer lugar, la revista *Adelante* impulsa una relación más orgánica con la política, por ser un grupo que trabaja dentro de las estructuras del Partido Obrero (de orientación trotskista), y su estética es definida por la ideología y el programa del partido. Los miembros y el discurso están subordinados a los objetivos

políticos de la organización. La segunda posición, consiste en realizar prácticas políticas con independencia y simultáneas a la producción de obra individual de cada miembro, como lo ilustran el Proyecto Vergel y algunos profesores de la Escuela de arte Liliana Maresca. Una tercera posición busca crear un ámbito propio donde la práctica profesional esté ligada al proceso social, tal como postulan claramente los Iconoclastas y el Laboratorio Audiovisual Comunitario.

Otro rasgo diferencial interesante de los actuales agrupamientos es la actitud más laxa respecto de la forma organizacional. Más que de “grupos” se puede hablar de estructuraciones variables que pueden ser un dúo, unos elencos cambiantes según la situación, un remedo de institución, una cooperativa, una editorial o un sello. La propia noción de colectivo, que previamente se consideraba un valor en sí e indiscutible, resulta problematizada en el discurso emergente.

El enfoque vigente puede ser considerado también como una des-marcación respecto del componente utópico del arte colectivo, así como de la búsqueda de consenso y la horizontalidad de las decisiones en pos de la subsistencia del grupo como tal. Si en los 90 tardíos la ideología que movilizaba a los grupos era prescindente o bien confrontativa respecto de los poderes establecidos, contemporáneamente busca un terreno común a través de negociaciones o intercambios. Se puede pensar que en este viraje incidió la crisis de la hegemonía marcada por el 2001, que se tradujo en la legitimación de nuevos actores sociales y nuevos derechos que tuvieron que ser tomados en cuenta por los aparatos del Estado. De tal modo, la colaboración entre artistas puede encontrar su terreno en una cátedra de la Facultad de Ciencias Sociales, en el Ministerio de Desarrollo Social, en una escuela pública de la provincia de Buenos Aires o en un hospital público. Con similar apertura, las iniciativas colectivas pueden ocupar una galería comercial, una financiera, una feria de arte.

La movida actual se localiza en distintos espacios sociales, y frecuentemente cuenta con la colaboración de curadores, críticos, académicos, coleccionistas o activistas, si bien son los

artistas quienes diseñan los proyectos. A su vez, los roles de producción (artista) y circulación (curador o galerista) pasan a ser móviles e intercambiables: un artista puede asumir el rol de curador, y el curador el de artista. En muchos casos las fronteras entre el trabajo de gestión, el artístico y el intelectual quedan diluidos, no sólo porque los artistas se encargan de la producción y el discurso de la obra, de la promoción, gestión y montaje, sino también porque las prácticas estéticas son también consideradas formas de conocimiento y de organización social.

Algunas agrupaciones participantes en Multiplicidad III, tales como Isla Flotante, Cobra y Naranja Verde, están orientadas a la producción de *sociabilidad* –reconstruir espacios vinculares entre artistas de la misma o distintas disciplinas–, mientras que otras se dirigen a la *socialización* de la técnica: es el caso de Actividad de Uso, Labor, Forest 444, Serigrafistas queer, Iconoclastas, Escuela de Arte Liliana Maresca, y el Laboratorio de Arte Audiovisual Comunitario. Ejemplos de sus actividades son los libros y revistas que editan sobre sus modos de hacer, los estudios abiertos, los archivos sobre técnicas o materiales, los manuales para elaborar mapas, las escuelas y clínicas de arte y la difusión de la técnica cinematográfica entre sectores pauperizados de la sociedad.

La *socialización* de la técnica expande la noción que algunos teóricos y curadores han denominado “giro pedagógico”⁴⁰.

⁴⁰. Incluso el propio Centro de Investigaciones Artísticas, fundado por tres artistas, puede ser considerado bajo esta luz. Ver: Madoff, S. H. (2011). *Art school: propositions for the 21st century*.

Massachusetts: MIT Press.
O’Neill, Paul, & Wilson, Mick (Eds.). (2010). *Curating and the educational turn*. London: Open Editions/De Appel.



Jornadas Multiplicidad, octubre 2013; arriba: Matías Ercole, Carolina Gulisano, Mariela Scafati y Diego Posadas; abajo: Guadalupe Maradei, Ana Longoni, Marcelo Expósito y otros; Derecha: Lucas Rubinich.





Jornadas Multiplicidad, octubre 2013.
Debate en la Mesa 3. Derecha: Iconoclasistas.

Muchos de los proyectos analizados trabajan con plataformas curatoriales o con la fundación de escuelas, pero apuntan también a la difusión de técnicas. La tendencia común de este enfoque es la de considerar a toda la audiencia participante como artistas, o bien a poner entre paréntesis la frontera entre arte y no arte. En el mismo sentido, la relación educador/educando también pierde su unidireccionalidad. Todos pueden ser docentes y alumnos.

Las prácticas antes señaladas de *sociabilidad* y *socialización* se propagan en la medida en que el arte contemporáneo en su conjunto amplió enormemente su esfera de influencia, las



instituciones que lo promueven y los actores específicos que involucra. Al mismo tiempo, los participantes, desde el público hasta los propios artistas, tienen dificultad para mantenerse al ritmo de las inherentes y constantes innovaciones de este campo complejo y dinámico.

La infusión del arte en la sociedad –“todo somos artistas”, como quiso Joseph Beuys– resulta así una utopía puesta en movimiento por los actuales colectivos. En la práctica ello se verifica solamente en forma parcial. El producto central de su acción es el de crear modos de reproducción de sus prácticas, dándoles visibilidad y sustentación. Esto también implica centralmente la transmisión de una sensibilidad y la formación de públicos.

Un aspecto que querríamos enfatizar es la adopción casi

universal de las tecnologías de la información y comunicación durante los últimos diez años, no solamente en tanto instrumentos sino también en su modo de operar en redes descentralizadas, como medios de reproducción, como tecnologías sociales que emulan a los programas, plataformas y dispositivos del mundo digital.

Algo fundamental ha cambiado en la escala del fenómeno durante los últimos años. Piénsese sino en la situación vigente por comparación con la época del Di Tella o del Rojas, intensas pero muy circunscriptas⁴¹. De ningún modo puede pensarse que el hiato del 2006, que utilizamos en el presente análisis, significó un vencimiento de las aspiraciones sino más bien su multiplicación y diversificación.

Una repetida expresión de Juan Domingo Perón, “Los peronistas somos como los gatos. Cuando nos oyen gritar creen que nos estamos peleando, pero en realidad nos estamos reproduciendo”, echaría cierta luz sobre la crisis estudiada en el anterior apartado y la multiplicación de iniciativas analizadas en este último. En nuestra opinión, los objetivos políticos de los grupos de los 90 y principios del 2000 fueron cumplidos largamente hacia mediados de la primera década de este siglo. Y también se puede afirmar que, más allá de su disolución, se reprodujeron numerosas iniciativas similares que retomaron, bajo formas diversas, el sentido que albergaban aquellas. Asimismo, es necesario subrayar la modificación de la situación global. Los fenómenos que estamos comentando

⁴¹. En los alrededores del Di Tella o del Rojas, difícilmente puedan contarse más de 30 personas operando como artistas.

sucedieron en un contexto general y cultural favorable, en el que se verificó un reacomodamiento de alianzas que atravesó todas las clases sociales y sus respectivas fracciones internas. Tales transformaciones se reflejaron, desde luego, a nivel político. Muchas fuerzas sociales que se denominan progresistas se acercaron al gobierno y actuaron en la dirección que este marcaba en la política nacional. ●*

*. Este trabajo es el producto de numerosas conversaciones y revisiones con Roberto Jacoby. Como suele decirse,

a él se le deben los aciertos mientras que yo me hago cargo de los defectos.