



ARTE CONTEMPORÁNEO ARGENTINO Y LA REVALORIZACIÓN DE LA COMUNIDAD

María Laura Lattanzi*

Introducción al problema

En la actualidad se observa dentro del campo del arte diversos movimientos y fenómenos que desplazan y cuestionan las lógicas modernistas dominantes. Uno de ellos es el fenómeno de lo hoy se suele hablar bajo la denominación de *arte relacional*. Este refiere a cambios que se observan en las prácticas entre los artistas, los cuales tienden, en muchos casos, a una mayor interrelación y socialización; que muchas veces, incluso, devienen en la conformación de auténticas comunidades. Sucede, entonces, que hay una inquietud creciente por la producción colaborativa y se inventan nuevas formas de cooperación en los diversos niveles del campo artístico: producción, visibilidad, circulación, legitimación. De esta manera, se observa el surgimiento de nuevos espacios en común, mayores contribuciones entre artistas y claro, también la creación de grupos de artistas que les permite trabajar colectivamente. Muchas veces los colectivos se crean a partir de fines políticos concretos, tornando difuso -y complejizando- el límite entre arte y política, y entre artista y militante. En este contexto es que muchos analistas hablan de un *arte relacional* y de producción de comunidad, como modalidad privilegiada de la praxis artística.

La posibilidad, entonces, de formar comunidad y lazos de solidaridad en un mundo global al que se tilda de fragmentado, desregulado e individualista nos plantea nuevos interrogantes. El concepto de comunidad parecía no tener cabida en un mundo que había sido catalogado de individualista, y cuyo correlato artístico eran las experiencias del tipo "intimistas". Sin embargo debemos considerar que la nueva revalorización del concepto de comunidad tiene, en este contexto, sus propias particularidades. Scott Lash menciona que en la actualidad nos encontramos frente a comunidades postradicionales las cuales suelen ser menos formales y con lazos muchos más afectivos que las asociaciones modernas. Lash, a su vez, caracteriza la estética posmodernista a partir de algunos elementos que se contraponen a cierta sensibilidad modernista. En primer lugar advierte que la estética posmodernista es más visual que discursiva; en segundo lugar menciona que desvaloriza los formalismos y yuxtapone los significantes, tomándolos de las trivialidades de la vida cotidiana;

* Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA), estudiante becaria en la Università della Calabria (UNICAL), investigadora del departamento de Ideas Visuales del Centro Cultural de la Cooperación. Correo electrónico: mlauralattanzi@gmail.com.

se opone a las concepciones racionalistas y/o del tipo pedagógicas de la cultura; y, también menciona que no se pregunta por el significado (como solía ocurrir en las prácticas modernistas) sino más bien por la función.

Podemos por lo tanto enmarcarnos dentro de una cultura de metrópolis globales que se traduce en una creciente urbanización del experimento artístico. De esta forma es la misma imagen, con su fuerte poder vinculante, la que nos invita a generar lazos, la que invita a la participación y la empatía, haciendo posible, entonces, la configuración de espacios relacionales. Desde esta perspectiva, se piensa a la estética como un medio de experimentar o de sentir en común; a su vez, que es un medio para reconocerse.

Plan de trabajo y metodología

Intentaremos desde aquí una perspectiva en la que las manifestaciones artísticas sean contextualizadas y leídas en una periodización de la cultura y las mentalidades en relación a los modelos económicos y las formaciones sociales. Para ello comenzamos nuestro análisis distinguiendo los principales elementos de la estructura social a partir de la mitad del siglo XX, dando cuenta a su vez de los desarrollos culturales e intelectuales que le corresponden, y las manifestaciones artísticas que las han conjugado. A partir de esta periodización rastreamos los elementos residuales, dominantes y emergentes que coexisten en el arte argentino contemporáneo; y como estos son conjugados en diversas formas de configurar y pensar comunidades.

Para ello también armaremos una suerte de constelación que de cuenta del concepto de comunidad a partir de los aportes de sociólogos tradicionales como Max Weber y Georg Simmel, como también de autores contemporáneos como Giorgio Agamben y Michel Maffesoli, que destacan algunas mutaciones del concepto en la actualidad. De esta forma, con este corpus teórico armaremos una *constelación* del concepto comunidad, insertándolo en el contexto argentino contemporáneo. El armado de esta constelación supone construir estas nociones no con una definición unívoca, sino a partir de una serie de “racimos de conceptos” emergentes de la múltiple concatenación conceptual producto de los diversos conceptos que existen. Así podemos dar cuenta no solo de las coincidencias entre los conceptos, sino también de los conflictos y luchas donde estos puedan también “rebelarse” contra aquello a lo que se quiere reducir. Consideramos entonces a la constelación como un campo de fuerza en el que entran en juego diversos conceptos, muchas veces contradictorios y que nos permite estar a la altura de la complejidad del fenómeno, a partir del punto de vista de diversos autores. De esta forma y a partir de la necesidad de recurrir a otras conceptualizaciones para completar y abrir la “visión” del fenómeno, enmarcaremos esta constelación dentro del contexto de una nueva etapa en el arte.

Luego contrastaremos este mapa conceptual con algunos casos del mundo del arte, centrándonos en artistas y grupos de artistas que han producido en los últimos diez años dentro del Ámbito del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA). Para ellos seleccionaremos algunos casos que nos brinden un panorama amplio de las formas en las que arte y comunidad se conjugan en la actualidad en nuestro país. Tendremos en cuenta por lo tanto:

- Colectivos artísticos. Destacando las lógicas relacionales internas y externas. ¿Son los grupos artísticos argentinos comunidades? Y en cuanto a sus lógicas externas: ¿Se relacionan con otros grupos o comunidades (dentro y fuera del campo artístico)? ¿De que forma? ¿Cómo son esos vínculos? Haremos especial hincapié en los grupos políticos-militantes.
- Artistas individuales que responden a la lógica de arte relacional o que pertenecen a colectivos: ¿Con quienes establecen vínculos? ¿Cómo son esos vínculos? ¿Tienen objetivos claros y definidos? ¿Se relacionan con comunidades o grupos artísticos o sociales? ¿Con que fin?

- Comunidades estéticas virtuales. Grupo Venus, Bola de Nieve son los casos más claros de comunidad artísticas actuales, haremos un rastreo sobre el estado de la cuestión de los estudios sobre estos casos.

La metodología para abordar el proyecto será de carácter cualitativo, la que nos permitirá interpretar la experiencia personal, las vivencias, percepciones y conductas de los sujetos involucrados. Utilizaremos la entrevista individual no estructurada, que tiene la forma de una conversación amistosa y permite que los entrevistados desarrollen sus ideas y hablen lo más que puedan. De esta forma realizaremos diversas entrevistas a los artistas de forma individual y/o colectiva, en los casos de colectivos artísticos. A su vez recurriremos también a la estrategia metodológica de la observación participante.

1. Periodización de los procesos socio culturales de mitad del siglo XX

1.1 Arte y sociedad, binomio “perverso” de la mitad del siglo XX

La relación entre arte y sociedad y arte política (dualismos que muchas veces suelen ser confundidos) han estado en boca de todos los teóricos culturales sobretudo a partir del fenómeno de las vanguardias históricas. Las oposiciones entre un arte político-comprometido y un arte de academia y esteticista, resulta un binomio perverso y reduccionista. Debemos, por lo tanto, tener en cuenta que las oposiciones son parciales, abstractas, más moralistas que analíticas (en términos maniqueístas) y más formales que históricas (se representa a la vanguardia como simple negación y el arte formalista como simplemente autónomo). Pero tampoco debemos pecar de relativistas, considerando que todo arte es político o todo es ideología, ya que caeríamos en una generalización de conceptos, que reduce su capacidad explicativa así como también su carácter político-crítico. Por lo tanto, intentaremos desde aquí una perspectiva en la que las manifestaciones artísticas sean contextualizadas y leídas en una periodización de la cultura y las mentalidades en relación a los modelos económicos y las formaciones sociales. Para ello comenzamos nuestro análisis distinguiendo los principales elementos de la estructura social a partir de la mitad del siglo XX, dando cuenta a su vez de los desarrollos culturales e intelectuales que le corresponden, y las manifestaciones artísticas que las han conjugado. Sabemos que esta periodización es densa y extensa, por lo que debemos advertir de que nos concentraremos en los elementos que consideramos que hoy existen -y persisten- en el campo del arte argentino

Es sabido que a partir de mitad de siglo XX nos encontramos con una serie de cambios que se consolidan en una nueva estructura social. Sociedad del espectáculo, sociedad de masas, sociedad posindustrial, son algunas de las categorizaciones que diversos autores han ideado para dar cuenta de estos cambios. Si bien, existen muchas diferencias, polémicas y críticas en torno a estas diversas etiquetas, todos parecen coincidir en que estamos frente a una nueva formación social que ya no obedece a las reglas del capitalismo clásico que el marxismo tradicional había establecido: primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases; sino que este nuevo tipo de sociedad se caracteriza por la producción en serie para una masa de consumidores. De esta forma, se produce un desplazamiento del eje de la producción a la comercialización, del sector industrial al sector terciario de servicios. La producción a gran escala y el auge del tercer sector, necesitan de un mercado que crea continuamente su propia demanda para seguir funcionando. Así, los mecanismos de producción van siendo desplazados por nuevos dispositivos que permitan que el mercado articule la creciente y extensiva oferta con su demanda necesaria. Nos referimos a los mecanismos publicitarios que incentivan a la masa a consumir, creando continuamente necesidades en los individuos.

Sobre el fenómeno de la publicidad Berger nos ha advertido que esta, al igual que la tradicional pintura al óleo, se presenta a los ojos de los espectadores con una “textura deseable”. Sin embargo, a pesar de esta continuidad que reconoce entre la pintura al óleo clásica y la publicidad -desde una perspectiva marxista que no considera que haya un cambio de sistema sino nuevos ajustes para superar sus continuas contradiccio-

nes- advierte que se ha producido una modificación en cuanto a quienes van dirigida las obras: se ha pasado del estatuto de propietarios (burguesía acomodada) a consumidores (sociedad de masas). Y mientras en la primera el dueño reforzaba su visión de poder, ostentaba su riqueza, en la publicidad se quiere que el consumidor se sienta descontento y, al mismo tiempo, fascinado hacia ese objeto que desea; es decir, crea la necesidad de consumirlo. Es que nos encontramos en la sociedad de masas, donde el obrero puede ahora disfrutar de beneficios materiales, de cierta abundancia con la que no contaba antes. El proletario, en esta nueva etapa, no es solamente un productor, sino, y más importante aún para la nueva lógica capitalista, es un consumidor. De esta forma, la plusvalía no se obtiene solamente del *trabajo socialmente necesario* que se le expone al trabajador, sino también, y sobre todo, de que sea un consumidor pasivo y continuo.

Debord, autor del polémico y popular ensayo *La sociedad del espectáculo*, considera que es el espectáculo la producción por excelencia más efectiva y necesaria para este sistema, ya que produce la alineación más radical y profunda. Para el autor las representaciones e imágenes del espectáculo se ofrecen a los consumidores generando lógicas de reconocimiento perversas porque ocultan las verdaderas relaciones de producción que significan el dominio de una clase sobre otra. Por lo tanto para Debord no existe una nueva estructura social, sino que, como marxista y radicalizando la figura del fetichismo de la mercancía, considera que es una nueva etapa del capitalismo aun más perversa y salvaje. En una perspectiva similar, pero anterior a los escritos de Debord, se encuentra el escrito de Adorno y Horkheimer: *La industria cultural*, que constituye una de las críticas más feroces y radicales a la sociedad de masas. Esta es percibida, al igual que Debord -y otros marxistas-, como una intensificación del capitalismo en su continua expansión e intensificación en pos de superar sus contradicciones.

Sin embargo, como hemos ya mencionado, los ejes marxistas que explicaban el sistema social capitalista se complejizan desde el punto de vista de algunos autores, a la vez que recuperan los escritos de un joven Marx rescatando con fuerza su concepto de alineación; como así también el análisis del fetichismo de la mercancía. Es que la figura del proletario como agente de cambio revolucionario se diluye con la aparición de una visible e importante clase media, con la posibilidad de los obreros de consumir y de disfrutar del confort de los avances tecnológicos, las posibilidades del ocio y la cultura. Desde este punto de vista es que se desvanece la tradicional y tajante división entre alta cultura (o cultura de elite) y una cultura popular. A medida que se avance en el tiempo y se intensifica este capitalismo tardío no solo esta división va desapareciendo sino que entra en una interrelación, se “contaminan”. Esta indiferenciación de fronteras puede ser entendida dentro de un contexto más amplio que Jameson denomina como *indiferenciación de campos*, donde la economía se superpone con la cultura. Por que como advierte Adorno y Horkheimer, en su ensayo antes mencionado, si bien las mercancías -sobre todo las denominadas “culturales”- se ofrecen como ocio y diversión, no es sino la continuación del mismo ritmo mecanizado de la fábrica. Es la prolongación de la actividad productiva, rutinaria y cansadora que impide y desecha cualquier impulso de pensamiento propio, ya que todo ha sido pensado, categorizado y estandarizado, incluso el sujeto mismo que se espera responda a los patrones esperados del consumo.

Como primera reacción frente a la industria cultural en el mundo del arte podemos mencionar las propuestas denominadas “modernistas”. El máximo exponente teórico de esta postura es Clement Greenberg quien, en resistencia a esa industria cultural, defenderá una arte que tienda a la abstracción y a la autonomía. Si bien Greenberg pretende criticar a la sociedad de su tiempo, considera al arte como el único y último refugio de una posible liberación. De esta forma, desde este punto de vista, opera siempre una distanciamiento, y si la obra de arte logra subvertir la lógica capitalista, será siempre a partir de esta posibilidad de distanciamiento². A su vez esta postura lleva a considerar a las diversas ramas del arte en su propia especificidad, ya que éstas no deben contaminarse entre sí. Así el arte modernista reflexiona continuamente sobre su lenguaje, a la vez que

² Dentro de esta corriente podemos pensar también en las teorías de Adorno, que si bien hablan de una autonomía relativa, ven en el arte -el “verdadero arte”- una paradójica posibilidad de subversión, aunque siempre negativa

consideran al artista como un ser original –incluso hasta extraordinario- y su obra de arte única. En la práctica mucha de estas concepciones terminan por legitimar y consolidar el campo artístico (en términos de Bourdieu), el academicismo y la especialización; y de esta forma, podemos considerar estas posturas como los últimos intentos de salvaguardar la área artística.

La otra respuesta desde las manifestaciones artísticas frente a la cultura de masas es el denominado fenómeno del *Kitch*. Si los modernistas rechazan a la industria cultural e intentan salvaguardar al arte de esta, el fenómeno del kitch buscará hacerlos compatibles. Jameson (1995) advierte que se produce la emergencia de nuevas obras en el mundo del arte, imbuidas de formas, categorías y contenidos de la industria cultural: “*En efecto lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje “degradado”, feísta, kitsch, de series televisivas, de la publicidad y los moteles*”. Lo kitch es entendido como un catálogo de lo familiar, más relacionado con el divertimento y los “lugares comunes” que la masa reconoce y que son reutilizados en las producciones artísticas.

A medida que avanzamos en el tiempo, el capitalismo en su continua expansión y consecuentes ajustes se ha ido modificando, y la sociedad opulenta comienza a declinar. Las nuevas relaciones de circulación y de consumo están marcadas ya no por su ampliación (en cuanto a cantidad de consumidores) sino en las posibilidades de su diversificación. Es la misma industria cultural, descrita por Adorno, que permitía la producción masiva de productos culturales, que se ha intensificado; donde los productos son diversos pero responden a una misma lógica: la de la producción de mercancías; y a su vez la producción de sujetos consumidores con el fenómeno del marketing y la publicidad. Nos referimos también al traspaso tecnológico de la línea de montaje a la informática; las transformaciones en la producción generadas a partir del cambio de paradigma productivo marcada por el pasaje del modelo fordista al pos-fordismo.

En este contexto hacen su aparición nuevos grupos, micro grupos, que reclaman nuevas relaciones de circulación y de consumo marcadas ya no por su ampliación, sino en las posibilidades de su diversificación. Si los estudiantes parecían ser los nuevos portadores de la revolución (teniendo en cuenta los fenómenos del Mayo Francés y el hippismo), surgirán (aunque muchos de estos en concordancia con el movimiento estudiantil) múltiples focos críticos que reclaman su posición diferencial. Así diversos grupos buscan posicionarse de manera diferente a la estandarizada por un sistema que les quita su especificidad, a la vez que los discrimina y excluye. Asimismo, se posesionarán de forma crítica y contestataria frente al orden vigente. Son las posibilidades de la micropolítica, en términos de Foucault, donde el poder no es pensado en forma vertical sino que se haya extendido a todas las relaciones sociales y es, por lo tanto, posible hacer un uso del poder múltiple y ampliado. La problemática de la identidad surge así de forma destacada en este contexto.

Según Husseyn frente a la velocidad del cambio y los horizontes de tiempo y espacio que se tornan cada vez más estrechos, nos domina un sentimiento de angustia; a lo que se le agrega la circulación cada vez más veloz de imágenes, espectáculos y acontecimientos. Aquí es que se replantea fuertemente la noción de identidad y la otra cara del mismo fenómeno: la necesidad de una memoria, ya que esta se nos presenta como caótica, fragmentaria, “como si flotaran en el vacío de nuestras pantallas” (Husseyn). De esta forma, la identidad ya no está necesariamente garantizada, sino que ahora parecen florecer las diferencias culturales y así las identidades parecen tornarse híbridas. Debido a que pueden desplegarse diversas identificaciones se produce una inestabilidad que pone en jaque la supuesta naturalidad y originalidad que una identidad hegemónica pretende. Así ya que, en muchos casos, no se reconoce un origen o una esencia que las configure, las identidades se tornan disociadas, dislocadas. El punto de anclaje de estas disociaciones es el propio cuerpo, que se alza como memoria de las relaciones de poder -que lo han atravesado y atraviesan- y han dejado sus marcas; han desgarrado la carne. Por lo tanto el cuerpo es siempre carne ya desgarrada; es decir no hay origen, no hay cuerpo virgen, ya que este es un continuo campo de batalla y enfrentamiento de relaciones de poder, donde se imponen pero también se resiste. De esta forma, los cuerpos se presentan como abyectos, pero al mismo tiempo son el anclaje de resistencia; actuando así como apoyo a partir del cual el poder se asienta, pero, a su vez, genera la posibilidad de revertirlo, de tomar sus reglas y usarlas en diferen-

tes direcciones. Desde esta postura resulta interesante tener en cuenta las producciones artísticas de las feministas, el *lesbian art* -el denomina arte de género-, que, en muchos casos, hacen hincapié en el cuerpo como campo de batalla, como huella o marca que se contraponen y resiste a los cánones y categorías hegemónicas. O en su otro aspecto mencionado: como cuerpo siempre desgarrado y abyecto. Por lo tanto, la abyección se relaciona también con el discurso artístico. Se conecta con las prácticas de cruzar límites, prohibiciones y prejuicios. Kristeva sostiene que la abyección es “lo que perturba identidad, sistema y orden. Lo que no respeta bordes, posiciones, reglas”; por lo tanto lo abyecto también desborda.

Otra cara del creciente interés por la identidad en el mundo del arte se observa en casos en que el artista intenta reivindicar una identidad ajena, exótica, una otredad diferente a su contexto. Hal Foster advierte que en la actualidad se ha producido un giro del artista, que ya no está interesado en asuntos económicos o sociales; sino en asuntos identitarios. Sin embargo, este enfoque parecen tener más que ver, en muchos casos, con un tradicional, aunque arcaico, recorte antropológico de la otredad como primitivista; es decir, de los excluidos del dominio cultural occidental. Produciéndose así, muchas veces un rescate del otro en el “disfraz neoprimitivista”. Foster a su vez advierte que hoy en día los artistas nos ofrecen un mapeado de una cultura otra; pero muchas veces este “mapeado confirma más que contesta la autoridad del mapeador”.

Retomando el auge de las micropolíticas, antes mencionado, podemos considerar que esta nueva corriente se contraponen y desplaza a los enfoques del tipo modernistas. Jameson (1995) nos advierte que “la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación”, es decir que ya no es posible pensar a la obra de arte como un todo cerrado que reflexiona sobre sí misma, en su carácter autónomo; sino que a partir de estas nuevas posturas la obra de arte se ha transformado en un campo de heterogeneidades: discursivas y estilísticas; y carente de norma. A su vez, y con el auge de las teorías postestructuralistas que proclaman por la muerte del autor, la obra ya no es producto de un genio artista, la figura del artista bohemio incomprendido no es posible en un contexto de indiferenciación de campos, donde la lógica mercantil todo lo invade. Entonces el artista es considerado también como productor, productor de industria cultural, pero que sin embargo existe aún –en ciertos casos- la posibilidad de reflexionar sobre su posición en el proceso de producción. Pero, como hemos ya mencionado, no podemos ahora considerar al sujeto productor a partir de la concepción de clase proletaria marxista tradicional. Desde esta perspectiva Foster nos advierte que:

“El marxismo, se enfrenta a dos desplazamientos: de la idea de un sujeto de la historia concebido en términos de clase a interesarse por la producción del sujeto social a través de la historia (o de la subjetividad como sujeción) y de centrarse en los medios de producción (del valor de uso y del valor de cambio) a interesarse en los procesos de circulación y en los códigos de consumo”.

A partir de esta distinción de Foster podemos observar el primer desplazamiento a la luz de los fenómenos ya mencionados de estratificación social compleja (ya no bipartita: burguesía-proletariado) con el fenómeno de las micropolíticas. Y por otra parte el segundo desplazamiento del que Foster nos habla nos lleva a pensar en las tácticas o estrategias que estos mismos grupos pueden utilizar. Centrándose en los procesos de circulación y consumo podemos pensar en los fenómenos del arte kitsch, pero también en otra cara “más políticamente comprometida”. Esta refiere a una reapropiación de los códigos y de las formas de circulación con el fin de subvertirlos -con o sin objetivos políticos concretos-. Dentro de esta corriente podemos considerar a los fenómenos actuales del arte público, la denominada estética de la emergencia³, las colaboraciones entre artistas y grupos sociales, etc. De esta forma, y como advierte Foster (2001) el arte crítico contemporáneo consciente de la institucionalización de la vanguardia, la histórica y la modernista, se produce una fuerte crítica a la institución, un deseo de salirse de ella tanto en términos espaciales, como en los materiales y técnicas

³ Nos referimos a los fenómenos que analiza Reinaldo Ladagga en su libro: *Estética de la emergencia*

que el arte hegemónico utiliza. Esta última consideración nos lleva a pensar en la actual hibridez entre los géneros y materiales artísticos, como son la creciente utilización de la fotografía y el video.

1.2 Componentes emergentes del arte contemporáneo

Podemos por lo tanto aceptar que ya hace tiempo que la autonomía del arte ha comenzado a ser cuestionada y criticada. Con el fin de los paradigmas modernistas de progreso y vanguardia, se abren nuevos espacios que no buscan lo inédito y/o lo sublime. Nicolas Bourriaud nos advierte que las obras ya no tienen como objetivo formar realidades imaginarias o utópicas (característicos de los grandes relatos teleológicos de la modernidad), sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente: *“En lugar de inspirarse en la trama social, se inserta en ella”*. Partiendo de esta premisa se podría pensar que el arte contemporáneo es siempre político o comprometido, sin embargo deberíamos tener cuidado en este aspecto y no caer en relativismos que le quitan capacidades analíticas y explicativas a los conceptos: el concepto de un arte político es de por sí complejo.

Se puede pensar, entonces, que el arte contemporáneo se aparta de la vieja y costosa pelea entre el realismo y el modernismo, e intenta superarla: ya no representar la realidad sino insertarse en ella, y hasta servirse de ella, como veremos. Bourriaud advierte entonces que *“Las utopías sociales y la esperanza revolucionario dejaron su lugar a micro utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas”* y más adelante nos dice:

“El arte no busca ya representar utopías, sino construir espacios concretos [...] Y si antes la modernidad se dedico a criticar el predominio de la comunidad sobre el individuo, a criticar las formas de alienación colectiva, hoy se quiere volver a lo sagrado y al áurea tradicional; en nuestras sociedades post-industriales, ya no es la emancipación de los individuos lo que se revela como lo más urgente, sino la emancipación de la comunidad humana, de la dimensión relacional de la existencia”.

Desde este punto de vista debemos pensar la noción de comunidad.

De esta forma, el artista se focaliza cada vez más en las relaciones que su trabajo crea: en relación a otros productores o gente del campo; y sobretodo, en cuanto a su público en general; a la vez que también se interesan por la invención de modelos sociales. Sin embargo esto no significa que la producción artística se desplace necesariamente a un campo ideológico, a un proyecto político, sino que también debemos pensar en las nuevas prácticas formales que surgen. En este sentido, podemos destacar que son las mismas experiencias relacionales las que pueden ser pensadas como objetos estéticos: citas, encuentros, reuniones, celebraciones, juegos, protestas, y los diferentes tipos de colaboración entre personas. Y es que, como advierte Lad-daga: nos encontramos con *“Un arte menos propenso a realizar obras que a diseñar experiencias”*. Porque, como dice luego Bourriaud, *“La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico”*.

Hemos mencionado anteriormente la puesta en crisis de la tajante división entre cultura popular y alta cultura; en este contexto entonces, se podría pensar que los artistas se desplazan de la cultura popular (cuyo auge más claro fue el pop art) para situarse en su correlato posmoderno: la figura de lo cotidiano. Ahora podemos comprender mejor cuando Bourriaud nos decía que *“Las utopías sociales y la esperanza revolucionario dejaron su lugar a micro utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas”*. Micro espacios, presencia de lo cotidiano y estrategias miméticas: todos recursos que buscan insertarse directamente en el entramado social, y ya no inspirarse en él para su representación o la crítica de su estatuto representacional, sino formando parte activa y mimética con las prácticas y experimentaciones sociales.

Ahora bien, este insertarse en el entramado social no significa necesariamente una participación activa o un proyecto político-social, sino también servirse de él, saber apropiarse y habitarlo de forma estética. De esta

forma los artistas consideran ese entramado social como un catálogo abierto con el cual jugar y configurar formas quizás, azarosas. Así se pretende apropiarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana y hacerlos funcionar: combinar, reapropiar, resignificar. Estéticas que pueden ser pensadas como estrategias formales para “reprogramar las formas sociales”, “nuevas formas de captar lo real” que tienden a romper con las figuras estáticas, y predeterminadas que imponen una cultura hegemónica. De esta forma el énfasis parece ser el de construir relatos alternativos, múltiples, infinitas posibilidades que se orientan a la dislocación de lo existente, con el objetivo, aunque no necesariamente o conscientemente buscado, de crear nuevas formas sociales.

En este sentido es que Bourriaud nos habla de una *Posproducción* en el arte contemporáneo. Sin embargo no debemos pensar este fenómeno necesariamente y únicamente dentro de la tendencia de una mayor hibridación que tiende hacia la desregulación, fragmentación e individuación. Sino que es esta misma combinación y reapropiación de elementos del entramado de lo social lo que permite configurar nuevas formas socio-estéticas, aunque ya no cerradas y tradicionales; sino abiertas y lúdicas.

2. Comunidad

2.1 Concepto clásico

Un concepto clásico de comunidad es el que se ofrece desde la Sociología clásica. Weber retoma la tradicional distinción de Tönnies entre sociedad y comunidad, para elaborar su propia concepción:

“Llamamos comunidad a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social –en el caso particular, por término medio o en el tipo puro- se inspira en el sentimiento subjetivo (afectivo o tradicional) de los partícipes de constituir un todo. Mientras que en las sociedades se inspira en una compensación de intereses por motivos racionales (de fines o valores)”

Por lo tanto podemos tener en cuenta que el concepto de comunidad tiene más que ver con los lazos emocionales que se establecen entre los individuos. De esta forma los individuos que conforman una comunidad no están unidos con fines racionales, no conciben a su grupo como un medio para alcanzar determinado fin, sino que están ligados por lazos de tradición y/o afectivos.

A su vez Weber distingue que tanto las comunidades como las sociedades pueden ser abiertas o cerradas:

Sabemos sin embargo que las distinciones entre sociedad y comunidad que Weber nos ofrece responden a una distinción analítica de tipos puros, presentándose en la realidad de forma más contaminada. De todas formas nos resulta muy útil esta figura para pensar en las posibilidades de la comunidad en el mundo contemporáneo.

La posibilidad de formar comunidad y lazos de solidaridad en un mundo global al que se tilda de fragmentado, desregulado e individualista nos plantea nuevos interrogantes. El concepto de comunidad parecía no tener cabida en un mundo que había sido catalogado de individualista, y cuyo correlato artístico eran las experiencias del tipo “intimistas” y modernistas. Debemos tener en cuenta que este enfoque se ha visto reforzado a partir de la crisis de las instituciones modernas que dotaban de sentido y de lazos de socialización entre los individuos. Nos referimos a la crisis de las tradicionales instituciones de socialización modernas.

2.2 La Argentina neoliberal. Crisis de las instituciones modernas socializadoras. Incertidumbre, crisis de identidad y nuevas posibilidades de comunidad

Durante el Proceso de Reorganización Nacional, la última dictadura militar, y más profundamente durante el gobierno menemista, se produce un cambio en la estructura social argentina, registrándose un proceso de agudización de las desigualdades sociales. Este cambio de modelo se caracteriza por el pasaje de un modelo de Estado que se acercaba al modelo benefactor, a uno del tipo neoliberal. Esto significó la desregulación de los esquemas de política económica que se habían caracterizado por un Estado fuertemente interventor y de políticas asistencialistas, haciendo hincapié en el mercado interno y la generación de empleo; a un modelo de Estado que está más signado por la desregulación, abrirse a las lógicas propias del mercado. A su vez, el grupo empresarial y financiero comienza a ser cada vez más hegemónico. En paralelo a este proceso, por lo tanto, se crearon situaciones de extrema flexibilización en la actividad productiva, lo que significa la expansión del trabajo informal y formas de subcontratación que quiebran el modelo de asalariado formal tradicional. En este contexto las diversas instituciones que tradicionalmente generaban socialización, que conformaban modelos de identidad y reproducían lazos de solidaridad, han ido erosionándose. Nos referimos tanto al Estado como a las diversas instituciones en su mayoría ligadas a este: partidos políticos, sindicatos, Iglesia, familia y escuela.

En este contexto salta a la vista el agotamiento del concepto de sociedad enmarcado exclusivamente bajo los límites del Estado-Nación. El decaimiento de una etapa histórica para la cual se ensayan algunas denominaciones sobre el presente: crisis de la modernidad, tercera modernidad, modernidad tardía e incluso posmodernidad. Ianni nos advierte que todas las naciones se enfrentan con el dilema de la reformulación de soberanía y hegemonía en el que se destaca, sobretudo, la aparición de focos de poder supranacionales que imponen y presionan desde fuera. Nos referimos a organismos multinacionales y empresas transnacionales que ponen en jaque la democracia representativa de cualquier Estado-Nación. Sin embargo, debemos tener en cuenta que esto no implica la desaparición del Estado, sino más bien un cambio de modelo, donde se observa un desplazamiento de políticas intraestatales (que caracterizaban al Estado de bienestar) a interestatales o supraestatales. Esto significa, según el autor, una reconfiguración en las relaciones y sucesivas concentraciones de poder. El mismo autor considera que esta situación plantea, por lo tanto, una estructura política objetiva que reconfigura la estructura de los elementos subjetivos.

De esta forma, las “grandes instituciones” que tradicionalmente funcionaban como reservorio de sentidos cumpliendo con un rol de socialización entre los individuos para que adopten y reproduzcan esas normas, valores, etc.; se han separado del sistema de valores supraordinales (la visión del mundo, los grandes relatos) y se limitan a la acción del individuo en el área funcional que ellas administran. Es decir, que han dejado de aplicar en la vida práctica una reserva organizada de sentido y valores de una manera sistemática y vinculante; y así no se integran en grandes sistemas, en esquemas de sentido supraordinales.

Berger y Luckmann también nos advierten que esta crisis de sentido no debe ser buscada ya en el proceso de secularización sino que hoy en día deberíamos comprenderla a partir del fenómeno del pluralismo. Para dar cuenta de esta dimensión podemos tener en cuenta los procesos actuales -como el desarrollo de las comunicaciones, y el transporte, la presencia de un mayor número de sistemas democráticos, la transformación de los mercados de trabajo- que agrupa a personas de lo más diversas, con distintas formas de ver, sen-

tir y actuar y las obliga a interrelacionarse. En este contexto es que se produce una creciente relativización de los sistemas de valores y de sus mismos sistemas de interpretación⁴.

Las identidades, los sistemas de pensamiento del tipo supraordinales o cualquier modelo que pretenda totalidades son cuestionados; ninguna interpretación puede ser considerada como única y verdadera. El pluralismo, por lo tanto, sugiere continuamente alternativas socavando cualquier “programa”, modelo que las instituciones ofrecen a los individuos para que se manejen en sociedad. Las alternativas se multiplican, se brinda un amplio catálogo de posibilidades donde uno puede elegir. De esta forma también podemos tener en cuenta que estrechamente ligado al clima de incertidumbre que causa esta crisis de sentido se encuentra la noción de riesgo. En este sentido también podemos tener en cuenta los fenómenos de aislamientos comunitarios que se producen en la ciudad de Buenos Aires donde en un marco de creciente desigualdad social, hay sectores que procuran una especie de vuelta a lo comunitario. Sin embargo esto respondería más bien a los fenómenos de barrio cerrado entre los sectores medios altos y altos; mientras que el sentido de comunidad que desde aquí se propone es más amplio y actúa por su opuesto: como formas de socializaciones en un mundo posmoderno fragmentado, pero no por ello de aislamiento. Por lo tanto son este tipo de comunidades abiertas las que aquí queremos rescatar en contraposición a las comunidades del tipo cerrada que se configuran a partir de considerar a la sociedad como un riesgo latente que lleva a un aislamiento de los otros.

En este sentido las propuestas de comunidad que se proponen desde el campo artístico-cultural sirven de modelo para configurar nuevas formas de comunidad, de estar con los otros que creen lazos asociativos que tiendan no hacia un aislamiento sino hacia una apertura social: comunidades abiertas de encuentro, visibilidad, reconocimiento, producción, etc.

2.3 La comunidad en la sociedad contemporánea

Michel Maffesoli en su obra *El Tiempo de las Tribus* nos advierte que cuando los lazos de sociabilidad, que garantizaban las tradicionales instituciones modernas, entran en crisis, nos quedan la socialidad, donde los individuos no se agotan en una identidad, como ocurre en los grupos sociales donde se cumple una función determinada; sino que en la socialidad la persona se identifica con simultáneas o sucesivas máscaras sin agotarse en ninguna de ellas. De esta forma debemos pensar en el fenómeno de las micropolíticas y la desustancialización de las identidades. Las nuevas comunidades son más bien abiertas, lúdicas y significan un anclaje poco arraigado (en términos escencialistas) entre los individuos. De esta forma lo que se genera más bien en las comunidades son redes, combinación de individuos que se unen no necesariamente por fines racionales, pero tampoco por una cualidad esencial que los una a todos. De esta forma el espacio de redes que los une es más ya no lineal y extrínseco (como en las sociedades/asociaciones modernas) sino aleatorio e intrínseco.

El planteo de Maffesoli en este sentido es deudor de los desarrollos simmelianos de sociabilidad. Esta figura es pensada por el sociólogo alemán como la forma lúdica, artística y estética de la socialización. Es la forma de estar con otros no por fines racionales determinados, sino por el mero hecho de estar juntos, supone que el fin de la relación es interno a ella, y por lo tanto si hay un fin, en cualquier caso, se agota en la propia relación. De esta forma, rescatamos este gesto emancipador y provocativo de Simmel de pensar en las posibilidades de formas y relaciones sociales que no están ya predeterminadas, sino que son más bien espontá-

⁴ Fenómeno que alcanza también a las ciencias sociales donde en la actualidad parecen no existir certezas, ni garantías teóricas o científicas, sino que predomina la incertidumbre, el pensamiento crítico y siempre resulta necesario ponerse en el lugar del otro. De esta forma, las ciencias sociales deben asumir la complejidad del análisis y de nuevos objetos de estudio, destacándose aquí los aportes de la microfísica de Foucault como el concepto de heterotopía (que refiere a la utopía posible que realiza cada comunidad) de Gianni Vattimo.

neas, lúdicas y que de esta forma conservan un resto que no puede ser aún formateado por la industria cultural. Formas que no buscan un fin determinado, ni responden a formas ya preestablecidas. Estas formas de estar con otros exceden los contenidos concretos que los agrupan y van acompañadas de un sentido por ellas, de una satisfacción que nace en la interacción. *“Dado que para la sociabilidad quedan suprimidas las motivaciones concretas de la unión ligadas a las finalidades de la vida, tiene que acentuarse más fuertemente y con tanta mayor eficacia la forma pura [...] La forma pura como imagen abstracta que disuelve todos los contenidos en el mero juego de la forma”* (Simmel)

Estas caracterizaciones nos brindan elementos para pensar las características de las comunidades hoy en día: el carácter desustancialista, lúdico, de individuos que cumplen roles móviles, afectivas, emocionales, azarosas, sin fines racionales, sin jerarquías, carencia de un único elemento esencial de anclaje. Todas estas caracterizaciones también se encuentran presentes en las formas en la que Agamben piensa las nuevas comunidades. En su ensayo, *La Comunidad que Viene*, advierte que los individuos de son “cualseas”. En concordancia al procesos de desustancialización de las identidades Agamben parte de una definición ya ontológica del individuo como cualquiera: *“Lo propio del hombre no es sino su impropiedad, y ésta debe ser asumida por fin como singularidad sin identidad. El ser que viene, el Cualsea, no es “el ser no importa cual, sino el ser tal que, sea cual sea, importa...”*

3. Colectivos artísticos: ¿Nuevas comunidades?

3.1 Colectivos políticos-militantes

Se observa en el campo argentino de los últimos años la aparición de diversos colectivos artísticos-políticos que cobran una mayor visibilidad a la luz de los hechos de fines del 2001. Nos referimos a las acciones de los grupos ETC, GAC (Grupo de Artistas Callejeros) y TPS (Taller Popular de Serigrafía). Estos grupos intervienen en el espacio social revitalizado a partir de la rebelión popular de Diciembre de 2001, con una impronta crítica y activista. De esta forma participan en convocatorias externas al circuito artístico: fábricas recuperadas, escarches, piquetes, asambleas y movilizaciones. Participan además en conjunto con agrupaciones sociales: grupos piqueteros, trabajadores, asambleas, agrupaciones en torno a las víctimas de la última dictadura, etc.

El TPS, por ejemplo, interviene en el espacio público luchando por reclamos sociales con el uso de la serigrafía. El colectivo participa de diversas convocatorias sociales como las iniciativas en torno a la fábrica recuperada Bruckman, marchas en torno a la desaparición de Julio López, huelga de los trabajadores del subterráneo, movilizaciones en torno al asesinato de Kosteki y Santillán, piquetes, etc. Su acción en estos espacios es la de imprimir en el momento y en el espacio público, directamente sobre carteles, remeras o cualquier superficie. Los diseños son confeccionados para cada ocasión.

El GAC, genera la gráfica de los escarches en las que se destacan sus carteles que subvierten el código vial, simulando ser una señal de tránsito habitual, cuando en realidad están señalando espacios que están en estrecha vinculación con la historia represiva de la última dictadura argentina. Éstos indican, por ejemplo, la proximidad de un ex centro clandestino de detención, o los domicilios donde actualmente viven los represores.

Si bien el colectivo artístico Iconoclasistas es posterior a estos grupos, también toma elementos de la cultura urbana con fines político-críticos. El colectivo pretende realizar una “guerrilla de la comunicación”, en la que se sirven de iconos de la cultura cotidiana y popular (diversos logos y marcas del mercado comercial-cultural) con el fin de subvertirlos y destacar los peligros y desigualdades de un capitalismo salvaje. Es decir toman los mismos mecanismos del capitalismo (su “arte”: que es la publicidad, como se ha destacado anteriormente)

para denunciar su lógica perversas y desigual. El colectivo considera a *“la comunicación como una práctica política desde la cual crear recursos gráficos orientados a establecer rupturas en las significaciones, como forma de resistencia e influencia en el imaginario social, pero también como propuesta de cambio y de transformación”*⁵. De esta forma, se invita a socializar las imágenes para que cualquiera pueda utilizarlas y todos participen de, lo que ellos consideran, una batalla desde lo simbólico.

De esta forma, en estos dos últimos casos de colectivos artísticos (GAC e Iconoclasistas) podemos distinguir que se toman elementos de la vida cotidiana: códigos urbanos, marcas comerciales; pero no con fines estrictamente lúdicos, como una lectura del *kitch* sugiere, sino más bien para dislocar; subvertir los signos para denunciar, el fin es político.

A su vez debemos mencionar que si bien estos colectivos forman parte del entramado artístico del arte argentino de los últimos años, debido a su carácter fuertemente político y contestario, se encuentran en los lindes de la institución artística. En algunos casos por decisión propia se elige mantenerse fuera (como es el del grupo GAC que entre el dualismo impuesto de artista y militante se inclinan con fuerte decisión hacia lo segundo). Y en otros casos están sujetos a los vaivenes y luchas simbólicas dentro del campo artístico: en un primer momento estos grupos no son visibles dentro del circuito hegemónico artístico, hasta que comienza a ser estudiados y tenidos en cuenta por académicos, críticos y/o curadores, son invitados a Bienales Internacionales, y a diversas exposiciones. Frente a este nuevo interés institucional muchos grupos se cuestionan su participación o no dentro de las instituciones artísticas, es que sienten que el “fantasma” de la institucionalización, que signifique la puesta en crisis de las vanguardias histórica, los asecha.

Deberíamos ser cautelosos y no confundir estos fenómenos con las denominadas estéticas relacionales y las de Postproducción (Bourriaud). Si bien se observan elementos en común: considerar la cultura cotidiana como un catálogo abierto con el cual experimentar, la idea de una “reprogramación de lo social” y el creciente interés por generar relaciones; los mismos artistas que conforman estos colectivos no quieren ser pensados dentro de estas etiquetas. Puede que existen aspectos formales en común, un mismo “espíritu formal de la época” que no puede ser negado, pero en el caso de estos grupos artísticos-políticos hay una clara y concreta voluntad política, de acción y cambio. Sin embargo el límite aquí es, nuevamente, más bien difuso e impuesto por la misma tradición bipartita que pretende, como la misma lógica capitalista, etiquetar los fenómenos en binomios del tipo: comunicación o experimentación formal, fuera o dentro de la institución, artista o militante, etc.; cuando en realidad se observa, en muchos casos, el estar fuera y dentro del campo y un linde entre ambos binomios.

En estos casos pareciera entonces que estos colectivos artísticos se conforman más bien a partir de fines políticos concretos. Hacer visible parecer ser la consigna: darle visibilidad a los más perjudicados por las políticas neoliberales argentinas, o darle visibilidad a los ex represores que se ocultan en los barrios como un vecino más. Todas nuevas acciones de visibilidad urbana que denuncia las perversiones del capitalismo.

Sin embargo los lazos que se generan alrededor y dentro de estos colectivos no se agotan en el fin concreto que buscan, sino que el fin es más bien movable. Las agrupaciones buscan siempre otros grupos sociales con los cuales entrar en contacto, a la vez que se relacionan y generan lazos con otros artistas, provenientes de diversas disciplinas. De esta forma nos encontramos con agrupaciones abiertas y no cerradas, que generan lazos con agrupaciones sociales, y que dentro del grupo no poseen una fuerte identificación.

Mariela Scafati, integrante del TPS nos comenta que ellos (los fundadores del TPS: Magdalena Jitrik, Diego Posadas y Scafati) se acercaron a la Asamblea de San Telmo no como artistas con propuestas determinadas sino como un vecino más:

⁵ <http://www.iconoclasistas.com.ar/quienessomos01.php>

Ni siquiera pensábamos como participar como artistas, ni nada; como decir “vamos a hacer los afiches”..., no, nada. Y justo coincidió que Diego Posadas había hecho un taller, de oficio ¿no? en una casa de serigrafía hace un montón de años, entonces tenía yablones, tenía herramientas, y yo también; entonces yo dale, vemos. Y así surgió, no es que dijimos “vamos a armar un grupo” o “vamos a hacer tal cosa”; después de esa reunión nos dimos cuenta, [...] Después se fueron sumando un montón de artistas, o sea, ya para Diciembre de 2002, era un quilombo, éramos como doce, doce artistas, así todos: Guillermo Bueno, Catalina León, Fernando Brizuela, Karina Granieri, Verónica di Toro; bueno mucha gente.

Se observa, entonces, en estos casos una producción en la urgencia en la que se generan lazos con los grupos sociales y políticos más perjudicados, pero también críticos. La afinidad que muestra el TPS hacia los grupos y convocatoria es tanto de solidaridad como de afinidad, es decir, que establecen relaciones que empiezan a conformarse y se extienden sin a priori racionales fijos.

L.L: Pero había una elección de estos grupos, o tenían algún tipo de afinidad política o era por una cuestión más de solidaridad.

M.S: Y de las dos, o sea como.... Si, capaz si hilas más fino no te vinculas con uno; pero tampoco es que habíamos dicho si a todo el mundo, pero siempre fuimos bastante amplios.

Es importante también destacar que la aparición de colectivos artísticos desafía la figura dominante del artista individual, legado del modernismo que aún persiste sobretodo entre los actores del campo artístico ortodoxo. Un ejemplo claro sobre esto es el que nos comenta Magdalena Jitrik, quien tiene una prolifera producción individual y reivindica la fuerza de la pintura al óleo, a la vez que es cofundadora del colectivo artístico-político TPS (Taller Popular de Serigrafía). Jitrik menciona que desde que forma parte de este colectivo los galeristas, y los responsables del mundo institucional del arte, creen que ella se ha desvinculado del mundo del arte. De esta forma podemos observar como existe entre los agentes del campo artístico una percepción modernista que distingue y hasta excluye. La práctica de Jitrik en el TPS es colectiva y no individual, es más comunicativa que de experimentación estética, se produce fuera de la institución artística, es menos “descontaminada”; por lo tanto no responde a ese canon modernista.

De esta forma observamos colectivos que no responden a las características de las instituciones sociales modernas: no existe una jerarquía establecida, ni un elemento esencial que los agrupe e identifique. En este sentido es que responden a las nuevas comunidades, las cuales no están reguladas por efectos de identidad. Pero sin embargo, debemos advertir de que estos lazos, que si bien abiertos, tampoco son meramente azarosos o lúdicos; sino mas bien solidarios y políticos, la intención de dislocación es consciente.

3.2 Individuo/Colectivo. Creación de las Redes

Debemos tener en cuenta también que en los últimos 10 años se observa un cambio en los lazos entre artistas. Hemos previamente caracterizado al fenómeno emergente del arte relacional. Sin embargo más allá de categorizar o no a los artistas dentro de esta categoría, si podemos afinar de que comienzan a ver otras formas de estar con los otros. Magdalena Jitrik advierte, en una de las entrevistas, que existe un contraste en cuanto a las relaciones entre los artistas de los 90 (refiriéndose sobre todo a la experiencia de los artistas nucleados en torno a Gumier Maier en la galería del Rojas) y los artistas post 2001..

M.J: Fue la recuperación de los lazos de solidaridad, que eso es lo que yo más tengo para criticar de los `90, la ruptura de esos lazos. Por que, al toque del 2001, por ejemplo, se empezaron a organizar muestras en casas, como en Belleza y Felicidad que empezó como a convertirse realmente en un lugar así de, de reunión, de comunidades; también el proyecto Venus... Yo recuerdo mails de artistas, colegas míos diciendo “donde

estábamos, ¿qué onda nosotros?”, muchos cuestionamientos, y muchos artistas también tuvieron depresiones muy fuertes también, el choque con la realidad, el hambre; o sea, todo fue una cacheteada para todos. Y los artistas me parece lo colaron a su modo, ya no hay una cosa tan egoísta de trepar, o sea, como muchas veces juntarse era para trepar y hacer arte era para tener éxito; todo eso dejó de...; si todos queremos tener éxito, pero a la vez hay un compromiso, ¿no? con el prójimo. Y está lleno de gente que recomienda a otra. Yo estoy ahora viendo un fotolog de una pintora que publica todos los días una pintura de otro: argentinos y del mundo entero; por ahí con un cuadro de Matisse, pero después uno de fulanita, al día siguiente. Ese gesto era impensable en los '90; a mí nadie en los '90, o dos o tres personas, me recomendaron, de ir a ver la obra de... Y a su vez, yo tampoco recomendé.

L.L: Claro no estaba dentro...

M.J: No estaba dentro de..., era como un individualismo extremo.

L.L: ¿Y hoy es lo contrario?

M.J: Si lo contrario y mejor, porque..., es como, uno se siente mejor, de decir bueno “anda a ver la obra de tal” o “que bueno lo que haces”.

Los vínculos entre los artistas de esta forma surgen en lo cotidiano y en las trayectorias en las que se entrecruzan. De estos vínculos muchas veces nacen formas de colaboración y amistad que devienen en conformación de colectivos y/o comunidades. Mariela Scafati comenta sobre esto:

L.L: Y el mismo vínculo que ibas haciendo ¿era esporádico o era algo más cotidiano?

M.S: Cotidiano, claro

L.L: Claro, en los mismos talleres...

M.S: Claro y cotidiano como el de trabajar con un artista porque lo voy a ayudar a montar su muestra, o de salir a tomar algo, o de salir a ver muestras, de compartir así proyectos en común.

3.3 Comunidades Virtuales

Las posibilidades de configurar lazos debe ser ineludiblemente pensada en la actualidad a partir los avances tecnológicos y, sobretodo, el uso de Internet que permite la conformación de redes y comunidades virtuales. El uso de la red, puede ser pensado como una estrategia de autogestión y agrupación que permiten una mayor circulación y visibilidad de artistas y obras. Las comunidades online permiten entonces espacios de presencia y participación en el que también se comparte la construcción del discurso a través del diálogo coparticipado, en la que todos los participantes pueden intervenir de formas dispersas y desjerarquizadas.

En nuestro país podemos referirnos a las iniciativas virtuales que no apuntan a generar lazos sociales, recrear vínculos entre las personas, a partir de inventar nuevas experiencias y formas de vida. Uno de estas experiencias es la del Proyecto Bola de Nieve que nace con el objetivo de crear una base de datos on line y una exposición virtual permanente que documenta la situación actual del ámbito artístico argentino, a partir de un sistema de curaduría autogestivo, son los mismos artistas eligen a sus pares.

El caso más visible dentro de estas iniciativas fue el de Proyecto Venus, donde se pretendía configurar una “sociedad experimental”, una microsociedad autogestionada en forma de red que agrupa a personas de diversas extracciones para intercambiar bienes, servicios, habilidades y conocimiento. El Proyecto Venus es un laboratorio experimental compuesto por una red de artistas, científicos e intelectuales centrados en el intercambio de servicios, conocimiento y productos y en la autogestión integrada en producciones artísticas, culturales y tecnológicas. Sobre esta iniciativa Jacoby, artista e ideador del grupo, advierte, en educ.ar, que: “uno de los pocos principios de Venus es no complicar las cosas, usar lo que está disponible, hacerlo en el momento en que a uno se le ocurre y no esperar grandes resultados ni apoyos. Haz lo que quieras cuando quie-

ras con lo que tengas a mano. No hay tecnología más fabulosa que las personas, su cerebro, sus manos, su cuerpo, sus relaciones”.

Una vez más se observa en estos casos la desjerarquización, diseminación y la extensión de redes que permiten una nueva forma de autogestión colectiva, fuera de cualquier esencialismo o de identidad a priori. Por lo tanto una vez más las identidades se van conformando en las mismas redes, no son fijas ni unívocas; de esta forma son menos arraigadas, pero no por ello menos emocionales o comprometidas.

3.4 Dislocación y diseminación estética: formas colectivas de pensar el componente político en el arte contemporáneo

A partir de lo mencionado podemos reducir algunas de las características emergentes del arte contemporáneo en la figura de la dislocación, esta nos sirve para pensar en los alcances políticos de las prácticas artísticas. Hemos hecho referencia a los dos desplazamientos del marxismo tradicional que Foster advierte, los cuales derivaban en el fenómeno de las micropolíticas y en sus posibles y correlativas tácticas y estrategias. Por ejemplo para Laclau la “*La política existe por que existe subversión y dislocación de lo social*”, y consideramos que esta forma de pensar la política y la sociedad se corresponden con estas nuevas prácticas estéticas. Para Laclau y Mouffe, la sociedad es “imposible”, es decir, que es imposible concebir la sociedad como una entidad clausurada.

En este mismo sentido debemos pensar en la actual problemática de las identidades, en tiempos en que se han agotado, o al menos entrado en crisis o redefinido, las instituciones que dotaban de sentido e identidad a los individuos. Las lógicas neoliberales han erosionado las instituciones educativas, partidarias, gremiales, familiares, etc.; las identidades no se anclan (o al menos en menor medida) en ellas; ahora buscan nuevas formas de ser y de estar con otros, menos “esenciales”, menos arraigadas, pero más emotivas. La identidad social parece torna un enigma y es, en consecuencia, impugnable; pero en su proceso de “desustancialización”, surgen nuevas prácticas y nuevas formas de estar con otros. La paradoja es que ambas están marcadas por la figura de la dislocación y las posibilidades de configurar microesferas públicas diseminadas, y allí es donde creemos que reside su componente crítico y político.

Bibliografía citada y de referencia:

- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta, Madrid, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. *La Comunidad que Viene*. Pre-textos, Valencia, 1996.
- BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas: *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.
- BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas: *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Capítulo. 1-5.
- BISHOP, Claire, *Antagonismo y estética relacional*. Revista Otra Parte, número 5, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Forma Relacional*. Revista Otra Parte, número 5, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Arte relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- BUTLER, Judith. *Imitación e insubordinación de género*. [Revista de Occidente](http://www.revista-de-occidente.com), Nº 235, 2000.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2007.

- DUBET, Francois, MARTUCELLI, Danilo: *¿En qué sociedad vivimos?* Buenos Aires, Losada, 2000, Capítulo 6: “La desinstitucionalización”.
- FOSTER, Hal. “El artista como etnógrafo”, en *El Retorno de lo Real*, Akal, Madrid, 2001.
- FOSTER, Hal. “Remodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, 2001.
- FOSTER, Hal. “Asunto: Post”, en Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad*. Akal, Madrid, 2001.
- GIL CALVO, Enrique: “Desinstitucionalización”, en *Globalización, riesgo, reflexividad. Tres temas de la teoría social contemporánea*, Ramos Torres, Ramón y Fernando García Selgas (editores) Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, páginas: 275-291.
- IANNI, Octavio: *Teorías de la globalización*, México, Siglo XXI, 1997, Cap. 10: Sociología de la globalización.
- HUYSEN, Andreas. “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”, en *En busca del futuro perdido*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.
- JAMESON, Frederic. *El giro cultural*. Manantial, Buenos Aires, 1999.
- JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1995.
- JAMESON, Frederic. *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- KRISTEVA, Julia. “Lo abyecto”, en *Políticas de la perversión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2000.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- LASH, Scott. *Sociología del posmodernismo*, Barcelona, Amorrortu, 1993.
- LONGONI, Ana. “¿Tucumán sigue ardiendo?”, en: *Sociedad*, N° 24, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), 2005.
- PEREZ-AGOTE POVEDA, Alonso: “Globalización, crisis del Estado y anomia. La teoría social vista desde Europa”, en *Globalización, riesgo, reflexividad. Tres temas de la teoría social contemporánea*, Ramos Torres, Ramón y Fernando García Selgas (editores) Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, pp 57-27.
- MAFFESOLI, Michael. *La tribalización del mundo postmoderno*, Herder, México, 2005.
- MAFFESOLI, Michael. *El tiempo de las tribus*, Icaria, Barcelona, 1990.
- POLLOCK, Griselda. *El feminismo: un fenómeno mundial que llegó incluso a la universidad. Reflexiones sobre la influencia del feminismo en el pensamiento y el arte desde 1970*.
- SIMMEL, Georg. *Cuestiones fundamentales de sociología*, Barcelona: Gedisa, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

Se recurrió a las páginas Web de los colectivos:

- www.iconoclasistas.com.ar
- www.proyectov.org
- www.boladenieve.org

Y entrevistas y comentarios de los integrantes de los colectivos artísticos.