



¿QUÉ ES LA CONOGOL?

UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL
ESCENARIO DEL ARTE ARGENTINO
DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

JUAN JOSÉ GUIDO

UNTREF UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

¿Qué es La Conogol?

Una investigación sobre el escenario del arte argentino de principios del siglo XXI

Trabajo final de grado para optar por el título

Licenciado en Artes Electrónicas

Juan José Guido

Tutor: Juan Pablo Pérez

2018

Abstract:

La presente investigación examina las prácticas artísticas que trabajaron en la creación de relaciones sociales para comprender y situar en contexto las obras del colectivo artístico La Conogol. Asimismo, se problematiza el concepto de *estética relacional* de Nicolas Bourriaud en contraposición a las manifestaciones artísticas de las periferias a las instituciones hegemónicas occidentales. Por tanto, se propone que los dispositivos relacionales de artistas y colectivos argentinos durante la primera década del siglo XXI comparten un nexo poético y funcional con las experiencias participativas de los años '60 y '70, desmarcándose de las corrientes posmodernas de los años '90. Para ello se ponen en perspectiva las prácticas propias de artistas y colectivos que produjeron un *arte relacional*, a través del análisis histórico y de entrevistas con los protagonistas. En consecuencia, se formulan herramientas para la descripción y catalogación de los dispositivos relacionales en el contexto local. A través de los grupos de categorías conceptuales de estrategias funcionales y estrategias relacionales para el *arte relacional* se analizan las obras de La Conogol. Por consiguiente, se desprende que las acciones del colectivo constituyen una continuidad formal y conceptual de aquellos dispositivos relacionales producidos en el ámbito local durante la primera década del siglo XXI.

Palabras Clave: *estética relacional* - La Conogol - posmodernidad - neovanguardias - Argentina.

*A todos aquellos que formaron parte de nuestro
universo, tanto colaboradores como espectadores.
A mis afectos, mi familia, y a Carl Sagan.*

ÍNDICE

Problema y motivaciones	1
Hipótesis y objetivos	3
Metodología a seguir	4
Introducción	5
Capítulo I: Análisis crítico de la noción de arte relacional	7
1- <i>Contexto histórico: el agotamiento de la modernidad.</i>	7
2- <i>Neovanguardias: el legado del Dadá</i>	9
3- <i>Mirada crítica de Valeria González al concepto de arte relacional de Bourriaud</i>	15
Capítulo II: Casos y antecedentes de experiencias ligadas al arte relacional en Argentina	19
1- <i>El arte argentino de los '90</i>	19
2- <i>Contexto post crisis del 2001</i>	22
3- <i>Gabriel Baggio: los procesos de aprendizaje y la memoria sensorial</i>	26
4- <i>Provisorio-Permanente: sobre la permanencia y como generar un mito</i>	29
5- <i>La Baulera: autogestión y gestos invisibles</i>	32
6- <i>Eduardo Navarro: delimitando las fronteras de la estética relacional.</i>	36
7- <i>Hacia una categorización de los dispositivos relacionales</i>	38
Capítulo III: ¿Qué es La Conogol? Análisis de su obra	43
1- <i>Contexto y Origen</i>	43
2- <i>Elogio de la Niñez (2013)</i>	45
3- <i>KBP (2013)</i>	48
4- <i>The Conogol Experience (2014)</i>	50
5- <i>Exactamente Casi (2015)</i>	53
Conclusión	56
Bibliografía	59
Anexos	62
1- <i>Experiencias de los '60 y '70</i>	62
2- <i>Visita a la casa del coleccionista (2004)- Provisorio-Permanente</i>	65
3- <i>Primera Maratón Antitabaco (2005)- Eduardo Navarro</i>	66
4- <i>KBP (2013)- La Conogol</i>	67

PROBLEMA Y MOTIVACIONES

El presente trabajo tendrá como objetivo el análisis e investigación de las prácticas artísticas de principios del siglo XXI en nuestro país, en torno a la producción de dispositivos relacionales y de la conformación de estrategias alternativas por dentro y fuera de las instituciones.

El proyecto busca problematizar las acciones de distintas experiencias artísticas, y en especial la del grupo argentino La Conogol en un contexto específico. La metodología y pensamiento del grupo —integrado por alumnos y egresados de la Licenciatura en Artes Electrónicas de la UNTreF, del cual formo parte—, se presenta como un colectivo que busca interactuar y desbordar las prácticas artísticas y sus entornos sociales. El *corpus* de obras seleccionadas en esta investigación pueden ser pensadas en la esfera de la producción de relaciones entre personas, es decir, la generación de diferentes tipos de experiencias en donde el foco se centra en la convivencia entre el espectador, el ambiente o sitios específicos y las propias manifestaciones performáticas de los integrantes. Experiencias expuestas en diferentes escenarios y formatos; una *performance* en una casa para varias personas, la invención y disposición de un deporte en una feria de arte, la producción y emisión semanal de un programa de radio por internet durante 3 años, etc. Manifestaciones autogestionadas por el grupo, donde las vivencias y la creación de situaciones priman al registro de las mismas.

Dichas características descritas tienen una relación conceptual heredada de los movimientos de vanguardia del siglo XX. Pero principalmente, un vínculo formal directo con las experiencias de la década de los '90 de artistas que trabajaron en la creación de relaciones sociales, recopiladas y analizadas por el crítico francés Nicolas Bourriaud bajo la conceptualización de *arte relacional*¹. Sin embargo, el proyecto de La Conogol nace en otro contexto social y artístico diferente a dichas experiencias primermundistas. El arte argentino tras la crisis del 2001 reavivó las prácticas que ponían en tensión la relación entre arte y política en la década de los '60 y '80. Ambas instancias críticas en el que emergieron artistas y colectivos que trabajaron en la producción de lazos afectivos y en la búsqueda de otros sentidos radicalizados que buscaban desbordar los límites y alcances de las manifestaciones artísticas.

1 *Estética Relacional* (1998) Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires

Teniendo en cuenta que el grupo es posterior al surgimiento de las mencionadas experiencias, y que nace en el seno de un ambiente académico orientado a la fusión del arte y las nuevas tecnologías, nos atañe el interrogante de: ¿cómo se integran las prácticas de La Conogol en el contexto artístico e histórico local? ¿Sus propuestas emergen en continuidad con las prácticas de la poscrisis? ¿Cuál es el alcance de dichas prácticas que intentan reformular el rol del artista, la obra y la emancipación del espectador como otras formas posibles de interpelar el ámbito artístico y la realidad social?

La propuesta de la investigación es conocer y detectar las manifestaciones artísticas de principios del siglo XXI en Argentina que trabajaron y pusieron en discusión la producción de vivencias basadas en un *arte relacional*.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Las manifestaciones artísticas del grupo La Conogol podrían ser pensadas en continuidad formal y conceptual de aquellos dispositivos relacionales producidos por artistas y colectivos argentinos durante la primera década del siglo XXI tras la crisis del 2001, que por contexto y búsqueda de nuevos sentidos, se desmarcaron de la *estética relacional* de Nicolas Bourriaud impuesta por las corrientes posmodernas de los años '90, recuperando el ideario poético y crítico de las prácticas de los '60 y '70 que buscaban desbordar las difusas fronteras entre los ámbitos del arte y la vida cotidiana.

Los objetivos del presente trabajo final de grado son poner en perspectiva las prácticas propias de aquellos artistas y colectivos a través del análisis histórico, y de la actividad artística actual.

Contextualizar y problematizar el panorama artístico y social de fines de los 90' y la poscrisis del 2001 en Argentina en relación a la emergencia de dichas manifestaciones.

Elaborar una lectura crítica de las implicancias de la estética relacional para el contexto nacional a partir del contraste con las experiencias analizadas y expuestas por Bourriaud.

METODOLOGÍA A SEGUIR

La investigación constará de dos etapas. Una primera etapa teórica basada en el análisis de la bibliografía y en la recolección de testimonios. Y una segunda etapa práctica, en donde se verá plasmado el producto de dicha investigación.

La primera etapa se centrará en la confección y delimitación del marco teórico. Esta primera instancia de investigación consiste en la lectura y análisis de la bibliografía y obras de referentes. Teniendo como eje las vanguardias históricas y de posguerra—textos de Dadá, Fluxus y la Internacional Situacionista— se abordará el estudio de las experiencias posmodernas del mundo occidental —la *estética relacional* de Bourriaud y sus críticas. Así como el análisis del contexto artístico nacional de principio del siglo XXI para la búsqueda de referentes.

En una segunda instancia se realizará un ciclo de entrevistas, primero con los integrantes y allegados a La Conogol y luego con integrantes de la comunidad académica y artística, con el fin de establecer puntos de encuentros y posibles conclusiones a la problemática a tratar. Tras la búsqueda de referentes del contexto investigado, se realizarán las entrevistas correspondientes para poder enriquecer el análisis con el testimonio directo de los protagonistas.

INTRODUCCIÓN

A fines de la década de los '90, el teórico y crítico francés Nicolas Bourriaud propone al mundo del arte el concepto de *estética relacional* como una noción teórica para el análisis y catalogación de las prácticas artísticas que trabajan en la generación de lazos sociales y afectivos. Sin embargo, más allá de que se ha transformado en una referencia popular para posteriores análisis en el campo del arte, la noción de un *arte relacional* planteada por el autor es resistida desde muchos ámbitos. Filósofos y teóricos del arte, como Claire Bishop, Stewart Martin, Hal Foster, y la argentina Valeria González, han puesto en duda los fundamentos e implicancias expuestos por Bourriaud. Sus principales críticas hacen foco en la falta de un análisis cualitativo de las relaciones generadas en los dispositivos relacionales, para detenerse en la descripción de un mero formato. Así como también, que solo refleja las experiencias primermundistas enmarcadas en el interés de las industrias del ocio del capitalismo financiero globalizado.

¿Cómo podemos pensar aquellos dispositivos relacionales en las periferias de los centros hegemónicos occidentales de producción artística? ¿Se puede hablar de un *arte relacional* en la Argentina? Valeria González nos acerca una definición para designar diferentes manifestaciones artísticas que trabajan en la generación de lazos afectivos en las periferias de los centros hegemónicos del arte. Diferenciándose de Bourriaud, plantea que los artistas contemporáneos van en la búsqueda de lugares dadores de sentido para sus experiencias estéticas, en donde las relaciones sociales se puedan dar de una determinada manera. No es casual que las propuestas de artistas como Gabriel Baggio, Magdalena Jitrik o el colectivo Provisorio-Permanente —entre otros— decidan emplazar sus muestras, obras y acciones en casas o instituciones ajenas al circuito artístico. En este sentido, el grupo La Conogol, podría enmarcarse entre las prácticas artísticas que promueven formas alternativas de activación relacional a través de distintos dispositivos y experiencias colectivas de trabajo

Tanto La Conogol, como los artistas previamente mencionados, emplazan sus obras y acciones por fuera de los ámbitos tradicionales del arte; son aquellos lugares comunes los que otorgan el sentido buscado por los artistas. En una primera instancia, esta búsqueda de la exterioridad de las instituciones artísticas como acto reaccionario y legitimador de sentido parece falsa. Lo que Valeria González plantea refiere a que la búsqueda de la articulación de sentido de los elementos involucrados en las obras priman al pensamiento iconoclasta, ya que da lo mismo que tales experiencias sean en un museo o galería como en un lugar externo. Los artistas no son repelidos del sistema, sino que les influye el desinterés por la

neutralidad de las instituciones artísticas, en pos de buscar lugares y experiencias que potencien sus dispositivos relacionales.

No resulta extraño que estas actitudes sean tildadas de anti-sistema, ya que el arte moderno tiene una tradición radical de embarcarse en la utópica empresa de transformar las raíces de la cultura capitalista. Hoy en día, una actitud radical en contra de las instituciones artísticas, con ansias de querer superar al arte, ya no son legitimadoras de sentidos en una obra contemporánea. Para poder dar cuenta de los procesos que desembocaron en esta comprensión autocrítica del arte, es menester analizar algunas problemáticas específicas de las neovanguardias de los años '60 que trabaron debates y conflictos con los modos de producción, distribución y recepción de las prácticas artísticas modernas y posmodernas en occidente.

CAPÍTULO I: ANÁLISIS CRÍTICO DE LA NOCIÓN DE ARTE RELACIONAL

1- Contexto histórico: el agotamiento de la modernidad.

A mediados de la década del '90, el teórico del arte Nicolas Bourriaud acuña el término *estética relacional* para identificar y analizar ciertas prácticas artísticas que emergieron entre las décadas del '80 y principios de los '90. En su posterior libro de 1998², define en su glosario al *arte relacional* como: “Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (1998:143). Tales prácticas pueden ser un espacio de recreo dentro de una exposición con una heladera con provisiones y un metegol para el esparcimiento de los artistas³; la ejecución de tareas y servicios como lustrar zapatos, ser cajera de un mercado o dar clases de gimnasia⁴; la exposición de un cubo armado y recubierto de afiches azules y blancos donde el espectador puede arrancarlos y hacerse con un pedazo de la obra⁵; etc. La *estética relacional* funcionaría para el autor como el análisis de las construcciones de dichas relaciones humanas en las obras, así mismo como una categoría en sí del arte contemporáneo. Para el análisis y comprensión de dichos conceptos y prácticas debemos contextualizarlos en lo que se denomina como la Era de la Globalización; o el fin de la modernidad.

Tras las oleadas de movimientos revolucionarios —estudiantiles, obreros, feministas, étnicos—, de finales de la década del '60 y la posterior década del '70, el panorama político del mundo occidental sufriría una escalada al poder de gobiernos conservadores. En EE.UU —tras un gobierno cercano a la centro izquierda del demócrata Jimmy Carter— el actor Ronald Reagan llega a la presidencia en 1980 e implementa un gobierno de tendencia católico-conservador que fomentaba el libre comercio y la privatización del sector público. El modelo neoliberal se convirtió en el norte político en la década del

2 *Estética Relacional* (1998) Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires

3 *Surfaces de Reparation*, de Rirkrit Tiravanija (1994)

4 Diferentes *performances* de Christine Hill realizadas durante la década del '90 en diferentes espacios de exposición.

5 *Untitled - Blue Mirror: Offset print on paper, endless copies*, de Félix González-Torres (1990)

'80 en occidente, reforzado por Margaret Thatcher desde Gran Bretaña y por los gobiernos de facto en Sudamérica —y con la continuación e intensificación de las políticas conservadoras en el gobierno de George Bush hacia la década de los '90 en EE.UU. No obstante, es importante remarcar que durante dicha coyuntura Francia se encontraba gobernada por François Mitterrand, de una marcada tendencia socialista. La importancia de dicho dato deviene en la comprensión de un mundo que aún continuaba polarizado en dos bloques. Sin embargo, el bloque comunista vería su final a fines de la década de los '80. Durante el gobierno de Mijaíl Gorbachov la U.R.S.S implementó una apertura progresiva política, social y económica hacia el mundo con reformas llamadas *Perestroika* —desarrollo de nuevos sistemas económicos de libre cambio dentro de la estructura socialista— y *Glásnost* —reforma político-social de acceso a la información tanto exterior como interior para una mayor democratización de las estructuras. Dichas reformas convulsionaron al bloque soviético generando consecuencias lógicas como divisiones internas, corte de comunicaciones con el Kremlin de países satélites, guerras de independencia, etc. Las más significativas tal vez llegaron en 1989: la caída del muro de Berlín —que separaba la ciudad alemana, y por consecuencia simbólica a ambos países— y la apertura a elecciones en Polonia para una consecuente derrota soviética. Desde 1990 —hasta se podría decir hoy en día— comenzaría el proceso de independencia de las 15 repúblicas que conformaban la Unión Soviética, lo que aparejaría su disolución total. Con ello, el mundo dejaría de estar polarizado en dos sistemas que afectaban lo político, económico y social. Abriendo paso a una nueva era donde el capitalismo cobraría presencia y vigor en todo el mundo, conformando un proceso de unión mundial a través del comercio y las comunicaciones.

El ascenso de los *mass-media* a nivel global, fusionado con estrategias de marketing asociadas al libre comercio, transformaron el terreno social en los países occidentales —y posteriormente al viejo bloque soviético. La conjunción del auge de la era de las comunicaciones satelitales y del nulo impedimento del capitalismo para su inserción quirúrgica en las sociedades generó el paso de una *Sociedad del espectáculo*⁶ a lo que Bourriaud define como una *Sociedad de Figurantes*. Esta sociedad ya no es mera consumidora del espectáculo sino partícipe de él, ya que está inserta dentro de las libertades que el capitalismo delimitó durante las décadas anteriores. “El sujeto ideal de la sociedad de figurantes estaría entonces reducido a la condición de mero consumidor de tiempo y de espacio. Porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer. Pronto, las relaciones humanas no podrían existir fuera de estos espacios de comercio: nos vemos obligados a discutir sobre el precio de una bebida, como forma simbólica de las relaciones humanas contemporáneas” (1998:7). A la previa proliferación y ahora afirmación de los shoppings como espacios de consumo y de interrelación social, se le suma un factor determinante para la globalización de la sociedad: internet. El acceso a la comunicación mundial instantánea a través de una computadora eliminó las barreras de las distancias para la comunicación y la relación entre personas. Pero paradójicamente, con el progreso y evolución de dicha tecnología, melló progresivamente los lazos cotidianos entre sujetos; teniendo hoy en día una sociedad excesivamente comunicada a través de redes sociales y mensajería celular, pero no relacionada socialmente.

Nicolas Casullo plantea que este cambio de paradigma es producto directo de varias crisis sociales, culturales y económicas que fueron desencadenándose luego de la segunda mitad del siglo XX. La conjugación de una crisis del modelo del sistema capitalista de posguerra, con la paralela crisis de identidad y respuesta de un sistema alternativo al mismo —en un mundo polarizado— dieron como resultado la

6 La *Sociedad del Espectáculo* es un término desarrollado por Guy Debord en su libro homónimo de 1967, en donde define a la sociedad de los '60 como acumulativa de capital, inmersa en el consumo de mercancías, en donde las relaciones sociales se encuentran mediatizadas por imágenes. Es decir, vemos la imagen de lo que producimos convirtiendo nuestra propia vida en un producto mediatizado.

crisis de los principales actores sociales que moldearon el trayecto de los últimos 150 años de historia. La flexibilización laboral, el libre cambio, el avance tecnológico y la pérdida de identidad política desvanecerían al obrero como el actor fundamental de cambio y transformación de la sociedad. Sumado al ascenso de los *mass-media*, mencionado anteriormente, daría el comienzo a otra era que pondría en jaque los ideales y fundamentos de la sociedad. Casullo plantea un agotamiento de la *modernidad*, de la sociedad ilustrada basada en la razón, el progreso científico y tecnológico, en base a un sistema de acumulación de capital. Nos encontramos ante una *posmodernidad*, una crisis de la empresa moderna donde tanto las políticas del sistema dominante como los sistemas alternativos no le han dado respuestas para afrontar el mundo contemporáneo. El filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi lo denomina a este sistema como *semicapitalismo*, en el cual la acumulación de capital pasa de una producción de bienes a una producción de signos. Esta mutación a un capitalismo abstracto radica en la financiarización y virtualización de la vida en todos sus ámbitos. En donde el sujeto racional, descreído y vulnerable, le ha dejado de dar importancia a lo real, producto de la masividad y bombardeo de información por parte de los medios de comunicación.

La suma de todos los factores mencionados conforma el caldo de cultivo para la emergencia de obras que trabajarían en la carencia y el deterioro de las relaciones sociales dentro de la *Sociedad de Figurantes*, y que Bourriaud las enmarcaría dentro de una *estética relacional*. Sin embargo, para la comprensión de la emergencia de este tipo de acciones es importante entender el proceso histórico del arte del siglo XX, que no estuvo exento al cambio de paradigma social mencionado anteriormente.

2- Neovanguardias: el legado del Dadá

Con el ascenso de la burguesía a comienzos del siglo XX el arte llegaría al punto máximo de esteticismo, y se desligaría de su función social que ocupó por años. Peter Bürger, en su *Teoría de la Vanguardia*, plantea que es en este punto donde el arte burgués alcanza un nivel de autonomía separándose de la *praxis vital* — finalidad y función social del arte. Este desligamiento de la comunión arte-sociedad trae consigo un cambio en la producción y recepción de la obra de arte. Surgiendo la figura de un autor individual, así como también un receptor individual, diferenciándose del arte sacro y cortesano al servicio de la religión o la monarquía que predominó por siglos. Esto le confirió al arte un status que afectaría directamente al contenido de la obra. Sin embargo, Bürger aclara que hay una distinción entre lo que es la autonomía de la institución arte, y el contenido mismo de las obras. “La separación de la *praxis vital*, que siempre ha caracterizado al status institucional del arte en la sociedad burguesa, afecta ahora al contenido de la obra. Marcos institucionales y contenidos coincide. [...] La coincidencia de institución y contenido descubre la pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad burguesa y provoca con ello la autocrítica del arte. El mérito de los movimientos históricos de vanguardia es haber verificado esta autocrítica” (1974:70). Esta autocrítica de la que nos habla el autor se diferencia de la crítica inmanente, que critica estilos —o la idea de “lo nuevo”— y funciona en el seno de una institución en particular. La crítica de las vanguardias es a la propia institución arte en su totalidad. Según Bürger, el movimiento Dadaísta fue el más radical de las vanguardias en su crítica a la institución. Ya que su ataque fue contra la institución y contra la categoría de obra.

El movimiento Dadá —nombre que deriva de los primeros sonidos de un bebe, según Huelsenbeck y Tzara— surge hacia finales de la Primera Guerra Mundial, en la neutral Suiza, donde se reunirían aquellos artistas refugiados de la guerra que compartían las mismas visiones sobre el arte, con la posibilidad de poder exponer sus obras; pintura, música, poesía, etc. Entre ellos estaban los rumanos Tristan Tzara y Marcel Janco, los alemanes Richard Huelsenbeck y Hugo Ball, y los franceses Francis Picabia y Marcel Duchamp. El movimiento compartía la crítica hacia la sociedad burguesa y la consecuente institución arte. Más allá de que esta rebelión sea evidente en sus acciones y obras, no se puede hablar de un estilo Dadá. Al ser un movimiento internacional, no existía una unidad entre sus artistas ni sus obras. Estaban aquellos que bogaban por un estilo nuevo de arte, mientras que por otro lado estaban aquellos que querían acabar con el arte en sí por medio de la burla. Sin embargo, hay un elemento que aglutinaba a todos los artistas —más allá de la falta de unidad— que fue el espíritu revolucionario. Teniendo en cuenta el contexto bélico, pero principalmente el de una flamante Revolución Rusa, los Dadaístas sentían un rechazo a la sociedad burguesa en la que vivían y bogaban por un cambio de estilo de vida. Entre sus postulados se encuentra aquel que intenta devolver el arte a la *praxis vital*. Este es un concepto que va a través de toda esta investigación, y que retomaremos más adelante.

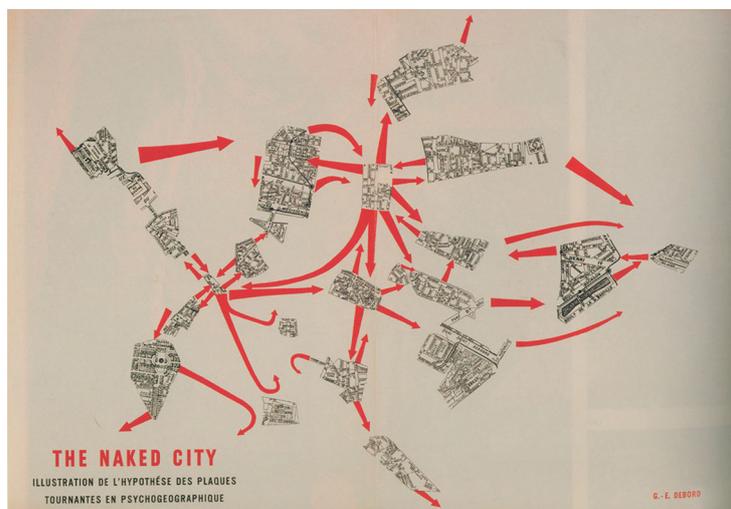
La producción artística dadaísta se caracteriza por la crítica a la categoría de obra, a través de la burla, el azar y la ironía; en este caso, no se puede hablar de una obra dadaísta, sino de “gestos”. Presentaciones en público que apelaban al sinsentido y a la provocación del espectador, llegando a niveles de irritación y violencia. Las poesías dadaístas de Tzara, con sus recetas para que todo aquel que quiera pueda hacer poesía por medio del azar. La producción de objetos inútiles, expuestos y firmados por su autor; objetos antiarte, *objet trouvé*. Quizás, el más importante de estos *gestos* fueron los *ready made* de Marcel Duchamp: un escurridor de botellas, una rueda de bicicleta sobre un taburete, un urinal firmado como una obra de arte. De esta manera se produce un momento bisagra en la historia del arte. Bürger plantea: “Cuando Duchamp firma un objeto cualquiera producido en serie, y lo envía a una exposición, su provocación al arte implica un determinado concepto del arte. Y el hecho de que firme los *ready made* supone una clara referencia a la categoría de obra. La firma, que hace sobre la obra individual e irreplicable, se estampa precisamente sobre el producto en serie. Con ello se cuestiona provocativamente el concepto de esencia del arte, tal y como se ha conformado desde el renacimiento, como creación individual de obras singulares; el acto de provocación mismo ocupa el puesto de la obra” (1974:113). Paradójicamente, el postulado adoptado por los dadaístas radicales de abolir el arte presagiaba su propia defunción como movimiento.



Primera feria internacional de Dada, Berlín (1920)

Tras la Segunda Guerra, con un mundo polarizado y en permanente tensión bélica y guerra ideológica, el sistema internacional del arte se desplazaría a EE.UU, donde emergerían varios movimientos artísticos heredados, en cierta manera, de las vanguardias de principio de siglo. En paralelo, Europa experimentaría una escalada de reacciones antisistema influenciadas por el marxismo. Un actor principal entre los movimientos revolucionarios dentro de la esfera del arte fue el Situacionismo.

En el año 1957, el francés Guy Debord redactaba su *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional* de la siguiente manera: “Pensamos que hay que cambiar el mundo. Queremos el cambio más liberador posible de la sociedad de la vida en la que nos hallamos. Sabemos que este cambio es posible mediante las acciones apropiadas” (1957). El movimiento situacionista deviene de una fusión entre agrupaciones artísticas neovanguardistas —como la Internacional Letrista— y el activismo comunista francés. Sus ideales y acciones excedían el ámbito artístico, declarándose un movimiento socio-político cuyo objetivo era la lucha ideológica contra la clase dominante: el capitalismo occidental. Debord adopta la postura iconoclasta más radical de Dadá e intenta revivir su potencial político, reconociendo las falencias de este último en su lucha contra la sociedad burguesa. Sociedad cuya ideología dominante se basa en la confusión a través del empleo de estrategias hacia los momentos de ocio; la banalización del entretenimiento, del espectáculo, del rol de los *mass-media*. La Internacional Situacionista plantea como acción central la construcción de situaciones, basadas en dos ejes principales: el urbanismo unitario y la deriva como comportamiento. En primer lugar, los situacionistas consideran al hombre como un espectador pasivo dentro de un sistema social opresor que ellos mismos tienden a reproducir. Para escapar de ese estado de confusión, la construcción de situaciones como herramienta política conllevaría a un cambio positivo, y sin retorno, en la sociedad y la vida misma bajo la concepción de un urbanismo unitario. Definido por Debord como “el uso del conjunto de las artes y las técnicas como medios que concurren en una composición integral del medio” (1957). Las diferentes disciplinas artísticas deberán unirse subversivamente para la transformación de la sociedad; una idea aún más ambiciosa que la anárquica e iconoclasta utopía Dadá. Debord explica: “El objetivo general tiene que ser la ampliación de la parte no mediocre de la vida, de disminuir, en tanto sea posible, los momentos nulos. Se puede hablar como de una empresa de ampliación cuantitativa de la vida humana, más seria que los procedimientos biológicos estudiados actualmente. Por esto implica un aumento cualitativo de desarrollo imprevisible. El juego situacionista se distingue de la concepción clásica de juego por la negación radical del carácter lúdico de competición y de separación de la vida corriente. El juego situacionista no es distinto de una elección moral, que es la toma de partido para el que asegura el reino futuro de la libertad y del juego. Esto está ligado a la certeza del aumento continuo y rápido del tiempo libre al nivel de fuerza productiva al que se encamina nuestro tiempo” (1957). Uno de los modos de comportamiento que los situacionistas empleaban para dicha transformación fue lo que denominaron *deriva*, consistente en deambular por la ciudad sin condicionantes socio-económicos. Escapar de la rutina que impone una ciudad aburrida a través de un



Naked City - a Psychogeographical map of Paris (1957)- Guy Debord

paseo entre ambientes cambiantes, como medio de estudio de la psicogeografía⁷ —una de las influencias directas del movimiento. La deriva es herencia del *flâneur*, retratado por Charles Baudelaire en el siglo XIX; el vagar por la ciudad sin un rumbo definido, dejándose llevar por los acontecimientos dados, perdiendo el tiempo. En este caso, los situacionistas lo utilizan como herramienta política, como generador de sus situaciones. Estas acciones implicaban la construcción de ambientes planificados y organizados que transformen cualitativamente los momentos de la vida, en contraposición al control de la realidad impuesto por los medios hegemónicos. Las situaciones construidas por los situacionistas debían tener un registro y una reproducción para su efecto. Debord veía en el cine y en el documental el medio ideal para sus fines.

No obstante, el *détournement* tomó el lugar predominante en la expresión artística del movimiento. Se trata de la tergiversación de una imagen o símbolo del sistema capitalista; agregar o eliminar elementos para resignificarlo en su contra. Un concepto puesto en práctica en afiches, grafitis y pintadas durante las revueltas estudiantiles y gremiales a fines de los '60 y que hoy en día siguen en vigencia, capitalizadas en artistas como Banksy. El predominio del *détournement* como expresión artística fue lo que mantuvo ligado al movimiento situacionista al arte, ya que Debord minimizó su importancia a principios de la década del '60 para enfocarse en la ideología política. Siendo unos de los movimientos generadores conceptualmente, y como parte activa, del Mayo Francés del '68.

Paralelamente al surgimiento de las ideologías de Debord, diferentes artistas en EE.UU y Alemania se verían influenciados por la exposición Dadá de 1958 en Düsseldorf, y conformarían un grupo heterogéneo agrupados bajo el nombre de Fluxus. Bajo el mando de George Maciunas, por Fluxus transitaron artistas como Joseph Beuys, John Cage, Nam June Paik, Allan Krapow, Wolf Vostell, Robert Filliou, Yoko Ono, etc. El grupo estaba dividido en un bloque definido estilísticamente en Europa, y otro con sede en EE.UU con un estilo anárquico. Laura Baigorri explica: “Asimismo, cabe distinguir dos posturas bien diferenciadas respecto la aceptación del grupo dentro de los círculos artísticos; mientras que en EE.UU, la crítica relega esta tendencia a la marginalización debido a las “peligrosas” utopías anarco-comunistas que se desprenden de sus principios dadaístas, en Europa —léase Alemania— es acogida como una manifestación intelectual positiva e innovadora.” (2004:10). A diferencia de los situacionistas, Fluxus no compartía una agenda socio-política revolucionaria, sino que conformaba una corriente neo-dada de subversión hacia la institución arte. Sus acciones tenían como fin el acercar el arte a la vida, transgrediendo los cánones artísticos, rechazando las especialidades y las bellas artes. Su filosofía radicaba en la concepción del arte en el hacer, el crear; una obra acabada y expuesta era considerada anti-arte, ya que se mercantizaría. Una ideología heredada de la iconoclasia Dadá cuyo motor creador sería la noción del juego.

No se puede hablar específicamente de una obra o un estilo Fluxus, en parte, por la cantidad y diversidad de artistas que transitaron por el grupo a lo largo de su existencia. Pero sí se puede detectar dos factores característicos en sus manifestaciones: el carácter lúdico y el humor como eje principal de todas sus acciones. Maciunas no creía en el arte sino en el goce del juego, en el humor —irónico generalmente— como protesta y diversión; Valeria González lo definiría como “el uso de la broma de manera sistemática” (sic)⁸. Más allá de la producción individual de cada participante del grupo, los Concierdos Fluxus se convirtieron en la manifestación fidedigna de esa ideología — y el término *manifestaciones* fue elegido

7 Los situacionistas estaban interesados en como el contexto geográfico, el ambiente, y la dinámica de la ciudad afectaban al comportamiento de las personas. Al estudio de estos fenómenos lo llamaron psicogeografía, cuya principal estrategia era la *deriva*.

8 En entrevistas a Valera González (Mayo 2017).

en su momento para denominar a las obras del grupo cuya catalogación resultaba difusa y compleja. Se trataba de un arte-acción donde se desdibujaban los límites entre *happening*, *performances* y concierto, y en donde tanto la improvisación como la burla a las instituciones conformaban el eje artístico de dichos espectáculos. *Manifestaciones* como *Fluxus Champion Contest* (1962) de Nam June Paik, donde los integrantes orinaban en una tina en el escenario mientras cantaban sus himnos nacionales hasta que dejen de orinar; el ganador sería el último en quedar cantando. La obra de Paik en los primeros años de Fluxus estuvo ligada a la relación del hombre con los instrumentos “clásicos”, y desacralizar las instituciones musicales a través del juego y la violencia física. Luego se volcaría directamente al video-arte y a la manipulación de televisores, hacia los años ‘70. Esta idea de rebeldía contra la música culta provenía también de artistas como John Cage, cuyas piezas experimentalmente irónicas influenciaron al resto de los futuros integrantes del grupo. La concepción artística de sus *manifestaciones* tiene, según Baigorri, un significado directo en la noción clásica de *artes musicales*. Explica: “La diferencia profunda entre las artes musicales —poesía y música básicamente, y en la frontera, danza y teatro— y las plásticas se debía, a grandes trazos, a la aparente ausencia de humor en las artes plásticas, una cualidad implícita en las músicas” (2004:15). Es una idea bastante acertada debido a que la producción de Fluxus siempre estaría ligada a las *performances* o *happenings* con una relación relativa a este tipo de disciplinas. Creando un terreno fértil para canalizar esa rebeldía y subversión hacia las instituciones y la cultura occidental “cultura” a través del humor y el juego.

Esta concepción del arte que tenían los artistas del grupo revitalizaban las tradiciones dadaístas, incluso empujándolas hacia nuevos límites. Una particularidad en Fluxus fue el de prescindir de una relación con el espectador. Más allá de que compartían la idea de liberar el arte del museo y de la mercantilización, llevándolo a otros terrenos y espacios de exposición, el público podía no ser parte de esa inclusión; o mejor dicho, ser parte no directa de sus manifestaciones. Buscaban la reacción nula del



Fluxus Champion Contest (1962)- Nam June Paik

público en el shock de sus *conciertos*, para cuestionar y desmitificar el rol del artista y las instituciones. Ejemplo de ello fueron la muestra inaccesible *Nothing* de Ray Johnson, las “composiciones” sin notas ni sonido de Cage o La Monte Young, entre otras.

Al igual que las vanguardias históricas, Fluxus fue fagocitado por el mercado del arte institucionalizando su subversión. En 1978 muere Maciunas y con él Fluxus, dejando solo experiencias individuales de artistas que mantuvieron pasivamente el espíritu del grupo. La estocada final la darían los mismos integrantes al ser tentados a comercializar sus obras por encargo y sumergirse en cierta masividad del *mainstream* artístico —como fuera el caso de Num June Paik⁹. Si a dicho contexto se agrega el interés posterior a su disolución de la adquisición y colección de sus productos —los registros de los conciertos y los *Fluxus-Boxes*— podemos afirmar que los intentos de rebeldía artística no fueron ni serán superadores de la institución arte. Bürguer explica: “Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse *como arte*, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica. De ahí la impresión de industria del arte que las obras neovanguardistas provocan con frecuencia.” (1974:107).

Para concluir este recorrido histórico es menester remarcar que el *arte relacional* no es producto de la superación de la institución arte, ni mucho menos sus artistas se enfilan en dicha subversión. Sino que es la herencia de procesos históricos artísticos y culturales que desembocaron en el origen de nuevas prácticas adaptadas al contexto sociocultural contemporáneo. El legado de los movimientos de neovanguardia será el de reafirmar la búsqueda de fundir el arte en la vida; la fusión a la *praxis vital* anhelada de los dadaístas. Las formas y estrategias que llevaron a dicha empresa fueron a través de la subversión y ataque hacia las instituciones artísticas, sea de la manera más radical y política, como a través del humor y el juego. Dejando el terreno allanado para nuevas manifestaciones que ya no dependerán de la subversión y ataque a espacios institucionales ni manifiestos radicales para que el marco de sus obras adquieran un sentido. Aquellos artistas que trabajan en la producción de lazos sociales —o *arte relacional*— no componen ni comparten un ideario o agenda política como los movimientos que los precedieron. Afirmando en cierta manera el fracaso revolucionario, pero construyendo a partir de él para modelar el universo de su contexto, manteniendo el espíritu que aspira a fundir el arte en la vida. Arthur Danto plantea que, tras la década de los ‘70, el arte se liberaría de toda atadura de su historia a través de las herramientas proporcionadas por los grupos de vanguardia y neovanguardia. El cambio de paradigma artístico se encuentra en sintonía con su contexto social; el paso a una era posmoderna del arte¹⁰.

Sin embargo, el presente análisis abarca solo a los polos de producción artística del siglo XX, lo cual genera uno de los interrogantes bisagra de nuestra investigación ¿Cómo podemos analizar las obras de *arte relacional* emergentes en el contexto nacional? El siguiente capítulo de la investigación abordará las hipótesis de Valeria González para poder comprender cómo se torna ineficaz adoptar el modelo teórico postulado por Bourriaud para el análisis del arte relacional en las periferias de los centros hegemónicos socioculturales.

9 Las obras de Paik fueron adquiridas por varios coleccionistas y museos; la obra *Tv Budha* de 1974 cuenta con decenas de reproducciones alrededor del mundo. Un caso emblemático fue la instalación *The more the better* de 1988, encargada por directivos de Corea para los Juegos Olímpicos de Seúl, y que simboliza el Día de la Fundación de Corea.

10 Danto, en su obra *Después del fin del arte* (1997), considera al arte de fin de siglo como arte contemporáneo, sin arriesgar a catalogarlo como posmoderno. Pero si adhiere al postulado del fin del arte moderno.

3- Mirada crítica de Valeria González al concepto de arte relacional de Bourriaud

Al comenzar este capítulo, mencionamos el significado que Nicolas Bourriaud le asigna al *arte relacional*. No obstante, Bourriaud no plantea en la *estética relacional* una nueva teoría del arte, sino que se avocaría en el estudio y análisis del aspecto netamente formal de las obras abordadas. Es decir, se interesa en el estudio de la forma como nuevo dispositivo en el arte contemporáneo; la forma artística de dichas obras radica en la esfera de las relaciones humanas. De esta manera, el aura de la obra de arte —como plantea Bourriaud— se traslada al espectador, a aquel que observa. Para poder analizar el calibre de las relaciones sociales que entabla una obra con los espectadores propone los *Criterios de Coexistencia*, basados en 3 preguntas: “¿Me permite entrar en diálogo? ¿Puedo existir en el espacio que define? ¿De qué manera?”. La respuesta a esos interrogantes son la base por la cual se juzgan dichas relaciones sociales, distinguiendo una obra de *arte relacional* de una instalación, una *performance* o un *happening*. Las sitúa dentro de una actualización de las acciones y derivas de los situacionistas. Radicando, justamente, en el impacto y la importancia en el devenir del espectador: en los vínculos entre artista y público generados en las acciones

Estética Relacional abunda en ejemplos de obras de la década de los ‘90 y fines de los ‘80 a los que rotula como *arte relacional*. *Wedding piece* (1992) de Alix Lambert consistió en la exposición de objetos producto del casamiento y posterior divorcio con tres hombres y una mujer en un periodo de 6 meses. Objetos que incluían certificados de matrimonio y de divorcio, portarretratos, souvenirs de fiestas de sus casamientos, videos de las celebraciones, etc. La artista exploró los lazos contractuales que implican la diferencia entre casamiento y matrimonio, exponiendo los resultados para la lectura del espectador. *Smashed Parking* (1994) de Jes Brinch y Henrik Plenge Jakobsen se trató de una instalación en una de las plazas más importantes de Copenhague, donde dispusieron autos, camionetas y un gran colectivo volcados que simulaban una revuelta acaecida por una multitud enardecida. Con la finalidad de la interacción de las personas en el sitio preguntándose qué había sucedido. Rirkrit Tiravanija tal vez sea uno de los máximos referentes del *arte relacional* occidental, cuyas obras trabajan los lazos amistosos de los diferentes ambientes profesionales. En 1992 convierte la 303 Gallery de New York en una gran cocina donde sirvió sopa Thai gratis para los espectadores mientras todos mantenían una charla amena, borrando la separación artista-espectador. Christine Hill —otra importante exponente del formato relacional— ha dedicado gran parte de su carrera artística a ponerse en la piel de diversas tareas y servicios: lustradora de zapatos, masajista, cajera de supermercado, entre otras. *Volksboutique* fue una instalación de 1996 que Hill montó en una calle del viejo Berlín Oriental, y que un año después expuso en Documenta X, en Kassel. Se trataba de una pequeña tienda de ropa usada, emulando los mercados de la vieja Alemania socialista, donde la artista vendía y recibía donaciones de ropa. El punto crucial de esta obra es la interacción con la gente que, más allá de que tenga conciencia o no de que se trataba de una *performance*, comerciaba y se relacionaba con la artista.



Smashed Parking (1994)- Jes Brinch y Henrik Plenge Jakobsen

Expuestos ya diversos ejemplos de obras que Bourriaud analiza como arte relacional, es primordial advertir que durante la década de los '70 surgieron ciertas manifestaciones que sientan un precedente para la proliferación de obras como las analizadas anteriormente. En 1971 el artista Gordon Matta-Clark funda en New York el restaurante *Food* junto a otros artistas del colectivo *Anarchitecture*¹¹. Una cooperativa que hacía las veces de negocio gastronómico y también de espacio de recreación artística; cada día cocinaba un artista diferente, mientras se celebraban reuniones y *performance* dentro del recinto. Dicha dualidad tenía como eje central la comida, un elemento importante adoptado por varios artistas de aquella época. Anteriormente Daniel Spoerri llamaba a sus obras como *Eat Art*, en donde también realizó *performances* como cocinar en una galería de París o abrir un restaurant en Alemania. Años antes George Brecht y Robert Filliou abren en Francia una tienda que en un principio fue concebida como una vieja librería inglesa. Pero no debemos olvidar que dichos artistas integraban el grupo Fluxus, lo cual la idea estuvo impregnada desde un primer momento con humor e ironía, transformándose así en un espacio de no-negocio lleno de materiales de otros artistas. *La Cédille Qui Sourit* terminó siendo un punto de reunión y creación para los artistas del grupo. Por otro lado, Martha Rosler llevó su *Monumental Garage Sale* por varias galerías y museos del mundo por más de 40 años. Esta instalación-*performance* fue exhibida por primera vez en la Galería de Arte de la Universidad de California en 1973, y consistió en transformar el sitio en una verdadera feria americana. Ropa, libros, juguetes, todo tipo de elementos eran comerciados por una artista caracterizada como una *hippie* del sur de California; la gente podía adquirir dichos productos, regatear el precio e interactuar con la artista. Sin embargo, destacamos una obra entre los ejemplos a mencionar que resulta peculiar tanto en su formato como en su concepto¹²: *One Hotel* (1971), de Alighiero Boetti. Un hotel en Kabul fundado y regentado por el mismo artista, donde por



Entrada al *One Hotel* de Alighiero Boetti, en Kabul (1977)

8 años hospedó amigos, colegas y pasajeros comunes y corrientes que visitaban la ciudad. Como anfitrión y gerente del establecimiento, Boetti cocinaba y atendía a sus huéspedes con dedicación; el hotel era su casa, y Kabul su lugar en el mundo. El hotel fue funcional hasta 1979 cuando las tropas rusas invadieron Afghanistan, y queda en el imaginario de cada uno pensar cuál hubiera sido el destino del hotel sin semejante acontecimiento. Resulta llamativo considerar la cantidad de años que permaneció el hotel abierto, por ende la permanencia en el tiempo de la obra —una característica de ciertas obras que será analizada posteriormente.

Considerando el hecho que pensamos las obras anteriormente mencionadas como fundacionales para lo que luego sería la *estética relacional*, las mismas no obtuvieron un amplio reconocimiento institucional. La falta de registro de las mismas contribuyó a dicha intrascendencia, si tenemos en cuenta que simultáneamente el arte conceptual —en auge por esa época— dependía dogmáticamente del registro de sus obras para su constitución.

Valeria González es una curadora e historiadora del arte argentina que se ha dedicado al estudio de las prácticas del arte contemporáneo nacional, específicamente aquellas ligadas a la creación de relaciones

11 The Architecture Group consistió en un colectivo artístico que se basaba en el uso del espacio como elemento conceptual desde un punto de vista social, con el objetivo de aprovechar los espacios vacíos o nulos. Estaba integrado por Gordon Matta-Clark, Richard Nonas Tina Girouard, Carol Goodden, Laurie Anderson, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum y Richard Landry.

12 En las entrevistas realizadas durante la investigación al grupo La Conogol sus integrantes han descrito a *One Hotel* como una de las obras que más los ha inspirado; particularmente a Fernando Cámara.

afectivas y búsqueda de sentido en sus producciones. En su libro *En Busca del Sentido Perdido* del año 2010 reúne y analiza diez obras de artistas argentinos, de 1998 al 2008, que eligieron emplazamientos exteriores a instituciones artísticas. En él también nos acerca un replanteamiento de la *estética relacional* en las periferias, muy diferente a la propuesta por Bourriaud.

En primer lugar, distingue a las experiencias de la década del '70 del resto de sus contemporáneas —y de aquellas que son objeto de estudio en *Estética Relacional*— en el simple hecho del valor y sentido que se le asigna a dos factores: la vivencia y el emplazamiento de la obra. Afirma: “Un bar, un hotel, una tienda de segunda mano son lugares de reunión que por sí mismos son indiferentes a las nociones de autor y de espectador. La operación de los artistas consistía en crear un marco propicio para que se generaran encuentros y diálogos entre personas” (2010:12). Esos aspectos primordiales son aquellos que discriminarían a las obras *relacionales* de los años '60 y '70 del situacionismo europeo y el *happening* o *performance* norteamericano. Sin embargo Bourriaud las aborda desde la óptica de que pertenecían aún a una coyuntura artística enmarcada en la empresa moderna del desplazamiento de los límites del arte. Es decir, como analizamos en el anterior apartado, adoptan aún el espíritu revolucionario de superación de la institución arte y transformación de la sociedad. Y es en este punto donde el crítico francés ancla la justificación para el análisis de las obras de *arte relacional* de los años '90. Los artistas de los '90 no intentan cambiar el curso de la historia, no se presentan como subversivos ante las instituciones, sino que solo modelan y articulan los escenarios que se les presentan para la generación de relaciones sociales. Bourriaud ve en el historicismo del arte el fracaso en la empresa mesiánica de las vanguardias de querer transformar a la sociedad. Y es en ese historicismo donde ve al *arte relacional* como una *actualización* del situacionismo, considerando únicamente el aspecto y el abordaje de la estética.

El autor acierta al abordar las experiencias del *arte relacional* desde el historicismo del arte, pero solo si consideramos a su análisis como acotado y reducido solo al aspecto formal de las obras. La mayor crítica a la *estética relacional* es aquella referida al escaso compromiso social en el que intervienen las obras que producen o trabajan sobre las relaciones entre individuos. Bourriaud se anticipa advirtiendo que dichas obras se basan en la forma, es decir en la estética de la producción de los lazos sociales y no en utopías de compromiso social, como tal vez lo fuera en épocas de vanguardias. Sin embargo, esa no es la crítica subyacente que nos compete a la hora de abordar su teoría, sino su reducción a lo meramente formal. La crítica de arte Claire Bishop plantea que en *Estética Relacional* se focaliza en la idea de la creación de las relaciones sociales, pero no hay un análisis cualitativo de qué relaciones crean las obras que analiza. En qué grado esas relaciones son producto del emplazamiento de la obra, del recorte o concurrencia del público, o de las tensiones socio-políticas en las que transcurre la obra. Critica el grado de inocencia y desligamiento a solo abordar la producción de lazos, pero no las condiciones o consecuencias de las mismas dependiendo de las variables incluidas. Focalizando en la vaguedad del concepto de *Criterio de Coexistencia*, Bishop determina que si las obras de *arte relacional* son reducidas a un mero formato no hay un parámetro claro para la medición de las relaciones sociales interactuantes. Valeria González retomaría en sus postulados la crítica de Bishop para analizar la esfera nacional en referencia a obras que operan en la construcción de relaciones.

En resumen, *Estética Relacional* no solo nos muestra ejemplos de obras de un arte occidental, sino que solo se detiene en la formalidad de los dispositivos estéticos. González adhiere a la crítica de Claire Bishop en la falta de un análisis cualitativo de las relaciones que se generan. Bourriaud se preocupa por describir un nuevo formato del arte contemporáneo, emergentes en los polos hegemónicos del arte occidental —New York, París, Berlín, Copenhague, Londres, etc. El autor también aborda experiencias

demasiado cercanas a lo que podemos llamar las nuevas industrias de la era post industrial. González aclara: “Aunque el autor cita profusamente a Debord, los artistas que eligió para su libro —provenientes de Estados Unidos y Europa occidental—, más que interesarse en las dimensiones sociales y políticas de la participación, se inspiran en la industria contemporánea de servicios y entretenimientos” (2010:13).

Valeria González también hace hincapié en el rol del artista en el arte contemporáneo. En un mundo del arte donde se ha pasado de centrarse en el objeto a lo que actualmente se encuentra centrado en los servicios, el salario del artista sigue siendo paradójicamente un tema complejo y difícil de aceptar por las instituciones. En unas coordenadas periféricas donde los mercados artísticos se estrechan, la vieja promesa impuesta a los artistas de la visualidad y legitimación de la exposición en el mercado del arte no concuerda con la metamorfosis de la función del arte en términos de producción de marcas. Donde hoy es muy común que un artista sea promocionado, o sea contratado, por marcas multinacionales para promover su arte; como también instituciones públicas que están subordinadas a esta lógica propagandística. Este proceso comienza en la posmodernidad, cuando el arte surge como contracara específica del trabajo asalariado; el artista que antes era asalariado se vuelve libre. En la posmodernidad el trabajo se volvió flexible, no asalariado, el trabajador es autoexplotado. Ya no hay diferencia entre el tiempo libre y el de ocio, de esta manera el artista paso a ser el modelo del trabajo, de todo los trabajadores.

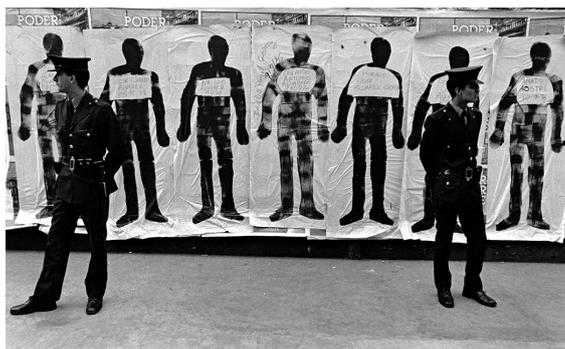
CAPÍTULO II: CASOS Y ANTECEDENTES DE EXPERIENCIAS LIGADAS AL ARTE RELACIONAL EN ARGENTINA

1- El arte argentino de los '90

Acercarse a las experiencias relacionales en el contexto argentino implica también entender el contexto socio-cultural en el que emergen. El arte argentino nunca fue ajeno a las influencias artísticas primumundistas, sin embargo los eventos históricos acaecidos en el país marcaron las agendas y programas culturales, independientemente de las tendencias externas. Durante todo el presente capítulo analizaremos las décadas de los '90 y comienzos del siglo XXI, para luego contrastar los dispositivos relacionales surgidos en el contexto argentino con aquellos europeos y neoyorkinos postulados por Bourriaud.

Para poder abordar los años '90 en el arte argentino es necesario entender los sucesos históricos de las dos décadas anteriores. En 1983, el retorno a la democracia pone fin a la última dictadura militar en argentina, que desde su irrupción en el poder en 1976 ejerció un terrorismo de estado que llevó al extremo las prácticas de represión y genocidio. La desaparición sistemática de personas se transformó en un hito de no retorno en la historia del país. La lucha de los familiares por la recuperación de los mismos cumplió un rol muy importante en la exposición de las operaciones de inteligencia del gobierno militar. Madres y abuelas de desaparecidos se agruparon en Plaza de Mayo para exigir explicaciones a las juntas militares, las mismas fueron reprimidas en varias ocasiones, pero su lucha las llevo a agruparse y llevar su causa incluso hasta el exterior del país. Entrada la década del '80 se realizaron varias *Marchas de la Resistencia*, donde también se hicieron presentes diferentes manifestaciones artísticas que aportaron visibilidad al reclamo.

En 1982, los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel immortalizan la protesta con *El Siluetazo*; decenas de dibujos de siluetas anónimas en afiches bajo la consigna "*Aparición con vida*". El uso de la silueta se convirtió en una expresión y símbolo recurrente de las protestas, representando



Siluetas y canas (1983). Fotografía de Eduardo Gil de *El Siluetazo*.

el horror del terrorismo de estado, señalando la presencia visible de una ausencia corpórea. Paralelamente, surgía un grupo denominado CAPataco —previamente Gas-tar— que realizó diferentes intervenciones callejeras acompañando las marchas, ligadas a las *performances* como también a gráficas en serigrafía. Tras la restitución de la democracia, la agrupación ligada a las corrientes socialistas y bajo la línea de las asociaciones de Derechos Humanos, continuó participando en las manifestaciones políticas acompañando el reclamo; hasta su disolución en los primeros años de la década del '90. Dejando las puertas abiertas para la proliferaciones de diferentes colectivos artísticos que adhirieron su accionar a las diferentes protestas sociales.

Con el gobierno de Carlos Menem, se profundizó las políticas neoliberales, realizando un vaciamiento del Estado y manteniendo una imagen pública de ostentación y vulgaridad repudiable. Hasta ese entonces los grupos de arte-político se encontraban en los márgenes de la esfera pública, tanto por la condena a los represores de la dictadura militar —con el Juicio a las Juntas y el informe del *Nunca Más*—, como por las disidencias internas en los organismos de DD.HH. Sin embargo, los indultos a los represores del Proceso provocaron un estallido dentro de dichas asociaciones, para su unión al repudio de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. La agrupación HIJOS¹³ cumplió un rol importante en las manifestaciones en repudio a la libertad de aquellos que perpetuaron el terrorismo de Estado con la modalidad del *escrache*. El grupo G.A.C.¹⁴ y *Etcétera* comenzaron formando parte de dichas manifestaciones aportando visualidad a la protesta, generando una continuidad a las prácticas de los grupos de los años '80. El G.A.C. se ocupó de la producción de gráficas en stencil y afiches subvirtiendo los códigos urbanos y advirtiendo la presencia de represores —una adaptación del *détournement* de los situacionistas. Mientras que el grupo *Etcétera* realizó *performances* teatrales alusivas a las atrocidades realizadas por el gobierno militar.

La comunión entre arte y activismo político tiene su antecedente en las manifestaciones de finales de los '60 que rompieron sus lazos con las instituciones artísticas. La más significativa —y reivindicada por los colectivos de los '80— fue la experiencia de *Tucumán Arde*¹⁵. Con el apoyo y adhesión a la CGT de los Argentinos, los grupos de vanguardia de Rosario y Buenos Aires decidieron poner en marcha en 1968 un plan de acciones con el fin de hacer visibles las condiciones socioeconómicas de la provincia de Tucumán a través de la contrainformación e intervenciones artísticas —durante el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía. Las investigaciones y acciones del grupo fueron expuestas en las sedes gremiales de Rosario y de Buenos Aires; esta última fue clausurada por la policía el mismo día de su exposición. El crítico del arte Roberto Amigo plantea que *Tucumán Arde* fue un “fracaso” en su momento, tanto por su impacto artístico como en sus ansias revolucionarias en materia política. En contraste a *El Siluetazo*, que tomó relevancia en materia socio-política como emblema de la lucha por los organismos de lucha, como también conformar un símbolo de la presencia de una ausencia. Pero como al igual que las experiencias del '68 no tuvo relevancia en el campo artístico. Ana Longoni plantea una situación similar con los grupos de los '90, tanto el G.A.C. como *Etcétera* tuvieron injerencia identitaria en lo

13 Organismo de derechos humanos que nuclea a hijos de desaparecidos y militantes de los '60 durante la última dictadura militar.

14 Grupo de Artistas Callejeros

15 Nombre también de la obra de Juan Pablo Renzi de 1968, que consistía en stencils autoadhesivos diseminados por la provincia de Tucumán.

político, pero fueron esquivas al radar del campo artístico. No obstante, esta dualidad fue coyuntural ya que, por su mecanismo y su historicidad abordada en el anterior capítulo, las instituciones artísticas legitimaron estas prácticas de arte-político varios años después. Así como también, los mismos colectivos de los años '80 reivindicaron el accionar de las vanguardias de los '60, como posteriormente harían los colectivos artísticos de los '90 con las manifestaciones de los '80.

En paralelo a la formación y accionar de grupos artísticos ligados al accionar e identidad política, surge otro tipo de expresión artística que se distancia estéticamente. Amigo agrupa a ambas bajo la idea del cuerpo como soporte de la manifestación artística. El arte-político lo define como *politización vindicadora explosiva*, mientras que otra actitud estética surgía y marcaría un cierto arte de la década de los '90, a la que llama *politización festiva implosiva*. El autor explica: “La recuperación del cuerpo como *alegría*, como vínculo con el otro —que también podía darse en el ritual de la movilización urbana— en los años ochenta una demanda política de enorme intensidad: ante el fin de un poder que se había establecido sobre cuerpos torturados y desaparecidos, se danzaba.” (2008:9). La corriente *festiva* del arte argentino tiene su centro neurálgico en la Galería del Centro Cultural Rojas, como promotor y símbolo del arte de los '90 que atraía a la juventud de artistas que se distanciaban del activismo político que no contaban son un espacio durante los '80, logrando articular y generar una estética muy determinada. Decenas de artistas han pasado por sus salas: Magdalena Jitrik, Pablo Suarez, Roberto Jacoby, Miguel Harte, Marcelo Pombo, José Garófalo, etc El arte del Rojas deriva de las manifestaciones liberadoras y hedonistas del cuerpo, de las experiencias de pastiches citacionistas argentinos lindantes al *kitsch*; como también funcionó de espacio vital para la fotografía. Citacionismos referentes a viejas tradiciones argentinas como el *pop*, el arte Madí y el abstraccionismo. La muestra *Algunos artistas* de 1992 en el Centro Cultural Recoleta —con Magdalen Jitrik como co-curadora— reunió una selección de obras expuestas en *el Rojas*, y con ello un relato. Sin embargo, tanto las obras individuales como la línea curatorial de Jorge Gumier Maier en *el Rojas*, fue criticada en su momento. Tal es el caso del crítico Jorge López Anaya, que califico de *arte light* ¹⁶por su nulo compromiso social, en relación a la corrección política del *arte vindicador* mencionado anteriormente. Por otro lado Pierre Restany lo califica en 1995 como “guarango¹⁷” por su sincronía con la vida pública ordinaria y superficial del menemismo. Haciendo un paralelismo entre la adopción de la tradición populista burguesa del peronismo en el ambiente político, con la adopción de la tradición pop del citacionismo de los '90. Por otro lado, Valeria González plantea que afirmar que existe un *arte argentino de los '90* en torno a la producción *del Rojas* es una construcción discursiva. Es la necesidad de ciertos ámbitos de generar un discurso de un arte de ruptura, tanto desde la curaduría *del Rojas* como desde un medio como *Página 12*; o curadores como Carlos Basualdo. Así como también, la crítica dentro del arte que implicaba que *el Rojas* no capitalizó su propuesta de manera internacional, sin abrir una apertura curatorial a los centros artísticos hegemónicos, llevando consigo su relato de un *arte de argentina de los '90*.

De esta manera, la década de los '90 estuvo fuertemente ligada a los sucesos sociales de los '80. Tanto el arte fusionado al activismo político como el *arte del Rojas* adoptaron al cuerpo como vehículo de liberación. Con formatos estéticos disímiles y cadencias disímiles, la esfera artística heredó la concepción de libertad, reprimida en los años '70. Si mencionamos que los '90 vio la emergencia del video-arte en la Argentina, ciertos artistas utilizaron este nuevo formato para retratar, tanto la libertad como la represión y el terror de aquellas épocas; la fusión de arte y tecnología tendría relevancia en el nuevo siglo en nuestro país.

16 Ver “El absurdo y la ficción en una notable muestra”. La Nación, 1º de agosto de 1982, p.8

17 Pierre Restany (1995) *Arte guarango para la Argentina de Menem*. LAPIZ, N°116, p.52.

2- Contexto post crisis del 2001

Durante el gobierno de Fernando De la Rúa, las políticas proteccionistas del ministro de economía Domingo Cavallo —arquitecto del modelo económico menemista— culminaron en una crisis en todos los niveles de la sociedad a fines del 2001. La situación de pobreza y precariedad en todos los puntos del país llevó al pueblo a movilizarse en reclamo de mejoras. Se sufrieron saqueos en todo el país y surgieron nuevas modalidades de protesta, como los piquetes, que consistían en cortes totales y asentamientos en diferentes accesos a ciudades; sitiándolas en varias ocasiones. Entre el 18 y el 21 de diciembre de 2001 se generó una de las revueltas populares más grandes de la historia de nuestro país. Millones de personas marcharon por las calles de toda la Argentina con el pedido de renuncia del gobierno de la Alianza; con el inmortalizado lema “¡que se vayan todos!”. Específicamente el 20 de diciembre se produjo el famoso *cacerolazo*, una protesta que unificó varios estratos sociales en toda Capital Federal, donde el ruido de las cacerolas usadas para la protesta y el golpe en los postes de luz resonaron en todo el país. Al decretar el estado de sitio por el presidente la represión fue brutal, dejando un saldo de 36 muertes, y la posterior renuncia de De la Rúa. La inestabilidad política propició la emergencia de nuevos actores que se involucraron en pos de un cambio favorable en la sociedad argentina; organizando asambleas populares, barridas, toma de fábricas, etc. En el calor de las revueltas, muchas agrupaciones artísticas se unieron en la lucha, de la misma manera que sus antecesores de los ‘80.

Junto al G.A.C. y *Etcétera* —activos y participes de los reclamos junto a las agrupaciones de DD.HH.— se suman y emergen diferentes colectivos artísticos a las movilizaciones sociales, entre los que podemos destacar se encuentran el T.P.S.¹⁸ y *Arde! Arte*. El T.P.S —con Magdalena Jitrik como integrante— surge en una asamblea popular a partir de un taller de serigrafía, luego esa actividad la extenderían en las protestas retratando el momento o llevando insignias serigrafiadas en sus prendas. *Arde! Arte* nace como *Argentina Arde*, una de las tantas asambleas creadas en diciembre del 2001, con el objetivo de reunir a aquellos artistas que estuvieran registrando las protestas con el fin de generar contrainformación. Aquí podemos detectar una clara alusión y reivindicación política de la vanguardia de los ‘60 con *Tucuman Arde*, no solo por su nombre. *Arde Argentina* reunió a más de 100 personas de diferentes ámbitos, pero las disidencias internas asociadas a filiaciones políticas desembocaron en el desprendimiento de *Arde! Arte*, con solo menos de 10 artistas que realizaban acciones callejeras.

Todas las agrupaciones mencionadas vieron momentos de agitación intensa integrando marchas y revueltas sociales que en gran número fueron reprimidas por las fuerzas de seguridad. Se destacan experiencias como las pintadas de *Arde Argentina* que proclamaban contrainformación en el 2001, como “*nos mean y Clarín dice que llueve*”¹⁹. El grupo *Etcétera* propuso el “*Mierdazo*” en febrero del 2002, que consistió en llevar al Congreso Nacional materia fecal para incomodar a los funcionarios públicos. El T.P.S confeccionó las prendas serigrafiadas para los actos piqueteros de diferentes reclamos, asociados con el MTD²⁰ de La Matanza, enseñando también el modo de producción de las mismas, generando un arte participativo. Sin embargo, dichas manifestaciones artísticas fueron permeables al accionar de la sociedad en su conjunto. En 2002, una familia decide “veranear” dentro del banco que retuvo sus ahorros

18 Taller Popular de Serigrafía.

19 En referencia a la información difusa que circulaba el diario Clarín, el de mayor tirada en todo el país.

20 Movimiento de Trabajadores Desocupados

para sus vacaciones, instalando reposeras y elementos de recreación de una manera performática. En 2003, los empleados de la textil Brukman —con ayuda de algunos artistas del T.P.S— realizaron un “Maquinazo”, consistente en tender máquinas de coser en la calle frente a la fábrica cerrada y protegida por fuerzas de seguridad, realizando prendas para los damnificados de las inundaciones de Santa Fe. Ana Longoni se pregunta sobre los límites del arte en las protestas sociales, qué define lo artístico dentro de las manifestaciones. Lo cual también conlleva a mencionar las disidencias dentro de los grupos en torno a si su actividad es arte o militancia política.



Serigrafía del T.P.S. durante *El Maquinazo* (2003)

La dualidad arte-política, como vimos en el apartado anterior con la militancia de los ‘80, entra en tensión a mitad de la década de los 2000. Previo al 2003, la inestabilidad político-social agrupó a las organizaciones sociales y artísticas en las protestas, pero las propuestas de los grupos artísticos fueron subordinadas muchas veces al devenir ideológico de cada agrupación política. El G.A.C siempre fue funcional a la agrupación HIJOS y comprende sus acciones como militancia política a través del arte, despegándose de la esfera artística. Sin embargo, al G.A.C le fue otorgado un lugar en la Bienal de Venecia de 2003, presentando una obra en video y collage llamada *Cartografía de Control*. Así como también, fueron parte en 2004 del proyecto *Ex-Argentina* impulsado por el Instituto Goethe de Buenos Aires. El grupo *Etcétera* también fue participe de dicha convocatoria, pero su discurso se encuentra en las antípodas de su contemporáneo. Su visión se encuentra ligada al espíritu de las vanguardias históricas europeas, fundir el arte en la vida y a través de él generar una revolución. Esa convicción también conlleva su radical postura contra la institución arte, realizando la respuesta a Arte Ba desde 1999 hasta 2004 —en 2002 fue suspendida por los acontecimientos sociales— en las cercanías al predio de la rural, donde se celebra anualmente la misma. Esta contra-feria simbolizaba la democratización de los espacios culturales y un repudio a la mercantilización del arte. El grupo *Arde! Arte*, por su lado, se alineó en dicha metódica, declinando la invitación en 2003 del Arte Ba, realizando intervenciones en las inmediaciones del evento. Este grupo estuvo asociado en un principio a la Universidad Autónoma de las Madres de Plaza de Mayo, sin embargo la comunicación de su idea prima a la distinción entre si sus manifestaciones son arte o militancia. Al T.P.S también le interesa primordialmente la información precisa de sus consignas, pero su postura respecto a la militancia se asimila a la del G.A.C, de una manera menos radical. No obstante, sus obras fueron legitimadas por varios escritos y muestras en años posteriores, lo que derivó en la profundización de los proyectos personales de los artistas que la integraban.

Adentrado el gobierno de Néstor Kirchner, y luego en continuidad con el de Cristina Fernández, los diferentes grupos fueron tomando caminos diferentes. Aquellos subordinados a los movimientos sociales fueron perdiendo asiduidad al acercarse dichas asociaciones al ideario político del kirchnerismo. Ya no formaban parte de una lucha o un reclamo, si no que formaban parte del oficialismo. Por otro lado, grupos como *Etcétera* han llevado su obra internacionalmente, y hasta tuvieron su retrospectiva en el Centro Cultural Recoleta y en Santiago de Chile por sus 10 años de actividad. El legado que nos deja es una tradición continua de fusión de arte y militancia que tiene su génesis en las experiencias de *Tucuman Arde*, y que se reavivan y cooperan ante las revueltas populares y reclamos del pueblo argentino. La etapa post crisis del 2001 fue tal vez la más significativa en el anhelo de fundir el arte en la vida. Llegando a borrar los límites entre arte, militancia y solidaridad social, dando como resultado experiencias relacionales profundas. Este tipo de experiencias artísticas que generan lazos entre personas están en las antípodas de las primermundistas planteadas por Bourriaud. En este caso las relaciones se generan a través del accionar conjunto de artistas, activistas políticos y el mismo pueblo; diríamos casi sin quererlo. El

objetivo central es el hacer visible una protesta, un reclamo, una injusticia. No podemos hablar de un *arte relacional* a priori, pero sí de un contexto propicio para la generación de las mismas totalmente disímil con el europeo occidental o norteamericano.

Durante este período de poscrisis, en paralelo, se realizaron diferentes muestras y manifestaciones artísticas que escapan de las agendas y las filiaciones políticas que caracterizaron a los colectivos descritos. Son aquellas ligadas a la conformación de dispositivos que trabajan en la creación de lazos afectivos: las experiencias recopiladas por Valeria González en *En busca del sentido perdido*. Esta recopilación comienza con *Ferrocarriles Argentinos* (1998) de Patricio Larrambebere, quien expone en el Museo Nacional Ferroviario la memoria de los viejos trenes argentinos, privatizados por aquel entonces gobierno de Carlos Menem. En *Ensayos de un Museo Libertario*, del 2000, la ya mencionada Magdalena Jitrik realiza una exposición en la Fundación Libertaria Argentina, lugar donde realizó la búsqueda e investigación de ideologías de resistencias contra el gobierno neo-liberal. En 2001, a Silvina D'alejandro y Marcos Xcella les fue prestado un local de una galería tomada por el menemismo, donde presentaron y vendieron sus obras que fusionaban el arte y el diseño textil. Bajo el nombre de *Opción Antifuncional*, lograron mimetizar su muestra como un local elitista de diseño de autor, donde la gente compró por sorpresa una obra de arte. Al año siguiente, Gabriel Baggio expone en la casa de su abuela la muestra *Nieto*, donde exalta la labor genealógica femenina y recreando el ambiente familiar, incluso cocinando recetas familiares. En 2003, Lila Siegrist también expone en la casa de su abuela pinturas propias y de un pintor marginal del litoral llamado Raúl Domínguez, y en donde su misma abuela enunció el discurso inaugural de *Domínguez Dentrecasa*. Ese mismo año, Julian d'Angiolillo realizó *El arco del Triunfo Entrópico*; una biogeografía del Parque Rivadavia, plaza del barrio de su infancia, que había estado sujeta a remodelaciones y que decidió retratarla en una fábrica de lácteos abandonada. En 2004, Verónica Gómez instala su *Laboratorio Baigorria S.A.* en la casa de su abuela en Caseros, donde invitaba amigos y artistas a participar en experimentos y juegos infantiles. Al mismo tiempo, en una casa de La Paternal comenzaban la *Visita a la Casa de El Coleccionista* del grupo *Provisorio-Permanente*. Una puesta en escena de títeres y *performances* fantasmagóricas que solo podían acceder los espectadores a través de contraseñas, y en donde las experiencias individuales eran totalmente diferentes. En 2007 surge la muestra *Desde el Alma*, de Gabriel Baggio, Carolina Katz y Zoe Di Rienzo. En este caso, los artistas intervinieron una casa recientemente deshabitada y entrada en años realizando intervenciones y *performances* alusivas a la cotidianidad de las tradiciones familiares —entre ellas, Gabriel Baggio realizaría varias de sus series de *Procesos de Aprendizaje*, que analizaremos posteriormente. Por último, Romina Orazi expuso en el Museo de Ciencias Naturales su muestra *Espacios Débiles* en 2008, en honor a su abuelo botánico.



Opción Antifuncional (2001)- Silvina D'alejandro y Marcos Xcella



Muestra *Desde el Alma* (2007)- Gabriel Baggio, Carolina Katz y Zoe Di Rienzo

En 2006, dentro del marco de Estudio Abierto²¹, *Ostinato* fue una experiencia curatorial colectiva en el antiguo Palacio de Correos, bajo la dirección de Valeria González. En ella, más de una decena de artistas participaron de la muestra con propuestas similares que desbordaron el concepto de lo “relacional”. Particularmente, se encontraban entre ellos Larrambebere, d’Angiolillo y Baggio, quien volvió a cocinar para el público, pero dejó que la comida se quemara para impregnar el salón expositivo de olor a quemado. Entre las obras podemos destacar la proyección móvil de Cynthia Kampelmacher, donde se leía “*Las relaciones afectivas también conforman el campo del arte*”. Pero lo más llamativo era el lema de la muestra: “*El trabajo del artista es socialmente invisible*”. De esta manera, el discurso de González sobre la crítica de que la profesionalización del artista surge porque el artista es el modelo del trabajador inmaterial se hace presente. Es un rasgo característico del semicapital expuesto por Franco Berardi, donde la flexibilización laboral genera trabajo no asalariado, trabajadores autexplotados, y el tiempo libre se funde con el tiempo de ocio. Se refuerza con la intervención de los artistas a las obras presentadas minutos antes de la inauguración, con un pequeño cartel que emulaba la tipografía institucional: “*Los materiales y la producción de esta obra fueron cubiertos por Estudio Abierto. El artista trabajó sin honorarios*”. González retoma a Eduardo Molinari y explica: “Si las formas modernas de explotación y disciplina están en crisis, el arte puede tener frente a sí una oportunidad histórica de plegarse a otras prácticas de deserción laboral. *Huir del trabajo al hacer* ¿Qué condiciones puede asumir la libertad del arte una vez destituida como contrapunto mítico del trabajo alienado? Esta es la pregunta que desplaza la frase “Sin Honorarios” fuera de la denuncia gremial y la convierte en un manifiesto político”²². Proponiendo huir de donde uno es explotado, y encontrar el lugar donde se encuentre el goce en la práctica artística.

Podemos detectar que las diferencias más acentuadas que se dan entre las obras analizadas por Valeria González y las que encontramos en *Estética Relacional* se centran en el lugar de emplazamiento, el registro de la misma, y obviamente las relaciones que se dan en su interior. Para Bourriaud le es indistinto el lugar donde ocurre la experiencia, generalmente están legitimadas por alguna institución artística y pueden ser emplazadas en diferentes exposiciones. Sin embargo, en las experiencias argentinas mencionadas el lugar donde se sitúa y expone la obra es de vital importancia, el cual le otorga sentido a la experiencia; tratándose de un *site specific*. Por esta misma razón, se trata de experiencias únicas en donde la vivencia excede y prima al registro, a diferencia de las expuestas por Bourriaud donde el registro y difusión legitiman a la obra.

De ninguna manera se infiere que las obras relacionales prescindan de algún tipo de registro, ya que son experiencias vividas en un *aquí y ahora*, en un contexto social y político irreproducible. El carácter alterno y de exterioridad a las instituciones artísticas de las obras del ámbito local se encuentra en las antípodas de los postulados de Bourriaud. Los artistas analizados por González elijen museos ajenos al arte, casas o locales, no por una actitud anti-institución o anti-sistema —ni tampoco las experiencias occidentales implican una actitud adicta al *establishment*—, sino porque encontraron en dichos lugares una potencialidad para los sentidos que querían resaltar. En todo caso, escapan del museo o la galería por la neutralidad que les confiere el sistema, ya que de otra manera no se hubieran dado los lazos afectivos en sus muestras.

21 Muestras organizadas por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires durante los años 2000 al 2006. Donde los talleres de artistas plásticos fueron abiertos al público, como también edificios históricos y calles principales para ser intervenidos artísticamente.

22 Texto curatorial de *Ostinato: El trabajo de artista es socialmente invisible*. CNB Oficina de publicaciones: Buenos Aires. 2006.

La difusión y posterior cohabitación es otro aspecto importante para la diferenciación con las del *arte relacional* occidental; anónima e impersonal. La difusión de las muestras ha contado con muy poco apoyo de la prensa oficial o los medio convencionales, de esta manera se generaban climas de camaradería. Ya que en su mayoría eran visitadas por colegas o cercanos a los artistas, que oficiaban de anfitriones. Estas características trazan un puente con las experiencias amistosas y colaborativas de las primeras obras de los años '70 en EE.UU. que generaban encuentros y propiciaban el dialogo. De esta manera, la distancia entre las experiencias relacionales de las periferias y las planteadas por Bourriaud se amplían aún más; mientras que se acortan con aquellas realizadas por Alighiero Boetti, Gordon Matta-Clark y Martha Rosler, entre otros.

Entendidas las diferencias entre el *arte relacional* argentino planteado bajo los postulados de Valeria González —así como también las acepciones de las experiencias del *arte político*— de la *estética relacional* de Bourriaud, vemos necesario ahondar en particularidades inherentes de dichas obras. Es menester analizar las experiencias artísticas relacionales para poder detectar diferentes estrategias propias de la práctica que hacen particular a este tipo de manifestaciones en el ámbito local.²³

3- Gabriel Baggio: los procesos de aprendizaje y la memoria sensorial

Las acciones llevadas a cabo desde principio del siglo XXI por el artista argentino Gabriel Baggio pueden agruparse en cuatro tópicos muy marcados pero que interactúan entre sí. El primero es el referente al esfuerzo de retratar y experimentar la calidez de lo cotidiano, del hogar, la nostalgia que abarca todos los sentidos. En un segundo nivel podemos encontrar el interés del artista en la transmisión de saberes específicos, generalmente referidos a oficios o tradiciones familiares, cuestionando la noción de autoridad en la cuestión del saber. En una tercera instancia, Baggio exalta la figura femenina en la institución familia, tanto en su rol de ama de casa como de sus saberes específicos. De esta manera, se llega a un cuarto nivel que aúna los anteriores tópicos referentes a la relación e interacción con otros; en algunos casos un familiar, un profesional, un colega o un espectador. Baggio trabaja en la creación de lazos afectivos a través de sus obras, sea por medio de un diálogo, de una práctica o a través de la misma nostalgia que generan sus experiencias.

23 Es importante hacer un apartado al ascenso paralelo en dicho contexto de otras prácticas artísticas que toman relevancia en la esfera hoy en día. Habíamos hablado previamente de la incursión del video-arte como modo de expresión y como formato en sí. Durante las revueltas surgió una proliferación de obras que registraron y abordaron las manifestaciones. Sin embargo, la evolución del cruce del arte con tecnologías más complejas fue promovida por diversos organismos artísticos que se asentaron como centros gravitatorios de las artes electrónicas. El Espacio Fundación Telefónica, los Encuentro FASE en el Centro Cultural Recoleta, los espacios de la Galería Ruth Benzacar destinados a artistas emergentes, son solo los más destacados entre los ejemplos de promotores de la fusión del arte y la tecnología. Formato en auge en todo el mundo, no solo en los centros hegemónicos occidentales —más allá de que su peso y relevancia se encuentre allí. Este estilo abordaba temas diversos como la investigación del arte en los campos de la vida artificial, la robótica, la mecatrónica, el bio-arte, entre otros. Es necesario mencionar este surgimiento, no solo por su peso y su lugar destacado en el arte de los últimos 15 años, sino para comprender el contexto en el que surge el grupo *La Conogol*.

Sopa, realizada en el Espacio de Arte Boquitas Pintadas en 2002, consistió en una *performance* en donde Baggio, su madre y su abuela materna cocinaron una sopa con la misma receta tradicional transmitida por vía oral a las mujeres de la familia. El artista dispuso tres mesas donde en cada una se encontraba una pequeña hornalla, conectadas todas entre sí a una misma garrafa, simbolizando el lazo familiar. Tras la cocción de las tres sopas, el artista sirvió un poco de cada una a aquel espectador que gustase con el objetivo de detectar las diferencias. Así mismo, fueron invitadas dos degustadoras profesionales para analizar técnicamente las diferencias de gustos entre las tres opciones, teniendo en cuenta la receta con la que partieron. Esta obra poco tiene que ver conceptualmente con las acciones de Rirkrit Tiravanija²⁴ en las galerías y museos occidentales. Comparte la acción de cocinar una sopa, con



Sopa (2002)- Gabriel Baggio

las diferencias tradicionales de las recetas, pero el objetivo de Baggio no fue el alimentar a los espectadores en un espacio artístico participativo, sino el de remarcar la modelación en el tiempo de la transmisión oral de una tradición; el tipo de relación que se genera es totalmente diferente. Mientras que Tiravanija realiza la acción y libera la aleatoriedad de los lazos resultantes entre el público, Baggio compromete al espectador a tomar partido y realizar un juicio de valor del producto realizado. Con el condicionante de tener a los cocineros frente a ellos, y que tengan un lazo familiar entre ellos.

La acción de cocinar en Baggio atravesó el total de su carrera. Muchas *performances*, en diferentes escenarios y situaciones, han consistido en el hecho de preparar un alimento. Como mencionamos anteriormente, en las muestras independientes *Nieto* y *Desde el Alma* Baggio vuelve al acto de cocinar. En *Nieto* realiza ñoquis con tuco caseros, con la receta de su abuela, que en este caso sí sirvió para alimentar al público que se hacía presente. Pero el objetivo era diferente, consistía en inundar el espacio —la antigua casa de sus abuelos— con el olor a comida habitual de los domingos. En varios hogares argentinos es común compartir los domingos en familia y con pasta casera de almuerzo, generalmente cocinada por abuelas o madres. Esa acción, sumadas a diferentes esculturas e instalaciones por toda la casa, intentan generar una nostalgia colectiva arraigada en ciertas tradiciones argentinas. Aquí podemos detectar un patrón en los procedimientos de Baggio, que denominaremos *memoria sensorial*. El apelar al recuerdo de situaciones, personas, coyunturas, etc. por medio del estímulo de los sentidos; principalmente el olfato, o el sonido. Las relaciones que se crean entre espectadores son aleatorias, pero están condicionadas y dirigidas por la nostalgia sensorial; en el caso de *Nieto*, el cálido ambiente familiar del hogar de los abuelos. Algo similar pasa en *Desde el Alma*, donde junto a su madre el artista cocina chocolate caliente con kujelles, que luego es repartido al público. Pero en este caso el objetivo principal es otro, es el de aprender a cocinar una comida específica, formando parte de una serie de *performances*.

Procesos de Aprendizaje se trata de una serie de acciones que Baggio realiza desde 2006 en donde se pone en la piel de alumno para aprender un oficio o una tradición familiar. Sumadas al proceso de aprender a cocinar kujelles con su madre, también en *Desde el Alma* encontramos otra *performance* llamada *Agarradera tejida al crochet*, junto a su vecina Cita, donde Baggio aprende esa manualidad típica de las abuelas; junto a un afecto de la infancia.

24 La exhibición de 1992 en la 303 Gallery de New York, titulada *Untitled (Free)*, consistió en la instalación de una cocina en la galería en la cual Tiravanija cocinó una sopa Thai. Los espectadores eran recibidos por el artista que les ofrecía un plato a aquellos que gustaban probar la sopa. A diferencia de un *happening* tradicional, el evento fue promocionado por la misma galería.

Ese mismo año, para la muestra de Estudio Abierto, proyecta el registro en video de la *performance Realización de una olla de chapa de cobre batida*, junto a los herreros Manuel y Gustavo Barranco. El artista aprende en la casa de los artesanos y de primera mano el oficio de herrero, realizando un elemento de cocina —este dato no es casual considerando su interés a todo lo referido a la cocina. Con dicha olla cocinó en el antiguo Palacio de Correos durante la muestra de *Ostinato*, que describimos anteriormente. También podemos mencionar otra *performance* que involucra la cocina en *Picante de Pollo* (2008) en el M.A.L.B.A. Nicolasa Choque explicaba al artista como cocinar ese plato tradicional, que luego fue ofrecido al público presente, en el marco de una muestra de un museo privado. La *performance* tuvo lugar en un aquí y ahora, pero formó parte de una instalación que repitió el registro en video durante toda la exposición. Para concluir este recorrido, debemos mencionar dos acciones internacionales performáticas culinarias. *Bollitos Pelones*, junto a Riquilda Peña en Centro de Arte Lia Bermudez de Maracaibo en 2008; y *Tafelspitz with Frankfurt Grüne Sauce and potatoes*, junto a Dagmar Hesse-Kreindler para el Frankfurter Kunstverein en 2010.

El objetivo de dichas *performances* es el de adquirir ese saber específico, poniendo en lugar de maestro al artesano. Valeria González plantea que de esta manera Baggio discute las relaciones de poder que subyacen en los saberes, donde los saberes del arte replican lugares de autoridad. “La autoridad del saber erudito del arte es lo que cuestiona Gabriel Baggio cuando dice que *le gusta ganarse una beca de artista y gastársela para aprender clases de crochet con su vecina Cita*. Allí donde él pone de maestro a personas que siguen haciendo cosas a mano o que todavía saben hacer oficios que están en vías de desaparición. Esos son los típicos maestros, o convertidos en maestros, por Gabriel Baggio”²⁵. Pero también está en juego el lugar del aprender como acción de artista, que a mi entender es un lazo relacional muy fuerte con un otro. El entablar una relación afectiva y de subordinación de admiración ante un artesano o un familiar implica la predisposición a una conexión para el proceso de ese saber.

¿Qué papel cumple el espectador ante aquellos dispositivos relacionales basados en el aprendizaje por parte del performer? En una primera instancia, el público sería relegado a un segundo plano, mero espectador de la conexión del artista con el saber, sea directo del artesano, o el producto del mismo aprendizaje. Sin embargo, la condición de espectador ante ese intercambio genera un vínculo que remite a la nostalgia y la intimidad de cada uno. La categoría de *aprendizaje* conlleva consigo la adopción de roles por parte del artista, en el caso de Baggio el rol de estudiante o aprendiz de cocinero, herrero, etc. En ciertos casos el *feedback* con el público se da de manera pasiva como observadores, aunque de manera activa en lo sentimental. En otros, la relación es más cercana; en *Sopa* o *Desde el Alma*, aparece un espectador emancipado²⁶ que genera un vínculo más cercano con el artista y el producto de su aprendizaje.

Esta categoría es la que diferencia los dispositivos relacionales occidentales planteados por Bourriaud de aquellos como, por ejemplo, los de Baggio. No se trata de ofrecer una actividad inusual al visitante de una institución artística, estableciéndose como un nuevo formato adaptable al circuito de obra, sino la generación de sentido a través de la relación con un saber y luego plasmarlo en el vínculo con el espectador.

Tras el análisis de los dispositivos relacionales de Gabriel Baggio podemos concluir que el artista genera lazos afectivos a través del contacto con lo familiar y lo cotidiano, pero también con la puesta en

25 En entrevistas a Valeria González. (Marzo de 2017)

26 Véase Jacques Rancière, *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, Buenos Aires (2010).

práctica de una acción y un saber. La cocina parece ser el vehículo predilecto del artista para entablar una relación de afecto y nostalgia. Pero como hemos descrito, los procesos que implican la producción de un plato tradicional o el deseo de aprender un oficio específico son para él generadores de sentido a su obra. Tanto en *Desde el Alma* como en *Nieto* el espacio con el que dialoga la obra es aquel que le otorga sentido. Sin embargo, en *performances* como *Sopa, Realización de una olla de chapa de cobre batida* o *Tafelspitz with Frankfurt Grüne Sauce and potatoes*, el lugar no es el dador de sentido en su totalidad, sino el lazo que se crea con el otro.

4- Provisorio-Permanente: sobre la permanencia y como generar un mito

Provisorio-Permanente es un colectivo artístico integrado por Eduardo Basualdo, Hernan Soriano, Victoriano Alonso y Pedro Weyner, un entramado de amistades y compañeros de emprendimientos que desde comienzos del 2000 comenzaron a trabajar juntos. Con el pasar del tiempo fueron creando diferentes dispositivos performáticos a través de variados medios: video, construcciones de maquetas, muñecos, juegos de luces y sombras, etc. El objetivo primigenio fue filmar una película con el relato de una obra de muñecos que realizaban en una casa colectiva de Villa Crespo. Al no llegar a un buen puerto dicho emprendimiento, deciden mudar las maquetas y muñecos a una casa en La Paternal. Allí, en un garaje, deciden recrear un ambiente fantasmagórico y misterioso, dándole un marco mucho más espectral a su idea original. Es en ese momento cuando deciden dar un rumbo diferente a su obra. Considerando que el grupo tiene una amplia trayectoria durante estas últimas dos décadas, en este apartado solo nos detendremos a analizar su obra *Visita a la Casa de El Coleccionista*, por sus implicancias y sus características vitales para entender los dispositivos relacionales.

Como mencionamos anteriormente, la mudanza a la casa de La Paternal dio origen a la experiencia que luego se llamaría *Visita a la Casa de El Coleccionista*. El set de filmación logrado en ese garaje dio la pauta de que tal vez no era necesario filmar una película, lo que provocó que empezaran a invitar amigos y colegas para que contemplen la obra realizada. Con el tiempo se fue sumando más gente y se comenzó a generar un interés en esa casa, algo imprevisto por los artistas. En ese momento es que comenzaron a fabricar un relato en torno a dicha casa, abriéndola al público de una manera ingeniosamente restrictiva.

El acceso a la obra/casa se hacía a través de un mail: aquellos interesados debían mandar un correo electrónico a un personaje llamado *El Dany*, una creación ficticia del grupo, pero con una presencia corpórea real. La invitación de *El Dany* indicaba unas coordenadas específicas y un horario puntual, en donde solo podían visitar la casa no más de 8 personas a la vez; “*solo para un puñado*” rezaba la invitación. Los elegidos debían ir a la casa de la esquina de Paysandú y Luis Viales, donde *El Dany* les cobraría una entrada y les daría instrucciones y unos souvenirs. El acceso a la casa se haría siguiendo “al conejo”, encarnado por un actor vestido de conejo que realizaba danzas y saltos. La historia de la casa relataba que era propiedad de *El Bolsa*, un linyera que fue recolectando cosas de la calle para armar universos y escenarios dentro de su hogar, incluso recolectaba personas.

Una vez dentro, el nexos entre los espectadores y los integrantes del grupo que hacían funcionar los dispositivos visuales y los muñecos era un personaje llamado Luisito; que hacía las veces del “asistente”

de *El Bolsa*. La historia rezaba que Luisito también fue encontrado en la calle y adoptado por el dueño de la casa. Una vez dentro, los espectadores eran recibidos y paseados por todo el inmueble. En ella se encontraban con proyecciones y escenarios fantasmagóricos, sumados a gritos asustados de otros visitantes registrados y reproducidos durante las recorridas. Los espectadores llegaban al momento culmine del recorrido entrando por un placard, donde se encontraban con la idea primigenia de ver la escenografía de muñecos del grupo, para luego ser echados de la casa tras la llegada de *El Bolsa*. De esta manera, se conjuga misterio y suspenso, subordinados por el humor que caracteriza las acciones del grupo.

Esta experiencia fue realizada todos los viernes a la medianoche, por un lapso de 4 años, desde el año 2004. Hernán Soriano, nos comenta que la idea del grupo era llevar al espectador y sumergirlo en ese universo que ellos habían creado. Fueron tentados para recrear la casa en espacios expositivos institucionales, pero cayeron en la cuenta de que el efecto no sería el mismo. Hicieron el intento exponiendo como obra un teléfono, en el cual hacían sonar ciertas veces durante la exposición; el espectador que atendía ese teléfono era seleccionado y llevado a la casa de La Paternal. En este sentido, la importancia del carácter *site specific* de la obra es determinante, pero más aún las condiciones para la experiencia de la obra. La estrategia era llevar al espectador a la obra: “atraer espectadores hacia donde la obra brilla”²⁷. De esta manera, se replica ingeniosamente las estrategias de las experiencias relacionales en el contexto local, así como también de aquellas de los años ‘70 en el arte occidental. Sin embargo, los dos aspectos que más nos interesan de esta obra, y que entran en diálogo con las experiencias plasmadas en la investigación —especialmente con los proyectos de La Conogol— son aquellos referidos a las categorías que podemos denominar *permanencia* y *generación de mitos*.

Cuando definimos el concepto de *permanencia* para el arte relacional lo abordamos desde dos perspectivas indisociables que son la duración y la constancia. La cuestión de perdurar a través del tiempo como estrategia de permanencia del colectivo, como una estrategia de acción de las guerrillas artísticas, donde el tiempo es la variable táctica en relación a los centros hegemónicos del arte que manejan estrategias de poder económicas y culturales. Pero no desde un punto de vista iconoclasta o anti-sistema, que ya hemos sentenciado como caduco e inválido como dador de sentido a las obras artísticas. Sino como, justamente, dador de sentido a las practicas relacionales dependiendo de los objetivos planteados por los artistas.

Hernán Soriano nos comenta: “Nosotros hacíamos esta obra todos los viernes, durante una temporada, durante 4 años. La permanencia es como la gota de la tortura china que termina horadando la piedra. Logra su objetivo pero la parte difícil es la constancia, y eso un éxito seguro de determinado tipo de arte. Ya que hay casos de artistas jóvenes donde la permanencia no existe: explota. No tuvieron que permanecer nada, pero para la gran masa la estrategia que tenemos es la permanencia en el tiempo. En arte, si realmente querés hacer algo, permanecé. Villar Rojas²⁸ hay uno en un millón, no es el canon ese, y es un problema que hay en esta sociedad: el ansia de éxito”²⁹.

27 Provisorio-Permanente, en *En Busca del Sentido Perdido*, de Valeria González.

28 Adrián Villar Rojas es un artista argentino de arte contemporáneo, que es traído a colación por Soriano por su vertiginoso éxito, cuya producción se ubica en los principales centros hegemónicos del arte occidental. Y su producción forma parte de diferentes campañas institucionales y de marcas multinacionales.

29 En conversaciones con Hernán Soriano. (Abril de 2017)

Cuando Soriano se refiere al éxito de una obra hace alusión al valor cultural y mediático de la misma, en contraposición al éxito interno conceptual de las obras de arte relacional. La *permanencia* implica un éxito a los objetivos relacionales: el generar una obra que se retroalimenta de las mismas experiencias, el generar una difusión exterior a los medios convencionales, el quedar en la memoria y el recuerdo de aquellos que la experimentaron o supieron de ella.

Si analizamos las obras de Baggio, la *permanencia* se da en la recurrente utilización de la cocina como elemento dador de sentido. El hecho de cocinar implica una apertura sensorial muy grande que invita al recuerdo y a la nostalgia, independientemente de la obra que esté en juego. Baggio logra replicar de manera astuta el mismo procedimiento en *Conversaciones*, donde encontramos al concepto de *permanencia* de manera más visible. Se trata de una serie de *performances* que Baggio realizó en diferentes espacios y situaciones: galerías, museos, en muestras como *Desde el Alma*, hasta en reuniones de amigos. En ella teje una misma bufanda interminable mientras escucha las historias, tanto grupales como individuales, de los sujetos que lo acompañan. Estos pueden ir desde sus propios amigos o familiares, hasta los visitantes de un museo en Europa. La *permanencia* en este dispositivo relacional es lo que permite generar esos lazos afectivos, el interactuar a través de una actividad que lleva al dialogo continuo con otros.

El otro aspecto importante que remarcamos es el de la *generación de mitos*. Se podría definir como la producción y generación de un relato en torno a la obra, que se perpetúa en el tiempo y que excede al artista. *Visita a la casa de El Coleccionista* es tal vez el mejor ejemplo para definir esta característica. El grado de consciencia en la generación de este relato por el grupo Provisorio-Permanente es difuso, salvo por las estrategias de Eduardo Basualdo en el guionado y confección del universo ficticio de la obra. La casa de *El Coleccionista* tenía un relato interno, generado por el grupo, y un relato externo, generado por aquellos que vivieron la experiencia, y es la que a nosotros nos importa. La vivencia de un dispositivo relacional semejante genera lazos que se hacen más fuerte al terminar la obra. En el durante, al ser un selecto grupo de máximo 8 personas, los espectadores están medianamente obligados a interactuar entre sí, tanto por las dimensiones del lugar como por las emociones vividas dentro de la casa. La aparición de sujetos bizarros pero inolvidables, sumados a una experiencia misteriosa poco común, confluye a una predisposición particular del espectador. El mismo ingresa condicionado por las estrategias del grupo para atraerlos a su casa; dentro experimentan todo tipo de experiencias sensoriales. El resultado es la transmisión oral, el *boca en boca* que iba diseminando la noticia por los círculos cercanos, hasta llegar a personas que poco tienen que ver con el grupo. Esa fue la manera en que la *generación de un mito* logro pasar de una convocatoria limitada y personal a una masividad que necesariamente debía ser reducida, ya que las visitas a la casa perduraron por 4 años en tandas de no más de 8 personas. Estas estrategias ponen en tensión a las difusiones masivas, anónimas e impersonales de las instituciones artísticas hegemónicas.

El concepto de *generación de mitos* toma relevancia en aquellas experiencias relacionales donde el registro es escaso y está subordinado a las vivencias de las mismas. Así como Baggio trabaja en el campo de las transmisiones orales, una estrategia para la visibilidad de ciertas experiencias es la de la difusión de persona a persona a través del impacto de la vivencia subjetiva, como también de la curiosidad en la cadena de transmisión artística.

5- *La Baulera: autogestión y gestos invisibles*

El grupo La Baulera es un colectivo artístico oriundo de la provincia de Tucumán que se nos presenta como una variable de referencia a la hora de analizar ciertas manifestaciones artísticas. Conformado por diferentes artistas de diversas disciplinas, bajo la dirección de Jorge Gutiérrez, el grupo realiza sus primeras apariciones en 1993. Las mismas consistían en varias ideas que confluían en manifestaciones tanto de artes plásticas como escénicas, y que continuaron durante toda la década de los '90.

En el año 2002 el grupo comienza a construir su propio espacio llamado Centro de Arte Contemporáneo La Baulera, en la capital de la provincia, ya como asociación civil sin fines de lucro. Un espacio abierto para la gestación de proyectos e iniciativas multidisciplinares de artistas locales, así como también de los propios proyectos del grupo. Su creación es contemporánea a la de multiespacios similares que surgieron en el país en base al contexto de crisis y poscrisis mencionados anteriormente³⁰. Pero principalmente como respuesta estratégica ante el mercantilismo artístico, acercando el arte a la comunidad y dando visibilidad a obras y artistas de forma alternativa a la jerarquía del circuito *mainstream*.

La Baulera continuó realizando paralelamente fugaces intervenciones como grupo en convocatorias e invitaciones curatoriales. Dichas manifestaciones son, en cierta medida, dispositivos relacionales con un tinte teatral; similar a las acciones realizadas por Fluxus en los '60. Las mismas se caracterizan por tener un perfil lúdico y humorístico, pero principalmente por ser realizadas de manera espontánea y fugaz en la vía pública. Más allá de que contaban con un plan de acción y estudio previo, el grupo no realiza convocatoria ni exhibición alguna; sin especificar locación ni fecha. Solo aquellos testigos que tuvieron la suerte de toparse con sus *performances* serán los espectadores de las mismas. Ese factor sorpresa es el catalizador de las relaciones creadas en sus obras, el enfrentarse a la confusión y deshabitación en la vía pública.

Para poder entender mejor el accionar del grupo, tomemos la serie *Las Barricadas Invisibles* realizada en el marco de Estudio Abierto, en el año 2004, que constaba de 3 acciones. La primera se realizó en la Biblioteca del Congreso de la Ciudad de Buenos Aires; los 8 integrantes ingresan de a uno a la biblioteca, cada uno pide un libro y se diseminan por las mesas para leer; en pleno silencio, comienzan a pasarse picando una pelota de ping-pong, cada vez con mayor intensidad; tanto lectores como autoridades comienzan a preguntarse por el extraño sonido insistente y alguien llama a seguridad, luego cada integrante devuelve el libro y se va, eludiendo la llegada del guardia.

Una segunda acción transcurrió en una confitería porteña en donde, también simulando no conocerse, cada integrante se sentó en una mesa diferente para luego comenzar a leer al unísono el periódico tucumano *La Gaceta* —cuyo formato es un tabloide, dificultando la movilidad tanto de los integrantes como de los clientes en el estrecho espacio del local.

30 A los colectivos y centros comunales porteños mencionados en el capítulo anterior, sumamos proyectos artísticos nacionales como los proyectos Venus o TRAMA, o espacios como MOPT, El Levante, y Casa XIII. Todos proyectos autogestivos multiespacio que proponían la integración y colaboración entre artistas.

Su tercera intervención urbana en la programación de Estudio Abierto tuvo como escenario la calle misma; en el cruce de Avenida de Mayo³¹, los integrantes caminaron por el paso peatonal en el corte de un semáforo para súbitamente agacharse y atarse los cordones al mismo tiempo, encolumnados en una misma fila.

Otra *performance* a destacar en espacios públicos surgió de la convocatoria del grupo por TRAMA³² para la elaboración de un proyecto en el marco del programa Contexto³³. La obra *Puntos de vista*, bajo la dirección de la artista holandesa Germaine Kruij, tuvo lugar en 2002 en la Plaza Independencia de la capital tucumana. Con un accionar muy similar a *Las Barricadas Invisibles*, los integrantes se mezclaron entre la gente que transitaba la plaza realizando actividades similares con total normalidad, “provocando una tensión entre ficción y realidad, entre idea y realización condicionada por el contexto, que es el texto particular de esa obra en esta colaboración”³⁴



Registro de *Las Barricadas Invisibles* (2004)- La Baulera

Estas manifestaciones de La Baulera se dan en un aquí y ahora, sin aviso previo —más allá de que pudieran haber estado en la programación del evento, pero sin especificaciones concretas. A diferencia de *Visita a la casa del coleccionista*, se erradica totalmente la convocatoria. El espectador será aquel que esté en el momento y lugar indicado, casi sin quererlo, y tendrá que interactuar con lo imprevisto de la situación, única e irrepetible.

Considerando el carácter efímero de sus acciones, la prioridad y decisión del grupo no se centra en el registro minucioso de las mismas. La visibilidad de una obra, el poder contar con un registro de la acción —más aún si se trata de algo efímero— es de vital importancia para la integración al circuito artístico. Estas cuestiones son las que diferencian las *performances* de La Baulera con el formato de *arte relacional* occidental, pero también con ciertas manifestaciones contemporáneas: los llamados *flashmob*. En líneas generales, el accionar en el espacio público es muy similar —confundirse en la multitud, generar

31 Avenida céntrica emblemática y transitada de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

32 TRAMA surge en Buenos Aires a comienzo de siglo como un programa de intercambio de pensamiento artístico con proyección internacional, destinada brindar un espacio para el debate de tópicos referidos a la producción artística en las fronteras del mercado del arte, y la visibilidad y legitimación de las mismas.

33 *Contexto* es un proyecto itinerante internacional de cooperación e intercambio artístico, bajo la premisa “contexto como texto”, que a lo largo del comienzo del milenio recorrió ciudades de todo el mundo, entre ellas San Miguel de Tucumán.

34 Tulio de Sagastizabal en *La Formación de los Artistas*. Revista Ramona, 29-30. (2003) p 34.

una acción repentina que genere confusión, fundirse e irse entre la misma multitud con normalidad—pero los objetivos y procedimientos son muy diferentes.

Los *flashmob* suelen surgir a partir de convocatorias masivas por redes sociales para la participación y el diagrama de un horario y lugar específico. La distancia más grande entre ambas manifestaciones radica en que los *flashmob* tienen el objetivo de llamar la atención pública, en ciertos casos con fines lúdicos y en otros como parte de una agenda promocional comercial o política. Por ende el registro de las mismas para su visibilidad y alcance es de importancia, en contraposición a los objetivos de La Baulera.

Sin embargo, las manifestaciones mencionadas de La Baulera comparten un punto de conexión con la obra de Provisorio-Permanente: aquí volvemos a encontrar la categoría de *generación de mitos*. En menor medida, las obras del grupo dejan una huella, testigos, espectadores involuntarios, sorprendidos por la acción repentina en la vía pública. Emerge el *boca en boca* pero, en su mayoría, sin saber de qué se trataba lo que estaban viviendo. No se genera un registro fotográfico o audiovisual exhaustivo para una potencial posterior exposición, sino un registro oral involuntario, difundido y diseminado en la vía pública por los testigos-espectadores; una anécdota, una reseña escrita en alguna revista, un recuerdo. De esta manera, se antepone la experiencia sensorial y emocional del espectador privilegiado del presente —el *aquí y ahora* de la acción—, ante la contemplación del registro de la *performance* por un espectador del futuro; adecuándose a los estándares de las instituciones.

Al igual que varios de los dispositivos relacionales de la década de los '70 ya mencionados, no hay un interés concreto del grupo para integrar sus manifestaciones dentro de un circuito artístico. Ajenos e indiferentes a las críticas, tanto del mundo del arte como de los mismos espectadores, sus intervenciones se nutren del efecto de lo efímero. Esto no significa que el grupo tenga una postura iconoclasta respecto al arte, de hecho han participado en varias muestras colectivas e individuales, tanto en la provincia de Tucumán como en Buenos Aires ³⁵; el claro ejemplo es el contexto de *Las Barricadas Invisibles*. Es una decisión artística y poética el primar la acción al registro, aunque en cierta manera las obras queden potencialmente excluidas del mercado del arte.

Eva Grinstein, curadora argentina y una *testigo* en Estudio Abierto, llama *gestos invisibles* a este tipo de acciones del grupo. “Para ellos el rédito, está claro, es tan efímero y contundente como puede ser un minuto de leve desorientación social, unos segundos de desacople entre lo esperable y lo que sucede, un sonido que no debería ser escuchado en el silencio de una biblioteca” (2006:22). Ese rédito se vincula al planteo de Valeria González; el goce de la práctica artística se encuentra en este tipo de manifestaciones y en los proyectos autogestivos. El problema surge cuando las instituciones intentan integrar este tipo de obras al circuito artístico. Se torna una tarea compleja para los curadores o promotores de la cultura toparse con grupos o artistas que sienten cierta comodidad en la producción de contenido fuera de las imposiciones que demandan las instituciones. Como ya hemos mencionado, el grupo Provisorio-Permanente atravesó dicha experiencia con *Visita a la casa del coleccionista* y no obtuvo resultados favorables. Aquello que es dador de sentido en los dispositivos relacionales puede chocar con las condiciones y prácticas habituales de las instituciones oficiales; el registro, la convocatoria, las limitaciones del espacio de exposición, los tiempos, etc., algo que Gabriel Baggio ha sabido articular estratégicamente. Grinstein, como curadora argentina de la VI° edición de la Bienal del Mercosur, se topó con el siguiente

35 El grupo ha participado en muestras colectivas en los años 2005 y 2006, como *Periférica* en el Centro Cultural Borges, y las ediciones de Arte BA de sendos años.

problema al tratar de convocar al grupo La Baulera para realizar *Las Barricadas Invisibles*. No solo por el inconveniente de ser un colectivo artístico ante los cupos limitados que cuenta cada país para la convocatoria de artistas —considerando que la acción estaba integrada por 8 de sus integrantes—, sino que implicaba una re-planificación y adaptación conceptual de la obra. Al funcionar en un *aquí y ahora* específico —la Biblioteca del Congreso, una cafetería y avenida céntrica de Buenos Aires— se corría el peligro de que las obras carezcan de un sentido, o por lo menos de aquél que el grupo ideó. Grinstein plantea que es un problema recurrente del arte contemporáneo con el que se topan las instituciones: “[...] hemos asistido en los últimos tiempos a diversos tipos de adecuación forzada, que terminan convirtiendo a grupos alegremente festivos e indolentes en adalides del comportamiento político del que no tienen ninguna conciencia o, por el contrario, hemos presenciado la banalización y resignificación, en el contexto del gran negocio del arte global comprometido, de propuestas explícitamente opuestas a la circulación del arte en su formato de compra y venta” (2006:24).

Entonces, ¿cuál es el factor que permite la viabilidad y visibilidad de proyectos que prescinden de los mecanismos habituales propios del circuito artístico? La *autogestión* es tal vez el más importante para caracterizar las estrategias utilizadas por los artistas productores de dispositivos relacionales. Los proyectos autogestivos prescinden de la dependencia de las instituciones, tanto en la producción, exhibición y/o difusión de sus manifestaciones artísticas. En el caso de La Baulera, el compromiso es pleno con la creación de su propio espacio cultural, dándole lugar también a otros artistas para su desarrollo; una retroalimentación de los canales autogestivos, alternativos al circuito artístico. Esa base con la cual cuentan dichos grupos son los que le permiten la libertad de acción, pero esto no implica que rechacen de raíz las oportunidades brindadas por las instituciones. Al igual que las experiencias mencionadas en este capítulo, se trata de otra estrategia de sentido y es producto del contexto posmoderno en el que se producen. Cuando las instituciones artísticas proponen unas condiciones que atentan contra el sentido de las obras, los artistas se inclinan a este tipo de proyectos.

La *autogestión* no emerge como salvadora, ni mucho menos como un nuevo paradigma del arte, sino como alternativa para la producción de sentido en las fronteras del circuito artístico.

6- Eduardo Navarro: delimitando las fronteras de la estética relacional.

Como último ejemplo, Eduardo Navarro se nos presenta como una frontera ante las experiencias primermundistas expuestas por Nicolas Bourriaud. Desde el año 2004, el artista argentino supo insertarse en el circuito artístico con la producción de instalaciones y *performances*, muchas de ellas podemos considerarlas como dispositivos relacionales. El contraste con los ejemplos anteriormente analizados deriva en el contexto en el que se producen y en el tipo de relaciones que se generan en sus obras.

En el año 2005, Navarro realiza su obra *Primera Maratón Antitabaco*, durante el marco de la cuarta edición de la Beca Kuitca de la Universidad Torcuato Di Tella —en colaboración junto al Centro Cultural Rojas. La misma consistía en una irónica puesta en escena de una maratón con un recorrido de 2 kilómetros en los bosques de Palermo, cuya difusión se realizó a través de una convocatoria en un diario; no como obra sino como evento. La idea surge como cierre a dos meses de asistencia del artista a una clínica para dejar de fumar; funcionando tanto como parte de su programa de estudios, como campaña en contra del cigarrillo. El montaje contó con una recepción, un podio, puestos de emergencia y asistencia, e inclusive medallas para los ganadores³⁶. En la maratón no solo participaron amigos del artista, sino una cantidad de personas atraídas por la convocatoria en los diarios, como también habituales aficionados al deporte asiduos de los bosques de Palermo. El artista, tras dar el discurso inicial del evento, se unió a los maratonistas y completar los 2 kilómetros para fundirse entre el público, dejando a la obra fluir dinámicamente sin su protagonismo. De esta manera, el vínculo de cercanía que se genera entre artista y público es de pares, de ex fumadores en lucha contra el cigarrillo. Hay un compromiso de la acción por parte del espectador como del artista, una sinergia que parte desde el momento en que cada integrante de la maratón acepta de manera crédula el rol y la veracidad del evento. La categoría de *generación de mitos* aplicaría a la obra de Navarro. Queda en la memoria de los integrantes desprevenidos, como del público en general a través de los años, el de un evento realizado para cierto fin —aunque se trate de una *performance-instalación* basada en una burla a los métodos de autoyuda.³⁷

Tres años más tarde, el artista presenta *Fabricantes Unidos* para la Daniel Abate Galeria, sin embargo la instalación no se emplazaría allí. La obra consistía en un negocio de budines artesanales en la galería La Dulce del barrio porteño de Once —galería de venta ilegal de ropa, cuyo nombre deviene irónicamente de la feria La Salada³⁸. Navarro, luego de una investigación, montó una réplica de una cocina artesanal clandestina en el fondo del negocio. Más allá de que las gacetillas de prensa de la galería, como la difusión por medios oficiales artísticos, indicaban la dirección del lugar y las fechas de exposición, los espectadores que ansiaban ver la obra entraban en confusión al llegar a La Dulce. Al negocio solo se podía acceder llegando al final de la galería subiendo una escalera. Una vez allí, se encontraban con una guía que les realizaba un *tour* por dentro, en el cual el espectador solo podía ver un espectáculo desolador: una fábrica de budines abandonada. La idea del artista fue generar una analogía de las malas condiciones en las que los obreros de la planta baja de la galería realizaban y comercializaban sus productos

36 El diseño y logística de la *Primer Maratón Antitabaco* corrió por parte del artista, junto a la ayuda de algunos amigos que también participaron en el evento.

37 La ONG Stop-Tabaco Mobile Trainer de España, años más tarde, implementaría y adoptaría este tipo de eventos, motivando a los fumadores a dejar el cigarrillo a través del ejercicio.

38 La Feria La Salada es el nombre que se le dio al masivo complejo de ferias emplazadas en el partido de Lomas de Zamora, Buenos Aires. Destinado a la comercialización de mercadería textil de marcas de primera línea a bajo precio, cuya confección siempre ha sido investigada bajo denuncias de evasión de impuestos y trabajo esclavo

de manera ilegal. La obra fue pensada para ser visitada en los horarios de apertura de La Dulce, de marzo a julio del 2008. Sin embargo, la noticia de la obra llamó la atención de las autoridades del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires hacia las actividades ilegales impositivas de la galería, produciendo el cierre de la misma por un día. Tras la reapertura, el dueño de La Dulce ordenó a Navarro a retirar su obra, tras solo un mes de exposición. La obra cumplió su efecto de evidenciar las experiencias dentro de la clandestinidad de los trabajadores del mercado negro, y dejó un recuerdo, una marca dentro del público que visitaron la obra, tanto como de los integrantes de La Dulce. Pero ¿podemos asignarle la categoría de *generación de un mito*? En su mecánica encontramos similitudes con obras como *Visita a la Casa del Coleccionista* u *Opción Antifuncional* de D'alejandro y Xcella; la lupa debe centrarse en qué tipo de relaciones se generan en la interacción entre el espectador y los trabajadores, y entre los espectadores mismos. La dinámica de la obra dirige conceptualmente la mirada a cuestiones socio-económicas de las relaciones laborales existentes en la Argentina poscrisis. No obstante, dentro de dicha dinámica se genera una cohabitación con los trabajadores y una visibilidad de los mismos. Cabe la duda si la experiencia generó un cambio en la subjetividad de los trabajadores clandestinos, o solo sirvió como aviso o delación a los inspectores.



Folleto promocional de *Fabricantes Unidos* (2008)

Durante el 2008, también, el artista realizó una residencia en la Frankfurter Kunstverein, Alemania. En la muestra colectiva de ese mismo año³⁹, presentó *Art Center Chapel*: una réplica de una capilla protestante construida hasta el más mínimo detalle en una de las salas de la galería. La misma fue bendecida oficialmente por un sacerdote protestante, y permaneció activa como tal durante el transcurso de la muestra. Esta instalación tiene una doble lectura: desde lo espacial-institucional y desde lo relacional. En primer lugar, Navarro juega con el sentido irónico de la condición sacra e intachable de lo edilicio; la iglesia como lugar sagrado de la religión, y la galería de arte-museo como lugar sagrado del arte. La dualidad, la reapropiación dentro de un mismo espacio, somete a los espectadores también. En la segunda instancia, el público se encontraba ante un lugar de autoreflexión, una puerta hacia otro ambiente dentro de una misma estructura. El lazo entre los espectadores, y entre espectador-obra remitía al experimentar real de una atmosfera religiosa, a través de lo sensorial y de la memoria. Esta obra abarca la *estética relacional* —en un segundo plano— pero bajo las lógicas primermundistas planteadas por Bourriaud, de acuerdo a sus *Criterios de Coexistencia*. Es por eso que *Art Center Chapel* se encuentra alejada de las experiencias relacionales características del contexto local, demostrando una habilidad del artista para adaptarse a los ambientes expositivos generando un arte participativo, para el éxito de su obra conceptualmente hablando.

Navarro tiene una diversa cantidad de obras que abordan la *estética relacional*, en mayor o menor medida, pero nos centraremos en estas tres descriptas y analizadas. Estas piezas nos revelan un factor importante a tener en cuenta que es en qué grado el contexto es permeable al tipo de relaciones que se generan. Las obras del artista cuentan con diversos apoyos para su producción, tanto de galerías o instituciones académicas nacionales, como instituciones artísticas con basta tradición en el mundo occidental. Los mecanismos de difusión y exhibición son disímiles; del catálogo y promoción de la muestra de una academia en Alemania hasta una solicitada en un periódico local para un evento ficticio.

39 The Great Transformation: Art and Tactical Magic. De Junio a Septiembre del 2008 en la Frankfurter Kunstverein.

El interrogante surge en dónde el artista ancla el concepto en la obra, y aquí radica la principal diferencia entre los ejemplos de Bourriaud y los dispositivos relacionales de nuestro país. Utilizando sus *Criterios de Coexistencia*, las obras de Navarro abarcan la *estética relacional* —independientemente de la intención conceptual del artista —por lo ambiguo de la definición misma. Pero principalmente porque “[...] replican los mecanismos de producción y disponibilidad ubicua de servicios, juegos, esparcimiento, turismo, gastronomía, etc. [...]” (González, 2010:14). El contexto en el que se desarrollan las obras —sociedad, institución involucrada, espacio expositivo, etc.— marca el tipo de lazos entre espectadores. Lo edilicio, lo simbólico e histórico del espacio, le roban el protagonismo a las interacciones entre espectadores; por ende, el concepto se modifica. No obstante, estas reproducciones de lugares comunes pueden readaptarse y resignificarse, modificando la funcionalidad y el efecto del mismo. Un ejemplo directo es *Primera Maratón Antitabaco* que revierte la lectura de un evento de autoayuda a través de la ironía. Y, paralelamente, reúne características coincidentes y recurrentes con los dispositivos relacionales *autogestivos*: difusión fuera de los canales institucionales, adhesión de público casual desprevenido, mínimo registro de la acción que ocurre en un aquí y ahora, el artista se involucra y se funde en el entramado de lazos creados, etc.

7- *Hacia una categorización de los dispositivos relacionales*

Expuesto el caso de Eduardo Navarro, es menester delimitar los alcances que caracterizan los dispositivos relacionales que surgieron en el ámbito local. Hemos descrito cinco características que reúnen varias obras realizadas en este principio de siglo que nos permiten comprender la *estética relacional*. Sin embargo, de aquí no se infiere que la *permanencia*, *generación de un mito*, *memoria sensorial*, *aprendizaje* y la *autogestión* sean características propias de dichas manifestaciones; mucho menos que sean excluyentes para poder catalogarlas.

En una primera instancia, tanto las experiencias mencionadas anteriormente, como las analizadas por Valeria González en *En Busca del Sentido Perdido* —como también las acciones de los colectivos artísticos surgidos de las crisis del 2001 —, tienen en común un cierto distanciamiento con los procedimientos institucionales relacionados al mercado del arte. Desde los espacios expositivos —una casa, un museo ferroviario, un espacio público, una fábrica tomada, etc. — hasta la difusión y convocatoria —escasa, personalizada, e incluso nula o sorpresiva— prescinden de utilizar los mecanismos de los circuitos artísticos *mainstream*. No obstante, este proceder no es inherente en los dispositivos relacionales, así como tampoco condición necesaria para su legitimación. Como ya planteamos anteriormente, la oposición hacia las instituciones como mero acto desinteresado deja de ser dador de sentido en el arte actual. La tendencia a recurrir a métodos alternativos de producción, exposición y/o difusión se enmarca en el contexto en el que surgen las mismas. La “búsqueda de sentido”⁴⁰ en sus obras es la que lleva al artista a tomar esas decisiones.

Dicha búsqueda tiene el norte en la funcionalidad conceptual, sensorial y, por qué no, práctica de la obra misma; Gabriel Baggio es un buen ejemplo. Considerando que el artista utiliza los canales

40 En términos de los postulados de Valeria González

oficiales de exposición, producción o difusión de acuerdo a las necesidades de sus obras, lo esencial de sus manifestaciones es el fin y el sentido que le otorga el contexto; potencia el sentido de su obra. No es lo mismo impregnar la casa de sus abuelos con olor a las pastas de los domingos para generar la nostalgia de ese lugar común —*Nieto*—, que la acción de cocinar hasta la incineración e impregnar el Palacio de Correos con olor a quemado, como realizó en *Ostinato*. Podríamos inferir que, considerando que las acciones en ambas *performances* son cocinar y ofrecer el producto al público, la relación producida entre ambas partes sea la misma, sin embargo no es así.

De la misma manera, la *autogestión* o la *permanencia* no son excluyentes o determinantes. La recurrencia a proyectos autogestivos para la realización de manifestaciones que pongan el foco en las relaciones entre personas se debe a factores que tienen su origen en el contexto contemporáneo del arte en las periferias. La desertización de los artistas ante la burocracia o neutralidad conceptual que les transmite las instituciones o el mercado del arte conducen a que exploren otras vías alternativas para la producción de sus obras. La financiación de las mismas es un factor muy importante que excede el estudio de los dispositivos relacionales. Las becas o premios otorgados por instituciones —tanto artísticas como empresariales— son quizás el principal recurso con el que cuentan los artistas contemporáneos para la generación de ingresos económicos a la hora de poder desarrollar sus proyectos, así como también, para poder subsistir. A su vez, el hacerse acreedor de dichos galardones legitima la obra en los ambientes artísticos académicos, por ende los canales de difusión y distribución oficiales se abren para la obra en sí.

Pero ¿Qué sucede con aquellos artistas que producen *gestos invisibles*⁴¹? ¿Cómo se expone o comercializa una *performance* efímera que trabaja cuestiones intangibles como los lazos afectivos? Tanto Gabriel Baggio como Eduardo Navarro son artista que supieron transitar paralelamente por el circuito artístico *mainstream*, como también por proyectos autogestivos. Muchas de sus dispositivos relacionales, como los *Procesos de Aprendizaje* de Baggio, fueron financiados gracias a distintas becas que el artista se ha adjudicado con los años. Algunas de sus *performances* fueron expuestas en diferentes museos y galerías —tanto la acción en un *aquí y ahora*, o solo el registro de las mismas—, mientras que otras formaron parte de muestras realizadas por fuera de los circuitos artísticos tradicionales.

Entonces ¿cómo podemos diferenciar y analizar la *estética relacional* occidental planteada por Bourriaud de los dispositivos relacionales del ámbito local de principio de siglo? En primer lugar, la principal diferencia radica en el contexto social mundial. Para generar relaciones afectivas, o re-articularlas, es necesario comprender la sociedad y sus problemas. Por un lado encontramos la década de los '90 en Europa y Estados Unidos en pleno auge de la era de la globalización, por el otro tenemos a una Argentina poscrisis 2001. Difícilmente una muestra como *Nieto*, o las acciones de La Baulera, generen el mismo tipo de relaciones en nuestro país que en el primer mundo. De la misma manera, obras de Rirkrit Tiravanija o de Phillip Parreno puedan tener el mismo efecto sobre los espectadores en gran parte del mundo occidental, por lo universal e impersonal de las relaciones que se generan. La sola acción de reproducir lugares o actividades comunes en espacios expositivos —galerías, museos, bienales—, por el solo hecho de re-generar lazos afectados por la era de la globalización y la megacomunicación, universaliza, homogeneiza y desterritorializa reduciendo la capacidad de trabajar con algo intangible como las relaciones humanas. Se tornan efectivas recetas artísticas, comprensibles, transportables y exportables en base a un arte participativo; un mero formato descrito por Bourriaud.

41 Forma en que Eva Grinstein denomina a aquellas acciones fugaces de artistas, como el grupo La Baulera

De ninguna manera se intenta menoscabar este tipo producciones, se trata de entender por qué los contextos locales no puede ser analizado con la misma lupa. Los polos hegemónicos del arte occidental llevan años de mecanismos aceitados para la producción y difusión del arte, algo que en la Argentina no sucede de la misma manera. Nuestro país se ve atravesado *cíclicamente* por crisis socio-económicas y políticas; el contexto artístico se ve rezagado. El sentido de los dispositivos relacionales pone el foco en otro tipo de cuestiones. Las categorías planteadas en este trabajo funcionan como una guía para comprender el tipo de obra y de entramado de relaciones que se generan en las mismas.

Podemos distinguir dos grupos de categorías, o características, que abarcan y reúnen de manera coincidente y recurrente las experiencias locales. El primero podríamos definirlo como exclusivamente de análisis de los métodos que emplea el artista como resultante de una experiencia relacional. La cantidad de reacciones o consecuencias —los lazos resultantes de la interacción en la obra— pueden ser infinitas, pero sí se puede detectar diferentes estrategias para dar el estímulo o el impulso, tanto inicial como la conclusión de la obra misma. Entre ellas ubicamos: *memoria sensorial*, *generación de un mito*, *aprendizaje*, y agregamos la *toma de roles*. Esta última categoría surge de la recurrencia a la adopción de roles o *acting* que los artistas asumen para encarar ciertas manifestaciones. En muchas de ellas —como *Primera Maraton Antitabaco* de Navarro— observamos al artista inmiscuido en el centro de la obra asumiendo un papel ficticio dentro de una gran puesta en escena; “transportar la identidad a algo teatral, sin que el rol sea identitario”⁴². Con esta categoría podemos ver el compromiso del artista para mimetizarse y fundirse en ese entramado de lazos articulados, dejando la obra en manos de la dinámica de la experiencia.

El segundo grupo se define por el tipo de procedimientos prácticos y logísticos que emplea el artista para la concreción de su obra, que producen en sí mismo diferentes relaciones afectivas entre personas a largo o corto plazo. Estas son: *permanencia*, *autogestión* y *puesta en escena*. La inclusión de esta última categoría es tal vez la síntesis de un patrón muy recurrente en el *arte relacional*, tanto en las periferias como en los polos hegemónicos occidentales. Se trata de la creación de microuniversos ficticios para la inmersión del espectador. La diferencia con algunos ejemplos de Bourriaud radica en que ya no se trata de replicar lugares comunes y de servicios, sino de potenciar o subvertir el significado de los mismos para generar diferentes tipos de lazos afectivos, independientemente del emplazamiento de la obra: un museo, una casa, un espacio público, etc.

El grado de separación conceptual y estética entre las experiencias locales y las primermundistas lo dará el compromiso del artista en la generación de lazos; la *toma de roles* está directamente ligada a la *puesta en escena*. Estas dos categorías, junto a la *autogestión*, tienen su origen en el contexto de producción artística posmoderno. Ante condiciones y situaciones sistémicas por parte de las instituciones, que atentan contra el sentido de sus obras, los artistas buscan maneras alternativas de producción y concepción de sus experiencias. Eva Grinstein plantea la dificultad de ciertas instituciones tradicionales para integrar manifestaciones artísticas efímeras o que trabajan en situaciones exteriores a ellas muy específicas; donde el registro de la obra no forma parte de la prioridad del artista. Recurrir a estrategias alternativas de producción, difusión y exhibición parecen ser la solución funcional con que cuentan los artistas para la visibilidad y legitimación de sus obras, en función de sus objetivos conceptuales. No por una actitud iconoclasta, sino para potenciar el sentido de sus obras y generar la articulación de lazos

42 En entrevistas con Valeria González. (Noviembre de 2016)

afectivos. Son estrategias que emplean los artistas para apropiarse o contrarrestar situaciones para la efectiva concreción de sus trabajos y el éxito de sus objetivos conceptuales.

Partiendo y tomando como eje la tesis de Valeria González sobre las diferencias estético-conceptuales de las experiencias locales que trabajan en la creación y articulación de relaciones entre personas, en contraposición al concepto y descripción de *estética relacional* de Nicolas Bourriaud, postulamos dos grupos de categorías conceptuales que caracterizan a los dispositivos relacionales del ámbito local del siglo XXI. Y que comparten similitudes poéticas y funcionales con las obras analizadas de las décadas de los '60 y '70, cuya rearticulación de lazos afectivos se producía a través del compromiso del artista, más que de librar la obra al azar, de un mero arte participativo.

Llamaremos al primer grupo *estrategias relacionales*, a aquellas categorías que se vinculen con el tipo de relaciones y procedimientos utilizados para generarlas:

- *Memoria sensorial*: generar lazos afectivos artista-espectador, y entre el público mismo, apelando al recuerdo nostálgico y la empatía sentimental de situaciones o lugares comunes a través del estímulo de alguno de los sentidos. En esta categoría se encuadran las experiencias analizadas por Valeria González, como *Ferro-Carriles Argentinos* de Larramberre, *Nieto* de Baggio, o *Laboratorio Baigorria S.A* de Gómez, entre otros.
- *Generación de un mito*: la producción y generación de una experiencia que genere un relato tal en torno a la obra que exceda el control de la difusión de la misma. Manifestaciones efímeras, con difusión personalizada o nula y sorpresiva, que no cuentan con un registro tal para una fiel reproducción o exhibición posterior; son *performance* o instalaciones que transcurren en un *aquí y ahora*. Las relaciones que se articulan tienen un primer comienzo de curiosidad y confusión de los espectadores en el espacio-tiempo que transcurre la obra, para luego comenzar la real difusión y *registro* de la misma. Los lazos que se articulan son a través de ese relato de *boca en boca* en el cual no importa la veracidad o fidelidad de los hechos. Ejemplos muy precisos de esta categoría son *Visita a la Casa del Coleccionista* de Provisorio-Permanente, *Primera Maratón Antitabaco* de Navarro, y los *gestos invisibles* del grupo La Baulera.
- *Aprendizaje*: generar un nexo entre personas a través del traspaso o la búsqueda de un saber específico. Las relaciones pueden producirse a través de la enseñanza del artista hacia el público —los talleres de serigrafía en las manifestaciones del T.P.S—, como a través de la exhibición del proceso de enseñanza que recibe el artista por parte de una o varias personas; generándose dos tipos de relaciones simultáneas entre maestro y artista-aprendiz y entre obra y público, como los *Procesos de Aprendizaje* de Baggio.
- *Toma de roles*: adopción de un personaje por parte del artista para la creación de una situación ficticia en la cual se producirán diferentes lazos afectivos. El rol del artista pasa de una situación de control y poder de la experiencia, hasta fundirse en el entramado de relaciones generadas, dejando el control a la dinámica que se genere en la misma obra. Situación a la que se somete Navarro en *Primera Maratón Antitabaco*; o Baggio, Di Rienzo y Katz en la muestra *Desde el Alma*.

En un segundo grupo, encontramos aquellas categorías referidas a la cuestión estructural y formal de los dispositivos relacionales, al que denominaremos *estrategias funcionales*:

- *Permanencia*: experiencias pensadas y diagramadas sin un límite temporal de duración o exhibición. Obras en donde la repetición de una misma experiencia indefinidamente a lo largo del tiempo genera una retroalimentación en las relaciones afectivas generadas a través de la expectativa y la curiosidad. Estas experiencias solo pueden ser viables por medio de la constancia; en la exhibición de una experiencia, en la repetición de una acción de un artista, o en el *rol* mantenido en el tiempo que cumple el mismo. Podemos agrupar en ella obras como *Visita a la Casa del Coleccionista* o la *performance Conversaciones* de Baggio.
- *Autogestión*: control de la gran mayoría, o el total, de los procesos y medios para la producción de un dispositivo relacional: financiación, producción, montaje, difusión y/o exhibición. Se producen ante la imposibilidad de la concreción de una obra a través de los medios propuestos por el circuito artístico *mainstream*, sea por cuestiones logísticas o formales, como por cuestiones que atenten contra el sentido de la obra. Esta *desventaja* se traduce en una generadora de relaciones personales en sí, ya que los proyectos autogestivos están ligados a procesos de producción colectivos generador de vínculos: el proceso artístico como génesis articulador de lazos. Entre ellos podemos encontrar al grupo La Baulera, o la experiencia de *Visita a la Casa del Coleccionista*.
- *Puesta en escena*: creación de un microuniverso ficticio a través de un relato guionado e instalaciones, donde el espectador puede abstraerse y aceptar crédulamente la veracidad de la situación recreada por el espectador. Estos dispositivos suelen utilizarse también para apropiarse de un emplazamiento de servicios, esparcimiento, recreación, etc. para resignificarlo conceptual o funcionalmente en pos de los objetivos de la obra, como en *Opción Anti-funcional* de D'alejandro y Xcella, o *Primer Maratón Antitabaco*. Esta categoría es una de las más significativas y común para la rearticulación de relaciones personales, y está directamente ligada a la categoría de *toma de roles*.

A través de la categorización de los procedimientos de los dispositivos relacionales podemos abordar las experiencias del grupo La Conogol. Conocer sus orígenes y analizar su trayectoria nos permitirá poner al grupo en perspectiva con la producción contemporánea, y comprender las transformaciones de la *estética relacional* en nuestro país.

CAPÍTULO III: ¿QUÉ ES LA CONOGOL? ANÁLISIS DE SU OBRA

1- Contexto y Origen

El colectivo artístico argentino La Conogol nace del desprendimiento de otro colectivo, llamado Proyecto ArEA, a comienzos del año 2013. Ambos, surgen dentro de una Argentina que ha podido emerger de las crisis socioeconómicas en una coyuntura nacional gobernada por el matrimonio Kirchner, cuyas políticas en el comienzo de sus mandatos devolvieron una cierta estabilidad y bonanza económica al convulsionado pueblo argentino. Dejando de lado las disidencias y fracturas posteriores en la sociedad, la reactivación económica se vio acompañada por políticas de apertura y desarrollo en la educación universitaria y con apoyos e incentivos del sector cultural. A escala continental, la Argentina formó parte de la emergencia de gobiernos de centro-izquierda que gobernaron en Sudamérica durante el comienzo del milenio. A escala mundial, el mundo también vería un pequeño *impasse* en el ascenso de gobiernos de derecha y se volcaría a la elección de líderes, en un principio, moderados y de tintes socialistas.

En el plano artístico, la fusión de arte y tecnología escala a su auge en los centros hegemónicos artísticos. Argentina se hace eco de dicha tendencia mundial y emergen nuevos nombres e instituciones. El Espacio Fundación Telefónica, los Encuentro FASE en el Centro Cultural Recoleta, la Galería Ruth Benzacar son ejemplos de instituciones promotoras de la fusión del arte y la tecnología. La Universidad Nacional de Tres de Febrero, con su Licenciatura en Artes Electrónicas, se convirtió en una pequeña usina de jóvenes artistas que se insertaron en la esfera cultural. En el seno de dicha institución se conforma el Proyecto ArEA, liderado y organizado por el artista Leandro Nicolosi. La iniciativa nace a fines del año 2010 de una convocatoria a estudiantes de dicha carrera⁴³ que compartían la afinidad sobre ciertas prácticas y pensamientos artísticos. Nicolosi, con una fuerte influencia de Dadá y Fluxus, anhelaba un *arte*

43 En la primera reunión oficial de Proyecto ArEA asistieron a la convocatoria los que luego serían los integrantes fijos del grupo: Mariana Pierantoni, Juan Manuel Quesada, Daniela Fernández, Micaela Paz, Fernando Paz, Yanina Aiassa, Gonzalo Lopes Melillo, Andrea Moya —quién abandonaría el grupo en el 2012— y quien escribe. En las etapas finales del colectivo se sumarían Fernando Cámara y Pamela Catarín.

en actividad⁴⁴ donde se disfrute de la creación; el goce del proceso creativo como prioridad. Una comunidad de integración y creación colectiva cuyos principios rectores sean el humor, el juego y la diversión.

Sus primeras acciones fueron *performances* en la vía pública tales como repartir volantes con publicidades falsas⁴⁵ —con tintes irónicos— o diseminarse por toda la ciudad bonaerense de Caseros con bolsas de papel madera en la cabeza e interactuar con comerciantes y vecinos⁴⁶. Cabe destacar que todas las *performances* fueron registradas en vídeo, una práctica habitual y de amplio conocimiento por varios integrantes del grupo. En 2012 realizan la obra *Inflable* en donde Leandro Nicolosi se convirtió en un muñeco inflable danzante, emulando los movimientos característicos de dichos dispositivos publicitarios.

El registro en vídeo de dicha *performance*, junto al del conjunto de sus obras, participaría en el Festival Enlaces de ese mismo año. Al colectivo le fue asignado un espacio donde expusieron video-instalaciones de sus obras. No satisfechos con el carácter estático del montaje de exposición, en su último día de participación en el Festival decidieron intervenir su sala para dar rienda suelta a los ideales y objetivos del colectivo. Con mi participación en el grupo, junto a los artistas invitados Pamela Catarín y Fernando Cámara, se realizó una *performance* sorpresiva que rompió con el programa del Festival. La obra se llamó luego *Tony Willys en Festival Enlaces* y consistía en montar una falsa charla abierta al público de un falso cineasta francés de visita en el país. La sala fue adaptada replicando un dispositivo de auditorio de conferencias en la cual *Tony Willys*, haría la presentación de un falso libro sobre cine⁴⁷. La *performance* comenzó con una recorrida por las instalaciones del Festival para luego llegar a la sala de Proyecto ArEA. Allí se realizó una charla absurda sobre cine y arte contemporáneo, permitiendo una ronda abierta de preguntas y posterior firma de ejemplares de libros y fotografías del *cineasta*. Teniendo en cuenta que dicha *performance* se encontraba fuera de la programación del Festival, contó con una importante concurrencia casual de público, en la cual pudo llevarse de recuerdo una edición del libro y una foto autografiada. Este evento supuso un punto de quiebre para el grupo, y el comienzo de la gestación del futuro proyecto: La Conogol.



Inflable (2012)- Proyecto ArEA

Hacia finales del año 2012, la producción grupal de Proyecto ArEA se vería estancada. No obstante, comenzaba a emerger un núcleo creativo entre Cámara, Nicolosi, Lopes Melillo y quien escribe⁴⁸. La premisa principal como grupo artístico fue el goce en el proceso creativo, a una escala mucho más comprometida que la propuesta en Proyecto ArEA. Existe un vínculo con los conceptos del arte procesual de la década de los '60. Esta corriente enfatizaba el proceso creativo: las búsquedas y la relación con los materiales en juego, más que el producto final, entendido como objeto. Artistas como Robert Morris, Richard Serra, Lygia Clark y Alberto Greco —entre otros— primaban el proceso de producción frente al resultado como obra de arte, considerándolo como la prueba del mismo.

44 De aquí nace el nombre del colectivo: Proyecto Arte En Actividad.

45 *Propagando* (2012).

46 *Containable Head* (2011)

47 El libro consistía en una edición hogareña de no más de 30 páginas que se llamó *Hollywood para todos: 10 películas taquilleras para el hombre sin cable*, en el que el autor describía películas con un lenguaje informal y simplista. El grupo editó 50 ejemplares que fueron repartidos en su totalidad a los espectadores de la *performance*.

48 Tras la concreción de *Elogio de la Niñez* se formalizó La Conogol como colectivo artístico, con Juan Manuel Quesada y Fernando Paz como colaboradores directos.

Este último aspecto es el que diferencia a La Conogol de la obra de dichos artistas. El proceso de producción no es expuesto, solo se aprecia el producto del mismo. Es parte de la autocomprensión del colectivo, que se expresa en forma de dispositivos relacionales. La motivación para ese compromiso de creación se potenciaba en la generación de *performances* o instalaciones que involucraran el *feedback* del público, generando lazos, como lo fue *Tony Willys en Festival Enlaces* o sus posteriores acciones.

En un principio, el grupo no se planteó un objetivo concreto. La Conogol se nos presenta esquivada a insertarse dentro de los circuitos artísticos institucionales y comerciales. No por rebeldía, sino por una cuestión de comodidad conceptual, o “búsqueda de sentido”, como plantea Valeria González. Todos los integrantes del grupo —el cual me incluyo— nos sentimos atraídos por la idea de integrar y circular las acciones producidas en marcos institucionales. Sería hipócrita negar las ayudas financieras y medios de exhibición que ofrecen las instituciones para sustentar y producir con cierta tranquilidad cualquier tipo de manifestación artística. Sin embargo, hay un freno implícito que el grupo impone a la hora de financiar y exhibir sus obras, y una de las razones radican en las mecánicas del circuito artístico *mainstream*. La Conogol encontró en los proyectos autogestivos una dinámica eficaz para la producción de sentido en sus obras; la naturaleza relacional que implica un proceso creativo basado en las voluntades y el trabajo en comunión de cada integrante del grupo. Fernando Cámara explica que tal vez el objetivo tácito siempre fue “el encuentro de las subjetividades de los integrantes que corrían a la par de la vida cotidiana, haciendo indivisible la producción artística del grupo de lo que se hacía de manera individual. ¿Por qué no se puede separar? Porque eran parte de los mismos significantes. Se trata de ser y crear al mismo tiempo, pero en un constante. Algo que forma parte de nuestra vida cotidiana, inclusive a la distancia, sin un punto ni un final”⁴⁹. Ese aspecto indivisible se vería reflejado en su modo de producción, y el vehículo que posibilitó canalizar esa simbiosis fue el humor. El empleo de la ironía, lo absurdo y lo lúdico atraviesa todas sus obras, conceptualizado en la búsqueda de una burla astuta, adulta y sistemática.

2- *Elogio de la Niñez (2013)*

Al terminar el año 2012, Fernando Cámara planteó como su trabajo final de grado de la Licenciatura en Artes Electrónicas un proyecto que luego tomaría la forma y sería nombrado como *Elogio de la Niñez*. Se trató de un proceso creativo que culminó con una *performance* realizada el 19 de Enero del 2013 en el Puente Internacional General Artigas, que conecta la ciudad argentina de Colón con la ciudad uruguaya de Paysandú. El objetivo de la acción se resumía en realizar la primera comunicación internacional con vasitos de plástico e hilo de algodón. Emular ese juego de niños de experimentar con las comunicaciones a distancia, pero transportándolo a una escala superior. Sin embargo, la experiencia global de la obra tuvo su inicio mucho antes, desde el proceso creativo con el grupo Proyecto ArEA.

Luego de dos meses de pruebas en Buenos Aires —medición de distancias, testeos de materiales, ensayos, etc.— Fernando Cámara y sus colaboradores viajaron y se alojaron por tres días en la ciudad entrerriana de Gualeguaychú. Este emprendimiento implicó un trabajo de logística y producción autogestiva

49 En entrevistas con Fernando Cámara. (Octubre de 2016)

que luego sería la distintiva de la producción de La Conogol. Tras un día de convivencia y trabajo, se decidió dividir en dos al grupo: un equipo realizaría la *performance* en el Puente⁵⁰, mientras que en simultáneo el resto se encargaría de recolectar opiniones sobre la acción a los vecinos del centro de Gualeguaychú —simulando ser reporteros de un medio ficticio⁵¹. La *performance* consistió en una procesión a pie de 3 kilómetros, desde el control fronterizo de Gendarmería Nacional hasta el límite Argentina-Uruguay situado sobre el Puente Internacional en el Río Uruguay. Nicolosi se adentró 50 metros en *territorio* uruguayo, mientras que Cámara permaneció a metros de la frontera, del lado argentino. Ambos con su vasito de plástico. Una vez tensado los 100 metros del hilo de algodón, se dispusieron a realizar la primera comunicación internacional con ese medio. La charla duró unos 5 minutos aproximadamente, antes de que el viento desgarre el hilo tensado.⁵²



Fragmentos de *Elogio de la Niñez* (2013)

La obra trascendió como trabajo universitario y el registro video-documental de la misma fue subido a diferentes plataformas de video en internet. Con el tiempo, y hasta el día de hoy, diferentes personas ajenas al grupo se interesaron por la obra, inclusive modificando o inventando la historia real de la *performance*. Fernando Cámara, unos años después, fue entrevistado en programas de radio y diarios de la provincia de Buenos Aires; inclusive, el registro en video, formó parte de un episodio de la serie por internet uruguayo *Tiranos Temblad*⁵³. De manera fortuita, La Conogol debutaba con su primera obra sin comprender lo que realmente había logrado, pero bastó para encaminar el lineamiento estético y conceptual en su devenir.

En un principio, el concepto de la obra surge de la pregunta de Cámara sobre qué es lo inabarcable; lo infinito y los límites de las cosas, especialmente los límites del cuerpo. Este es un proceso de búsqueda y autocomprensión que derivó en *Elogio de la Niñez*, como una de las formas de plasmarlo en un proyecto. Cámara llegó al momento de realizar la *performance* con la idea de cómo calcular esos números —kilómetros, temperatura, peso— a través de la sensación del mismo cuerpo, sin necesidad de dispositivos digitales. Y como acto simbólico la acción de sentir la comunicación, la vibración de la palabra, el peso de un hilo tensionado. Sin embargo, solo constituye una modesta parte del *background* conceptual de la obra.

50 Fernando Cámara, Leandro Nicolosi y quien escribe junto a Mariana Pierantoni y Pamela Catarín.

51 Gonzalo Lopes Melillo, Juan Manuel Quesada, Fernando Paz y Yanina Aiassa.

52 La acción fue registrada en video por Catarin, Pierantoni y quien escribe —al igual que toda la experiencia completa de *Elogio de la Niñez*.

53 *Tiranos Temblad: Resumen semanal de acontecimientos uruguayos*, es un podcast creado por el uruguayo Agustín Ferrando en el año 2012, emitido por la plataforma You Tube, que consiste en recopilar los mejores videos subidos a You Tube de Uruguay o que hagan referencia a él. *Elogio de la Niñez* fue galardonado en *Crack of the week*, sección en donde destacan al mejor video de la semana; aunque con la obra de La Conogol hicieron una excepción.

Cámara llama “gesto eterno” al momento de la comunicación internacional, haciendo referencia al aspecto lúdico e irónico que tiene la obra, pero a su vez con la seriedad e incertidumbre de su búsqueda sobre los límites de las cosas. El hecho de plasmar un juego de niños en una obra que problematiza la relación del cuerpo con su exterior —y con ese otro—, partiendo de la pregunta primigenia de qué es lo inabarcable, lleva impregnado una carga de ironía sobre la misma acción. Juan Manuel Quesada comenta en *Elogio de la Niñez*: “Es llevar al extremo cosas mínimas. Es tomarse en serio un juego de niños y hacerlo con una gran producción impensada para un infante”⁵⁴. Es imponer seriedad sin dejar de lado ese aspecto lúdico y gratificadamente cómico que caracterizaba esa acción inocente de nuestros primeros años de vida. Por eso es denominado *Elogio de la Niñez*, es la despedida simbólica del niño para la llegada del adulto que, en cierta manera, nunca va a dejar de ser niño: desdibujando los límites. Aquí yace la clave para comprender esta obra.

Elogio de la Niñez, influenciado por los gestos Dadaístas o las *performances* de Fluxus, prescinde de la utilización de la tecnología para realizar una comunicación, en la era de la digitalización de la información. El fenómeno físico comunicacional de esta obra se produce a través de medios analógicos de manera instantánea, a la distancia. Se produce un guiño irónico que intenta desbaratar la verdad tecnológica en las comunicaciones. En la era donde *las comunicaciones digitales nos acercan*, La Conogol recurre a un método arcaico y casero, para lograr un “acercamiento” y generar vínculos entre personas a través de dicha acción.

Sin quererlo, Fernando Cámara realizó un experimento social con su proyecto. Es el montaje de un dispositivo relacional a una escala indefinida. Podemos analizar dos tipos de relaciones resultantes en *Elogio de la Niñez*: interiores y exteriores. Las primeras hacen referencia al tipo de relación que se genera entre artistas, donde el proyecto mismo fue generador de lazos afectivos a largo plazo. Una convivencia entre artistas, desconocidos algunos entre sí, que derivaron en La Conogol a través de la exposición y experimentación mental, física y sentimental durante tres días. Esa amalgama de sensaciones y vivencias son producto del esfuerzo y el trabajo en conjunto, por un compromiso ciego para el éxito del proyecto; en síntesis, estamos hablando de una generación de lazos a través de la *autogestión*.

Las relaciones exteriores resultantes son las de todo aquel que fue testigo o participó en alguna instancia del proyecto. Por otra, aquellos testigos presenciales, tanto en la ciudad de Colón como en Gualeguaychú, se llevan el recuerdo confuso de un evento al cual no pueden asignarle un grado de veracidad. Y luego, el público que ha visto el registro en video y que ha generado la mayor difusión sobre la obra: de *boca en boca*. *Elogio de la Niñez* ingresa en la categoría de *generación de mitos*, incluso considerando el hecho de que la acción tenga un registro adecuado y este expuesto de manera permanente en internet. Sin embargo, este no refleja solo la acción, y la *performance* en un *aquí y ahora* irrepetible no refleja el proceso. Se trata de dos conceptos diferentes dentro de una misma obra que la excede, y está en el poder del espectador el relato de los sucesos acontecidos.

54 Fragmento de la entrevista a Juan Manuel Quesada registrada en el video-documental *Elogio de la Niñez* (2013)

3- KBP (2013)

Promediando la mitad del año 2013 el Proyecto ArEA estaba prácticamente disuelto, tanto por falta de motivación e ideas como por divisiones internas. Sin embargo, el colectivo fue invitado para tener su propio espacio en el área de *performance* del Festival Enlaces 10° Edición celebrado en la UNTreF. A solo 5 semanas de la presentación, y sin un proyecto de obra concreta, La Conogol toma las riendas de la responsabilidad y envía una confusa y enigmática sinopsis de una obra a presentar llamada *Karate Billar Pong*. Esta consistía en la presentación de un deporte ficticio dentro del contexto de dicho festival, es decir, en un aula de una universidad. Esta sería la piedra angular del grupo, como han coincidido sus integrantes.

La idea del *KBP* —como luego terminó llamándose la obra— nace como reflexión crítica del grupo ante la modalidad y el criterio estético del festival. Con una programación que incluía tanto video-arte, *performances*, instalaciones, como ferias comerciales o bandas de rock de renombre, surge el interrogante: ¿por qué no también incluir deporte? Se trata de una inquietud en común —principalmente de Cámara, Lopes Melillo y quien escribe— del sentir que el deporte es un concepto marginado en el arte; excluido o poco explotado en relación a otros.⁵⁵ De esta manera vieron la oportunidad de plasmar sus interrogantes, no solo inventando un deporte, sino creando un universo propio para dicha invención. Durante un mes los integrantes de La Conogol diseñaron un reglamento que “combinaba elementos del tenis de mesa y de voleibol, junto a la precisión del billar y los movimientos del karate”⁵⁶. La realidad mostraría que las reglas del juego fueron adaptando y afirmándose con la dinámica y la práctica del mismo. Puesto que, no solo se estaba diseñando la *teoría del KBP*, sino que cada integrante debía asumir un rol específico como ejecutante del mismo. Un proceso de aprendizaje autodidacta que se retroalimentaba con cada entrenamiento. Incentivando ese compromiso, se estaba creando simultáneamente un universo ficticio que englobaba a la práctica del deporte. De forma particular, se creó un *dossier* con la biografía de cada integrante que participaría en la *performance* para facilitar la entrada a ese mundo donde se desdibujaba la barrera de lo real y la ficción. Como parte integral de dicho universo, se diseñaron logos, vestimentas y *merchandising* de asociaciones y torneos ficticios. Incluso, se contó con el sponsor de Almar, una de las fábricas más importantes de mesas de ping pong del país.

El 13 de octubre del 2013, La Conogol realizó el montaje de la puesta en escena dos horas antes de la programación de la *performance*. Cuarenta minutos antes del comienzo, cada participante adoptó su nueva personalidad y asumió su rol, vagando por toda la universidad. Cámara, Lopes Melillo, Nicolosi y quien escribe conformaban las duplas de jugadores que disputarían el juego⁵⁷, mientras que Fernando Paz asumió el rol de árbitro. Micaela Paz —ex integrante de Proyecto ArEA— junto a Ignacio Martín Navarro⁵⁸ oficiaron de *campeona mundial de KBP* y *relator oficial* respectivamente, así como los presentadores del evento. A las 16:30hs se abrieron las puertas del *aula-estadio*, y comenzó la *performance*;

55 Hay varios artistas que han retratado aspectos y características de los deportes, sin embargo es una temática que no suele abundar en los catálogos. Entre ellos podemos encontrar a Douglas Gordon, Margarita Paska, Marina Camargo, Paula Delgado, entre otros.

56 Descripción del deporte enviada a las autoridades del Festival Enlaces.

57 Lopes Melillo y quien les escribe conformaban el equipo de los hermanos Guido y Gonzalo Cassiraghi, respectivamente. Mientras que Fernando McCamara y Leandro Nicolovich conformaron la dupla encarnada por Cámara y Nicolosi.

58 Licenciado en Relaciones Internacionales, asiduo colaborador del grupo La Conogol

la presentación del juego, la entrada de sus jugadores, tres tiempos de 10 minutos de KBP y cierre del evento. Tras terminar el *partido*⁵⁹ los jugadores salieron a reunirse con el público para firmar autógrafos y ser fotografiados por una gran concurrencia.

La obra en sí es una burla sistemática —sin que implique una falta de respeto— que ponía en relieve el rol del espacio expositivo, el rol del público y el rol del artista en sí. La estética de la obra replicaba una presentación de un evento deportivo para las masas. Una parodia que incluía una presentación con música estridente, graficas alusivas al evento y a los deportistas, relatos, comentarios; clichés típicos de las presentaciones deportivas grandilocuentes, pero con la visibilidad adrede de los escasos recursos utilizados. La carga irónica de esta *exhibición* era notable, intentando descentralizar y descolocar, trasladar el espectáculo o el entretenimiento que conllevaría el anuncio de una banda de rock, o similar, al espacio de *performance*. Borrando los límites entre *performance* artística y espectáculo deportivo, problematizando la idea de espacio expositivo. Sin embargo no sería la primera vez que sucede algo similar, especialmente con mesas de ping-pong involucradas.

En 1970, el artista Július Koller instala varias mesas de ping-pong en la galería Mladých de Bratislava con la intención de crear una comunidad de juego en la que podía participar cualquier persona. La obra se llamó *Ping-Pong Club* y permaneció abierta durante alrededor de un mes. Koller veía en el ping-pong una analogía a los mecanismos de la política, un intercambio de voluntades con ciertas reglas que pueden ser acatadas o ignoradas. Pero tanto en el juego como en la acción social, el artista proclamaba la exigencia de un *juego limpio*⁶⁰. Rirkrit Tiravanija retoma la obra de Koller y presenta en el año 2015 la obra *Tomorrow is the Question*. En este caso, se trataba de la disposición de mesas de ping-pong con la leyenda *Tomorrow is the Question* dentro de los límites de una cancha de tenis para la libre disposición del público, con paletas de ping-pong con un signo de pregunta en el centro. El concepto del artista tailandés fue crear un arte participativo de libre acceso que desdibuje los límites entre artista y espectador.

Un año más tarde presenta una obra similar pero con las mesas de ping-pong cubiertas de un espejado acero inoxidable. *Tomorrow is the Question* es exhibida hasta hoy en día en las instituciones artísticas más importantes del mundo, y es aquí donde radica la principal diferencia con la obra de Koller. *Ping-Pong Club* es un manifiesto político reflejo de la Checoslovaquia que anhelaba escapar del control soviético. Tiravanija diluye el verdadero significado de dicha obra quedándose solo con la cuestión participativa de la obra, de alguna manera enmarcándose en los límites de la *estética relacional* occidental. La Conogol presenta con *KBP* una tercera forma de canalizar el concepto de diluir límites a través del ping-pong. Se trata de una obra participativa, pero no por medio de la acción del público de jugar al



Ping-Pong Club (1970)- Július Koller



Tomorrow is the Question, en arage Museum of Contemporary Art de Moscú (2015)- Rirkrit Tiravanija

59 La contienda termino 2-1 sets en favor de la dupla de *los hermanos Cassiraghi*.

60 El artista sufrió con tristeza la invasión y disolución del movimiento libertario checoslovaco, denominado la Primavera de Praga, en manos del ejército soviético.

ping-pong, sino de descentrarlo del lugar de público artístico pasivo para convertirlo en un público pasional característico del ambiente del deporte nacional.

El *KBP* pone en relieve la categoría de ídolo —artístico y deportivo— y el concepto de popularidad. Desdibujar los límites entre contemplación artística y pasión deportiva para demostrar que ambas surgen de un mismo epicentro: el culto a una figura. Esa situación de poder que emanan las figuras *mainstream*, tanto deportivas como artísticas que generan tanto la admiración a la distancia como la intimidación a la cercanía. Los artistas asumían su rol ficticio confundiendo los límites entre deportista y artista, condicionando al espectador bajo el ambiente de un evento netamente deportivo dentro de una exhibición de arte.

La *performance* que propuso el grupo generó la empatía y la pasión repentina de algunos de los espectadores, al tomar partido por una u otra dupla. El salir a entregarse en camaradería con el público al terminar el partido intentaba romper esa barrera entre admiración/intimidación del culto a la figura. Para analizar el tipo de relaciones generadas en la obra podemos agruparlas en dos aspectos. En el primero ubicamos las categorías de *puesta en escena* y *memoria sensorial*. El universo ficticio creado por La Conogol tomo tal magnitud de compromiso que solo una mitad de ese porcentaje salió a la luz ese día. La instalación montada, conscientemente precaria pero efectiva, procuraba apuntar a la estimulación de los sentidos para el recuerdo de la sensación de los eventos deportivos. La adrenalina y la parafernalia dispuesta en dichos eventos se replicaba en mayor o menor medida solo para la directa captación del público, y su consecuente metamorfosis de consumidor de arte a público deportivo. Y así, poder allanar el camino para el segundo aspecto, en donde encontramos las categorías de *toma de roles* y *generación de un mito*. El compromiso, el temple y la compostura de los artistas para asumir otra personalidad, la de un *deportista de KBP*, está ligada directamente con la categoría de *puesta en escena*. La confusión en la veracidad de la experiencia dependía del compromiso de los artistas de inmiscuirse en ese universo ficticio, para de esa manera captar y sumergir a los espectadores también. La efectividad en la rearticulación de lazos se ve reflejada en la carencia de necesidad de exponer el escaso registro de la obra. La difusión del evento quedó en la memoria de todo aquel participo en él. Hoy en día, la transmisión del relato de manera oral no habla de un *performance* o una obra de arte, habla del evento de un deporte: de un *partido de KBP*.

4- *The Conogol Experience (2014)*

El proyecto que luego se materializaría en la obra *The Conogol Experience* nace durante la producción de *Elogio de la Niñez*. A partir de una foto casual obtenida durante la convivencia del grupo, en donde se podía observar una *actitud de tapa de álbum de banda de rock* por parte de los integrantes de La Conogol, se idealizó y conceptualizó un relato ficticio acerca de esa banda que supuestamente fue retratada. Durante más de un año se utilizó el nombre *The Conogol Experience* para hacer referencia a una banda de rock progresivo cuyo único disco se hacía llamar *The Best of*. En noviembre del año 2014 se decide hacer una presentación repentina, generando expectativa en aquellas personas cercanas al grupo. La incertidumbre radicaba en ¿qué espectáculo musical ofrecería un colectivo artístico integrado por



The best of The Conogol Experience (2013)- La Conogol

músicos amateurs⁶¹ y sin ningún material exhibido hasta ese momento?

Tras dos semanas de ensayo, *The Conogol Experience*⁶² se presentaba en la casa de Yanina Aiassa, una ex integrante de Proyecto ArEA, tras una convocatoria personalizada y limitada. El show duró 40 minutos, en los cuales interpretaron seis canciones de su *primer disco*. Tras terminar su presentación, la banda se fundió entre el público para celebrar y conversar. La idea de La Conogol para la presentación no difiere del planteo conceptual de *KBP*, en este caso, el desdibujar los límites entre artista-músico de rock mediante una burla siste-

mática. Esta vez, la barrera del culto a una figura se rompía a través del amateurismo y el ridículo, generando una cierta empatía canalizada por el humor. Las letras de sus canciones hablaban de las vivencias de los artistas, inclusive contando historias de los integrantes del mismo público. Sumado, a que los integrantes del grupo se presentaron vestidos de la manera más ridícula y embarazosa posible, en cierta manera para contrarrestar con el mediocre desempeño musical. Otra vez, el grupo intenta diluir límites, en este caso poniendo en relieve hasta qué punto puede materializarse, o que tanto puede forzarse un *chiste interno*.

Pero dicha presentación no conforma la obra *The Conogol Experience*, sino es parte de un continuo proceso que aún se encuentra vigente. En el año 2016 realizó una segunda presentación repentina en el programa *Exactamente Casi*, interpretando dos canciones del primer disco en versión acústica. Al año 2018, esa fue su última presentación en público, sin embargo el grupo cuenta con dos discos ficticios más. *Ceci n'est pas une Conogol*⁶³ es un disco doble conceptual que recorre todos los movimientos artísticos a través de diferentes ritmos del mundo; *The Brown Album* es su *tercer disco* que aún está en fase de creación. Está en el espectador el aceptar esa realidad ficticia, de una banda con tres discos, dos presentaciones efímeras, y con un limitado grupo de personas con canciones en su poder en versión digital.

The Conogol Experience está originada en supuestos, en generar la intriga y la expectativa a lo largo del tiempo. Basados en la nociones de un autor —The Conogol Experience— y un producto que no existe —la discografía de la banda— más que en la suposición o en la implantación de un relato. Valeria González, al analizar la obra, la referencia al movimiento conceptualista de los '60 cuyas acciones se basaban, entre otras cosas, en la invención de situaciones o supuestos ficticios. En 1966, la prensa argentina publicaba una crítica sobre una obra de arte llamada *Participación Total* —o *Happening para un jabalí difunto, o el Antihappening*—, donde detallaban un *happening* realizado, con fotografías y entrevistas a los participantes. Todo resultó ser una farsa; se trató de un experimento de los artistas Eduardo Costa, Roberto Jacoby y Raúl Escari sobre el rol de los medios de comunicación masivos y la confianza del público en ellos. Forma parte de lo que se denominan *anti-happenings* que ponían en jaque la veracidad de

61 Fernando Paz es el único integrante del grupo que se encuentra de manera activa como músico profesional.

62 La banda se conformaba con Gonzalo Lopes Melillo en la voz líder, Fernando Cámara en guitarra, quien escribe en batería y guitarra, Leandro Nicolosi en bajo y melódica, y Juan Manuel Quesada como su presentador. Originalmente el bajo era el instrumento a ejecutar por Fernando Paz, dejando en manos de Nicolosi los coros, la percusión y la ejecución de una melódica. Un inconveniente ausentó a Paz el día de la presentación, motivo por el cual Nicolosi sumió el rol de bajista para no peligrar el evento.

63 La tapa del presente trabajo cuenta con la imagen de la portada del *presunto* segundo disco de The Conogol Experience.



The Conogol Experience Live (2014)- La Conogol

los acontecimientos artísticos, con una mirada crítica hacia el papel que desempeñaba la información a través de los *mass-media* en la década de los '60. Tanto los *happenings* como los *anti-happenings* son la génesis de lo que llamamos la categoría de *generación de un mito*, desde la visión más *barthesiana*⁶⁴ de su significado. En *The Conogol Experience* no se realiza ninguna crítica a los *mass-media*, sino una crítica a cómo el culto a una figura y su *leyenda* puede esconder un *chiste interno*. Sin embargo se juega con la confianza del espectador en la veracidad de los hechos.

La experiencia relacional se centra en la incertidumbre y la confianza del público, para generar en él un cariño o *fanatismo* totalmente ciego, basado en el culto a la figura. Pero no a la figura intocable del imaginario general del ambiente del rock, sino al hombre ordinario que disfruta en el hacer —música—, y en la complicidad de una latente *mentira piadosa*, con la ilusión que no sea tal. La categoría de *permanencia* y *generación de un mito* son claves ya que una retroalimenta a la otra. El mantener y engordar un relato en el tiempo solo puede ser alimentado con la curiosidad, rozando los límites del rumor. Aquel que posee algún material de *la banda* puede sentirse afortunado, ya que no se cuenta con registros de sus actuaciones o sus canciones más que algún archivo digital o una grabación *pirata*. Valeria González define: “Cuál es la existencia que cobro *The Conogol Experience* si no es este encuentro que tiene lugar en una casa como alternativa al museo, como lugar anónimo. A través del *boca en boca*, a través de la cita personalizada, en contra de la convocatoria masiva y anónima que también pone en juego el museo. Incluso en las experiencias relacionales relatadas por Bourriaud”⁶⁵. Es una experiencia participativa en la cual sin la complicidad del espectador el proyecto solo subsistiría en el ideario de los artistas, limitándose tan solo a un *chiste interno*.

64 Véase Roland Barthes, *El Mito Hoy*, en *Mitologías* (1957) Ed. Siglo XXI Editores: Mexico DF. (1999)

65 En entrevistas con Valeria González. (Mayo de 2017)

5- *Exactamente Casi* (2015)

La obra que analizaremos a continuación es tal vez la más compleja para abordar, pero a la vez sintetiza la esencia y el ideario artístico de La Conogol. *Exactamente Casi*, es una *performance* que consiste en la emisión de un programa de radio semanal —con el mismo nombre— durante tres años consecutivos, hasta el día de la fecha. El mismo se transmitía por internet, a través de un *podcast*⁶⁶ en vivo, todos los viernes a las 21 horas. La particularidad del programa es la locación de emisión: *home studios*⁶⁷ improvisados del rejunte de hardware de sonido de los integrantes del colectivo, instalados en la casa de Leandro Nicolosi en el partido bonaerense de Morón⁶⁸. Ningún integrante⁶⁹ contaba con experiencias radiales previas, mucho menos con nociones de conducción o locución. Se trató de un constante aprendizaje del oficio sobre la marcha del proyecto.



Exactamente Casi

Logo de la primera temporada
de *Exactamente Casi* (2015)

El programa de radio contó con una estructura básica que se mantuvo de manera regular durante cuatro temporadas de emisión. Los roles se fueron afianzando con el tiempo: Nicolosi en la conducción, quien les escribe en la producción y operación técnica, con Cámara y Lopes Melillo como columnistas y guionistas. Cada programa comenzaba con una apertura diferente a cargo del locutor oficial del programa, *Roberto Arias Loquendo*, un personaje creado por quien escribe esta tesis, al que daba vida a través de un modulador de voz digital por medio de la escritura. Cada integrante proponía una canción musical que servía como separador entre segmentos. El contenido de los mismos variaba de programa en programa, y se basaban en los gustos personales del grupo, las obras mismas de La Conogol y las ocurrencias y circunstancias de la vida cotidiana.

Quizá el elemento clave para comprender la experiencia de *Exactamente Casi* es que la plataforma, con la cual se transmitía⁷⁰, y el público escuchar el programa, les permitía tener un contacto directo y fluido con los oyentes. No solo contaban con una activa participación por las redes sociales, sino que podían conocer quién estaba escuchando el programa e interactuar a través de mensajes *en vivo*. Esta variable conformó un *feedback* que fue moldeando la dinámica del programa de acuerdo a la interacción con el público, generando una verdadera red de relaciones.

La obra fue propuesta para ser reproducida, al menos una emisión del programa, en diferentes instituciones artísticas con asistencia de público. Sin embargo, al igual que el colectivo Provisorio-Permanente con *Visita a la Casa del Coleccionista*, el grupo desistió en el intento de adaptar el dispositivo radial en otro emplazamiento. Esta imposibilidad se explica por medio de la categoría de *autogestión*. El sentido y la esencia de la obra radicaban en las condiciones de trabajo, en el ambiente de camaradería

66 Emisión y distribución de archivos multimedia desde una plataforma digital en tiempo real, o con opción de suscripción del usuario para la descarga y posterior escucha.

67 Estudios de grabación hogareños.

68 En las últimas temporadas del programa, el estudio debió ser mudado a mi hogar tras un viaje a Inglaterra de Leandro Nicolosi.

69 Cámara, Nicolosi, Melillo y quien escribe.

70 Mixlr, software de audio que permite la transmisión *on line* de audio (www.mixlr.com)

hogareño, en la precariedad amateur. Tal vez el factor fundamental es la colaboración: todo aquel oyente que deseara ser parte de un segmento era automáticamente invitado a salir al aire. Así fue como varios oyentes participaron y formaron parte por un día de la mesa radial.

En el año 2002, el artista Lincoln Tobier realiza *Radio LD'A*, un proyecto que consistió en la instrucción de los habitantes del pueblo francés de Aubervilliers para la producción de una serie de programas de radio. Esa experiencia fue registrada minuciosamente y editada en un libro que lleva el mismo nombre. El libro pone en perspectiva dicho proyecto con sus experiencias radiales de la década de los '90, en la cual instalaba un estudio radial en diferentes galerías e invitaba al público a unirse en diferentes discusiones ante el micrófono.

Hay una diferencia sustancial entre las experiencias de Tobier y *Exactamente Casi*, que radican en el tipo de relaciones que se generan en ambos proyectos. Los emprendimientos de Tobier, sin duda se enmarcan dentro de la *estética relacional*, lo que las diferencian de la obra de La Conogol es el carácter impersonal de las experiencias de la década de los '90 y el objetivo proyectual en *Radio LD'A*. *Exactamente Casi* no fue ideada para un determinado tiempo ni con un determinado objetivo, ni tampoco ser un mero arte participativo, sino que el sentido de la experiencia mutaría de acuerdo al *feedback* de los espectadores. La constancia en la realización de la *performance* debía ser simultánea al seguimiento y fidelidad de sus oyentes. Los tópicos abordados por los artistas *al aire* eran asimilados y compartidos por los oyentes que, en su mayoría, ya conocían los trabajos del grupo.

Con el correr de los programas y la fluidez en la comunicación con los oyentes, se generó una gran red relacional que englobaba personas que compartían los mismos códigos: los mismos *chistes internos*. Dentro de esa red, cabía el espacio para la indiferencia ante determinados períodos de tiempo, de acuerdo al contenido del programa. Pero el éxito que perseguían los artistas no se basaba en la cantidad de oyentes que tenía el programa, ya que se trataba de una experiencia sostenida en el tiempo —indefinido— y esos valores podían mutar. La noción de éxito estaba basada en el tipo de relaciones que se generaban con el público, pero principalmente de manera interna, en la convivencia semanal de los artistas.



Imagen promocional de la cuarta temporada de *Exactamente Casi* (2018)

Valeria González analiza este aspecto: “Podríamos decir que todo programa de radio genera su propia red relacional, sí. Pero aquí hay una cuestión en primer lugar ligada a la radio que tiene que ver con el medio de comunicación, volver a los vasitos y el hilo de *Elogio de la Niñez*. Aquí hay una elección de la radio como un medio que precisamente en la era de la hiper tecnología de las comunicaciones está cobrando otras tesituras creativas y políticas⁷¹”. En ambas obras nos topamos con la cuestión primordial de la comunicación por fuera de los dispositivos tecnológicos profesionales y de restringido alcance. Ya en la década de los ‘90 varios pensadores advertían que la facilidad para obtener los medios tecnológicos producía un exceso de comunicación, que paradójicamente producía *incomunicación* en la sociedad. El siglo XXI nos encontró con el uso de las redes sociales digitales a base de texto e imágenes como una de las vías posibles de comunicación predilectas de la sociedad: efectiva e instantánea.

Devolver la comunicación oral a través de dispositivos básicos genera una reflexión paralela sobre las relaciones amistosas. La amistad se basa en la comunicación, compartir en cercanía; *Exactamente Casi* acorta las distancias de manera subversiva. Como definiera Fernando Cámara, la esencia del grupo se basa en lo indivisible del ser y el hacer. Si Leandro Nicolosi definió a La Conogol como “el nombre que se le asignó al tipo de amistad que surgió entre los integrantes del grupo”⁷², *Exactamente Casi* se convertiría en la materialización artística de los lazos afectivos entre los integrantes del grupo. La categoría de *permanencia* es vital para comprender ese tipo de relaciones. Es la apertura total al universo creativo de La Conogol hacia los espectadores mediante una *performance* sostenida en el tiempo, nutrida por la amistad entre los integrantes y el *feedback* con el público.

71 En entrevistas a Valeria González. (Mayo de 2017)

72 En entrevistas a Leandro Nicolosi. (Enero de 2018)

CONCLUSIÓN

El objetivo principal de la presente investigación consistió en la búsqueda y el análisis de aquellas manifestaciones artísticas argentinas de principios del siglo XXI que trabajaron y pusieron en discusión la producción de vivencias basadas en la producción de dispositivos relacionales. Los resultados arrojados nos brindarían las herramientas para comprender y situar en contexto las obras producidas por el colectivo artístico La Conogol.

Comprender el origen y producción de la *estética relacional* es asimilar el fracaso de las vanguardias y neovanguardias en el intento de superar al arte; y su posterior legitimación y fagocitación de su iconoclasia dentro de la institución arte. Con iguales resultados, aquellos movimientos artísticos que surgieron a mitad de siglo XX se vieron empapados en el anhelo nostálgico de fundir el arte a la vida y revolucionar los cimientos de la sociedad burguesa a través de tácticas subversivas.

Sin embargo, la herencia de procesos históricos artísticos y culturales funciona como usinas generadoras de nuevas prácticas adaptadas al contexto sociocultural posmoderno. Aquellos artistas que trabajaron en la producción y rearticulación de lazos sociales a finales de siglo ya no compartían la agenda idealista de los movimientos que los precedieron. El compromiso social se basaba en reconstruir y reflexionar sobre los aspectos íntimos de la sociedad que el proceso de *globalización* y el *semiocapitalismo* había destruido: las relaciones afectivas.

El análisis teórico de *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud se centra en la formalidad de las obras de arte participativo producidas en los polos artísticos hegemónicos occidentales. Claire Bishop critica la falta de un análisis cualitativo del tipo de relaciones que generan los artistas en sus obras. Limitándose a la descripción de experiencias que replicaban lugares comunes de servicio o esparcimiento dentro de instituciones artísticas en pos de un arte meramente participativo. Valeria González retoma esta crítica agregando la falta de inclusión de experiencias que estén fuera de los circuitos artísticos del primer mundo. Particularmente en la Argentina, la coyuntura social de la década de los '80 y '90 poco

tenía en común con las problemáticas europeas o norteamericanas. El pueblo argentino comenzaba a liberarse de años de gobiernos de facto, y con la vuelta a la democracia el arte argentino experimentó dos etapas. La primera ligada íntimamente a la producción artística comprometida con el activismo político, especialmente referido a la defensa de los derechos humanos. Y una segunda etapa, ligada al arte *festivo* y liberador, el *arte del Rojas*, ambas entrecruzadas en sus prácticas, acciones y espacios de participación. Sin embargo, el comienzo de siglo encontraría al país con una profunda crisis que atravesaría todos los aspectos de la sociedad. Y con ella, la emergencia de viejas y nuevas agrupaciones artísticas vinculadas al activismo artístico.

Tras la *crisis del 2001* detectamos el momento preciso del surgimiento de artistas y colectivos que comenzaron a trabajar de manera intrínseca en la rearticulación y creación de lazos afectivos en sus obras. Situamos como punto de partida a la coyuntura específica que atravesó el país respecto al resto del mundo. Una Argentina inmersa en el mundo globalizado, pero con graves problemas sociales que afectaron diferentes valores culturales tradicionales. En esta coyuntura emergen dos tipos de experiencias: colectivos que no diferenciaban los límites entre arte y política, y proyectos de artistas que trabajaron en la restitución y generación de lazos afectivos a través de diferentes dispositivos relacionales. La investigación se centró en el análisis de este último grupo, de este tipo en particular de arte, ya que concluimos que resignifica y reformula el concepto de *estética relacional* en nuestro contexto. Compartiendo un nexo poético y funcional con las experiencias participativas de los años '60' y '70': la génesis de los dispositivos relacionales posmodernos.

El análisis y desglose de las obras de Gabriel Baggio, Eduardo Navarro, los colectivos La Baulera y Provisorio-Permanente, sumadas a las ya analizadas por Valeria González en su libro *En busca del sentido perdido*, tuvo como objetivo la formulación de herramientas para la descripción y catalogación de los dispositivos relacionales en el contexto local. En contraposición al concepto y descripción de *estética relacional* de Nicolas Bourriaud, postulamos dos grupos de categorías conceptuales que sintetizan las estrategias que utilizan los artistas argentinos en busca de potenciar el sentido de sus obras, para alcanzar los objetivos conceptuales y funcionales en sus trabajos.

- *Estrategias relacionales: memoria sensorial, generación de un mito, aprendizaje, toma de roles.*
- *Estrategias funcionales: permanencia, autogestión, puesta en escena.*

Definidas las herramientas teóricas, se procedió al análisis de las obras del colectivo artístico La Conogol. Con el resultado de una recurrencia de procedimientos conceptuales y funcionales coincidentes con las categorías descritas anteriormente. Otro resultado que arroja el análisis de las obras del colectivo es el referido a la reformulación del compromiso del artista en la generación de relaciones. La Conogol, con su particular condición indivisible entre amistad y grupo artístico, lleva al extremo la cuestión de diluir los límites entre espectador y artista en todos los aspectos de su obra, por medio del humor y el juego. Esa característica es la que les permite resignificar y reproducir diferentes ambientes asociados a la noción de espectáculo sin caer en la mera expectativa de un arte participativo. Esta particularidad acerca la producción del grupo a las experiencias de los años '60 y '70: al arte procesual argentino, a los proyectos de Alighero Boetti, Gordon Matta-Clark, Roberto Jacoby, entre otros. Considerando, además, el contexto nacional en que las obras del grupo son producidas, podemos afirmar la hipótesis formulada en el comienzo de la investigación. Las manifestaciones artísticas del grupo La Conogol constituyen una

continuidad formal y conceptual de aquellos dispositivos relacionales producidos por artistas y colectivos argentinos durante la primera década del siglo XXI tras la crisis del 2001. Sus objetivos de materializar sus propios lazos afectivos en el goce de la creación artística buscan desbordar las difusas fronteras entre los ámbitos del arte y la vida cotidiana.

El análisis de artistas o colectivos con una búsqueda estética similar a La Conogol por medio de las herramientas teóricas, producto de la presente investigación, abre las puertas a diferentes interrogantes. ¿Es plausible implicar las categorías de las *estrategias relacionales* y de las *estrategias funcionales* en experiencias por fuera de sus propios contextos de inserción? ¿Pueden adaptarse y reformularse en escenarios desterritorializados?

De algún modo, la presente investigación intuye a través de su análisis crítico que las experiencias relacionales dependen de la contingencia que emerge directamente en un contexto específico, situación que tensiona y activa las propias prácticas artísticas al combinar estrategias lúdicas, participativas, irónicas que desarticulan las lógicas impuestas por las matrices institucionales y tecnológicas. El entrecruce poroso de los centros hegemónicos artísticos y sus alternancias, genera el contraste necesario para la invención de conceptos y herramientas de activación afectiva que alcanzan otras dimensiones de producción creativas y políticas.

BIBLIOGRAFÍA

ADES, Dawn (1974) *Dadá y Surrealismo*. Editorial Labor:Barcelona (1991)

ALONSO, Rodrigo y GONZÁLEZ, Valeria (2003) *Ansía y Devoción: Imágenes del presente*.
Fundación Proa:Buenos Aires.

AMIGO, Roberto (2008) “80/90/80”. *Ramona* nº87, 8-15.

BAIGORRI, Laura (2004) *Vídeo: Primera Etapa*. Editorial Brumaria:Madrid.

BARTHES, Roland (1957) *Mitologías*. Siglo XXI Editores: Mexico DF. (1999)

BELTRAME, Carlota (2011) *Manual Tucumán de arte contemporáneo*. Carlota Beltrame
Editora:Tucumán.

BERARDI, Franco (2003) *La fábrica de la infelicidad*. Editorial Traficante de sueños:Madrid.

BISHOP, Claire (2005) *Antagonismo y Estética Relacional*. Revista Otra Parte. N°5.

BOURRIAUD, Nicolas (1998) *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora:Buenos Aires
(2006)

BÜRGER, Peter (1974) *Teoría de la Vanguardia*. Península: Barcelona (2000)

- CASULLO, Nicolás (1999) *Itinerarios de la Modernidad*. EUDEBA:Buenos Aires.
- DANTO, Arthur (1999) *Después del fin del arte*. Paidós:Barcelona.
- DEBORD, Guy (1957) “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”, en *Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, 4. (1997).
- DEBORD, Guy (1967) *La sociedad del espectáculo*. Naufragio:Santiago de Chile (1995)
- FOSTER, Hal (1996) *El retorno de lo real*. Akal:Madrid (2001)
- GONZÁLEZ, Valeria (2006) *Ostinato: El trabajo de artista es socialmente invisible*. CNB Oficina de publicaciones:Buenos Aires (2016).
- GONZÁLEZ, Valeria (2010) *En búsqueda del sentido perdido*. Papers Editores:Buenos Aires.
- GRINSTEIN, Eva (2005) “Ping pong y bienalidad: algunos problemas del arte contemporáneo en torno a los gestos invisibles”, *Rosa-dos-Ventos: Posições e Direções na Arte Contemporânea* de P.Duarte (ed.), 21-25. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- GROYS, Boris (2008) “*La Topología del Arte Conemporáneo*”, en *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, 71-80. Duke University Press.
- GUASCH, Ana María (1997) *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-2007*. El Serbal:Barcelona. (2009)
- GUASCH, Ana María (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial:Madrid (2005).
- LONGONI, Ana (2005) ¿Tucumán sigue ardiendo? *Arteamérica*. Recuperado de: <http://www.arteamerica.cu/8/dossier/longoni.htm>

MADDONNI, Karina (2010) "Espectadores urbanos. El problema de la recepción de la obra de arte contemporáneo en los entramados urbanos", *LIS – Ciudad Mentalizada*, 3 (5), 126-133.

RANCIÈRE, Jacques (2008) *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial: Buenos Aires (2010)

RESTANY, Pierre (1995) "Arte guarango para la Argentina de Menem". *LAPIZ*, N°116, 50-55.

SAGASTIZABAL, Tulio de (2003) "La Formación de los Artistas". *Ramona*, n° 29.30, 32-59.

SCHUSTER, Graciela (2009) "Las obras de arte contemporáneas ya no pueden verse como antes", *LIS – Ciudad Mentalizada*, 2 (4), 73-79.

ANEXOS

1- Experiencias de los '60 y '70

DOMINGO 30 DE OCTUBRE DE 1966

COMUNICACION DE MASAS

Hace unas semanas publicamos en este suplemento la nota de Edmundo E. Eichbaum "Happening para un jabalí difunto" que era a su vez el análisis crítico de un "happening". Ahora podemos decir que ese "happening" (idea central: hecho) nunca existió. Escribimos sobre una intención para servir una experiencia que solo tenía sentido a través de órganos de prensa y suministrada bajo la forma de una nota periodística.

Sin embargo, entendemos que el análisis, incluido sus cuestionamientos, es tan real y auténtico como si el "happening" hubiese tenido lugar. Porque es, precisamente, no solo un artículo sobre una creación sino parte de una experiencia. Y en cuanto al aspecto informativo, se completa ahora con esta revelación de que el hecho comentado no tuvo lugar. La literatura, por otra parte, abunda en tentativas de naturaleza semejante: libros sobre muerte, abunda en tentativas de naturaleza semejante: libros sobre muertos. Pero en este caso la tentativa implica, además, la paródica producción de un hecho, pasando por la intención de una información sobre lo que no ocurrió. Y de la explicación teórica del mismo y la posible importancia de la experiencia, se ocupó el sociólogo argentino Eliseo Verón, preocupado por los problemas vinculados con los medios de comunicación de masas en el mundo contemporáneo. En este caso, la preocupación toca otro universo de problemas: el que surge, totalmente cotidiano, de los elementos del arte actual en cuanto supone la inclusión de todos los elementos de la sociedad dentro de la cual se produce. Entre esos elementos figura, justamente, este suplemento, en la magnitud de su participación en los hechos culturales del país actual. Verón regresa en estos días de Europa, adonde lo llevaron sus investigaciones. Su artículo contribuye a redondear esta revelación, y la producción termina por incluirnos en un proceso social del arte contemporáneo al cual de ningún modo podríamos renunciar.



Eliseo Verón

estará deformando lo que ocurrió" pero tal circunstancia constituye un ínfimo porcentaje del total de información masiva que consume cada persona. En una abrumadora mayoría de los casos, el hecho solo llega a un espectador a través del medio. Y en los demás casos en que el consumidor adopta una actitud de reserva crítica respecto de lo que se informa o como lo es también esta experiencia que comentamos. Pero conviene tener en cuenta que en el funcionamiento de los sistemas sociales de comunicación están en juego muchos aspectos centrales de una sociedad, y su dominio tiene que ver con los intereses básicos de los grupos que controlan el poder. Su manejo, entonces, tiene muchos peligros para el artista,

neran nuevas transformaciones, un poco más lentas en el tiempo. La relación entre esta segunda ola informativa y la primera es muy compleja, porque los semáforos encienden un hecho ya consumado por otros medios, ya que ha vivido un primer momento de existencia a nivel de la sociedad global, sin poder por lo

gran archivo de happenings, en el que constarían todos los realizados hasta ahora. Cada vez que un socio se propusiera realizar un nuevo happening, deberá colocar una tarjeta con sus características en una computadora electrónica que consultará con el archivo; si se prende una luz verde, quiere decir que el happening se puede realizar porque no ha sido hecho previamente; la luz roja indica que ya se ha realizado ese happening, pero que la coincidencia es casual; la luz amarilla significa que el socio se propone plagar un happening anterior. Inmediatamente se lo expulsará del sindicato.

El sindicato también tendrá una gran habitación rodeada de cañerías; así, cuando finalice un happening se abrirán una serie de grifos que limpiarán el piso y las paredes con agua jabonosa. Además, Palacio estudia la posibilidad de disponer de varias habitaciones pequeñas para happenings privados. "Si un señor quiere hacer su happening privado, con pocos amigos o invitados, él solo, podrá recurrir a esas salas, cerradas con llave. Una vez que termina el happening, sale, entrega la llave y se va."

El proyecto también incluye la realización de cursos para enseñar cómo se prepara un happening. "Algunos quieren hacer un happening con zócalos, disfraces de espáñoles, pero no le salían los trajes. O eran muy grandes y a las gallinas se les caían, o muy chicos y las sogotaban. Hay que enseñar este tipo de cosas", explicó Marilú Marini. Por supuesto, los autores del proyecto no piensan ejecutarlo realmente.

VIDA MODERNA

El sindicato de happenings

Prácticamente no pasa una semana sin que se realicen en Buenos Aires dos o tres happenings: pintores, escultores, escritores, economistas, bailarinas, jóvenes bobemios, politólogos, diplomáticos, actores, filósofos, industriales, modistos, sociólogos, se reúnen en la casa de alguno de ellos y se lanzan a una cabalgata de espontaneidad. Siguen una forma nueva de comunicación, y algunos pretenden que también están creando espectáculo de valor artístico.

Actualmente, cualquier cosa puede ser llamada happening, y mucha gente usa la palabra como sustantivo para designar situaciones y objetos que no sabe definir con mayor precisión. Quince días atrás, durante un reunión de amigos, el pintor y arquitecto Oscar Palacios narró humorísticamente una idea que piensa poner en práctica junto con su esposa, la bailarina Marilú Marini, fundando un sindicato de happenings.

El feroz sindicato cobraría cuotas mensuales a sus afiliados y establecería un régimen jubilatorio. "El socio deberá pronunciar una sola vez la palabra happening y automáticamente se jubila", explicó el promotor. Varios temas presidirán las actividades: Para un happening no hay nada mejor que otro happening; Por cada happening que muera murieran 10 pintores; y Happening sí, vicepresidente.

Para instalar la sede del sindicato, Palacios y Marini sostienen que bastan un local apropiado, en el centro de Buenos Aires. Una vez conseguido, funcionarán en él un supermercado para happenings, dividido en dos secciones que vendrán todos los elementos que necesitan los socios. En una de las secciones, destinada a happenings antiguos, podrán adquirirse pinturas, globos, gallinas, crema de afeitarse, talleres, serpientes; en la sección happening moderno, en cambio, habrá computadoras electrónicas y diversos medios de comunicación de masas.

En el mismo local se instalará un gran archivo de happenings, en el que constarían todos los realizados hasta ahora. Cada vez que un socio se propusiera realizar un nuevo happening, deberá colocar una tarjeta con sus características en una computadora electrónica que consultará con el archivo; si se prende una luz verde, quiere decir que el happening se puede realizar porque no ha sido hecho previamente; la luz roja indica que ya se ha realizado ese happening, pero que la coincidencia es casual; la luz amarilla significa que el socio se propone plagar un happening anterior. Inmediatamente se lo expulsará del sindicato.

El sindicato también tendrá una gran habitación rodeada de cañerías; así, cuando finalice un happening se abrirán una serie de grifos que limpiarán el piso y las paredes con agua jabonosa. Además, Palacio estudia la posibilidad de disponer de varias habitaciones pequeñas para happenings privados. "Si un señor quiere hacer su happening privado, con pocos amigos o invitados, él solo, podrá recurrir a esas salas, cerradas con llave. Una vez que termina el happening, sale, entrega la llave y se va."

El proyecto también incluye la realización de cursos para enseñar cómo se prepara un happening. "Algunos quieren hacer un happening con zócalos, disfraces de espáñoles, pero no le salían los trajes. O eran muy grandes y a las gallinas se les caían, o muy chicos y las sogotaban. Hay que enseñar este tipo de cosas", explicó Marilú Marini. Por supuesto, los autores del proyecto no piensan ejecutarlo realmente.

Fig. 11 - 18 de octubre de 1966 - CONTINUA

Happening para un Jabalí difunto o El Antihappening (1966) Eduardo Costa, Roberto Jacoby y Raúl Escari.



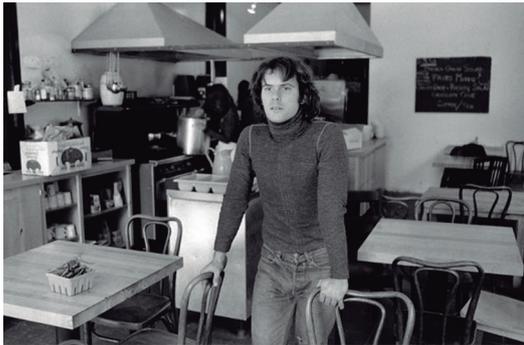
Monumental Garage, en la Galería de Arte de la Universidad de California (1973)- Martha Rossler



Meta-Monumental Garage, en el MOMA (2012)- Martha Rossler



Food (1971)- Gordon Matta-Clark

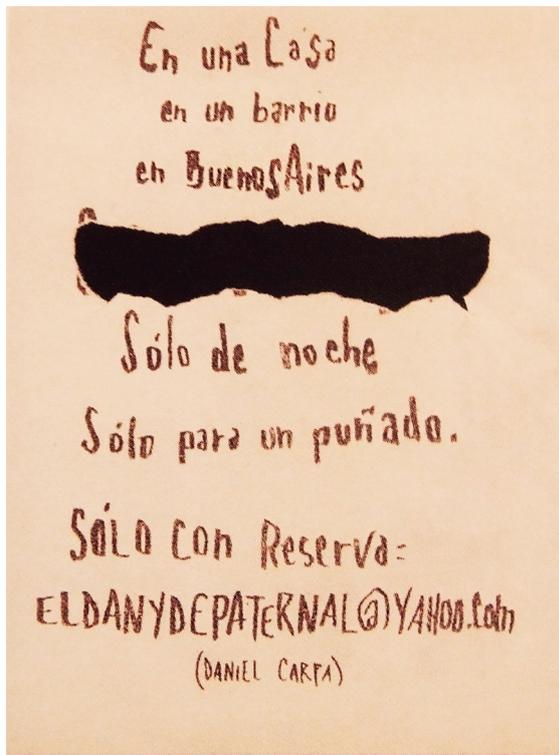


Gordon Matta-Clark, en su restaurante Food



Cada día cocinaba un artista diferente mientras se celebraban reuniones y performance dentro del restaurante

2- Visita a la casa del coleccionista (2004)- Provisorio-Permanente



Folleto de promoción



Para llegar a la casa había que seguir *al conejo*



Luisito era el nexo entre los espectadores y la entrada a la casa



Imágenes dentro de la casa

3- Primera Maratón Antitabaco (2005)- Eduardo Navarro



Folleto promocional del evento

4- KBP (2013)- La Conogol

PALETAS

Para impactar la pelota se emplea una paleta confeccionada industrialmente de 275 x 175mm aproximadamente. Cada una de las caras deberá ser de un color diferente para facilitar la lectura del juego durante los puntos. Los materiales utilizados en la confección de las paletas son distintas combinaciones de madera y caucho.

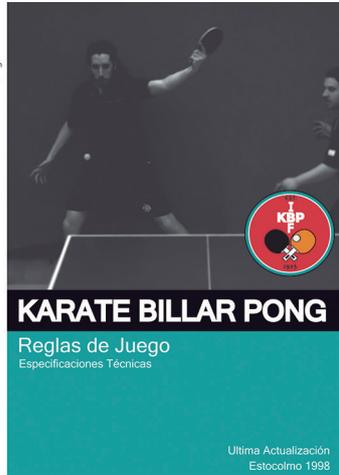
En los comienzos del Karate Billar Pong los jugadores acostumbraban a confeccionar sus propias paletas empleando para ello afios conocimientos sobre la física de los materiales. Con el correr del tiempo, los jugadores empezaron a diferenciarse por el tamaño de sus paletas, lo que derivó en una desproporcionada ventaja deportiva por sobre aquellos que que sólo se enfocaban en la destreza deportiva.

Con la fundación de la **IKBPP** devino la estandarización e industrialización del confeccionado de las paletas nivelando la eficacia de los jugadores y por defecto de la competitividad del juego.



PELOTA

La IKBPP autoriza el juego con pelotas con un diámetro de 40 mm, y un peso de 2,7 g. Será de celulósido o de un material plástico similar de tinte blanco o naranja.



Ultima Actualización
Estocolmo 1998



<h3>REGLAS Y OBJETIVOS</h3> <p>2 Jugadores por lado (equipos mixtos permitidos). Arbitrado por un juez, denominado Hawk.</p> <p>Sin restricciones de edad o físicas (categorías Rookie, Master y Senior).</p> <p>Duración de los partidos: al mejor de 3 tiempos de 10 minutos.</p> <p>El objetivo general del juego es sumar la mayor cantidad de puntos en el tiempo estimado.</p>	<h3>PONG</h3> <p>Se denomina Pong cuando la pelota toca (pica) en el área contraria (Zona de Pong), una sola vez, y llega a la zona de juego del equipo rival.</p> <p>Un equipo puede hacer hasta 3 toques entre los jugadores antes de realizar Pong.</p> <p>En aquellos casos donde la pelota impacte en algunas de las Zonas Habilitantes (paredes o techos), el impacto habilitará el seguimiento de la jugada, pero no será contado como un toque dentro de la posesión del equipo.</p> <p>Si se realiza Pong y la pelota golpea una Zona Habilitante la jugada será válida y regirán las mismas reglas que en un remate convencional.</p>
<h3>INICIO Y SAQUE</h3> <p>El juego se inicia cuando un equipo da el primer saque, lo que consiste en pasar la pelota hacia el área contraria. Teniendo como condición que toque una única vez en el cuadrante lindante a su opuesto (haciendo Pong).</p> <p>Los saques son rotativos: primero sacará el Jugador 1 desde el cuadrante derecho de su área. Al ganar un punto, seguirá sacando el mismo jugador. Al perder el punto, el equipo contrario ganará el saque y rotará de posición.</p> <p>Al sacar, el jugador debe ubicarse a 1 metro de la mesa.</p> <p>La paleta del jugador, al momento del saque, no debe sobrepasar la altura del hombro.</p> <p>Si la pelota no toca la Zona de Pong correspondiente, se considera una falta y el jugador deberá sacar otra vez. Tras producirse una segunda falta, el equipo es penalizado con un punto a favor del contrario.</p>	<h3>PUNTAJE</h3> <p>Se considera punto a favor cuando la pelota, tras un Pong, toca el suelo, osea, la Zona de Juego contraria; o cuando la pelota toca el cuerpo de un jugador rival.</p> <p>De la cantidad de toques, sucedidos durante la última posesión de la pelota, dependerá la cantidad de puntos que el equipo suma con esa jugada.</p> <p>Si un Jugador, tras un remate del equipo rival, logra impactar con su paleta la pelota antes de que toque la Zona de Juego (o su cuerpo) se computa como un solo punto en contra; sin importar las veces que se haya tocado la pelota en la última posesión del equipo contrario.</p> <p>Se considera punto en contra cuando un equipo realiza más de 3 toques, o uno de ellos es un golpe nulo; ya sea este un golpe doble o un golpe inconcluso.</p>
<h3>NO PONG</h3> <p>Si un jugador pasa la pelota hacia la Zona de Juego contraria sin hacer Pong, se considera como un ataque fallido, y este se computa con un punto para el equipo contrario. Independientemente de que toque luego la Zona Habilitante.</p> <p>Si tras un toque o un remate de un equipo, la pelota toca su propia Zona de Pong, o la pelota toca 2 o más veces la Zona de Pong contraria, se considera No-Pong.</p> <p>El No-Pong es penalizado con un Corner a favor del equipo contrario.</p>	<h3>FALTAS E INJURIAS</h3> <p>Se considera Falta cuando un jugador pasa el límite de su Zona de Juego (cualquier parte del cuerpo). Y es penalizado con 1 punto para el equipo contrario.</p> <p>Se considera Injuria cuando un jugador realiza una acción antideportiva, y esta es penalizada con 2 minutos fuera del juego; dejando al equipo con 1 solo jugador en acción. Cada punto del jugador en cancha valdrá un solo punto.</p> <p>Aquel Jugador cuyo compañero se encuentre penalizado, no gozará de ningún tipo de advertencia. Será penalizado, ante la mínima actitud antideportiva, con el descuento de 5 puntos de su equipo.</p> <p>Las acciones antideportivas son: Insultar a un jugador rival, al Hawk (árbitro), o al público. Excesivo uso del lenguaje soez durante el juego. Devolver la pelota de forma agresiva. Escribir en la mesa o en la Zona de Juego.</p>
<h3>CORNER</h3> <p>El Corner consiste en que el Jugador 1 eleve la pelota desde la Zona de Corner (correspondiente al cuadrante donde se realizó el No-Pong), hacia la posición del jugador 2; ubicado en su respectiva Zona de Corner atacante. Y este debe realizar Pong para convertir punto. De ser así, se computa como 3 puntos.</p> <p>Solo se computan los 3 puntos del Corner cuando la pelota, luego de hacer Pong, toca la Zona de Juego o el cuerpo de un jugador contrario de forma directa. Si algún jugador contrario logra tocar la pelota con la paleta antes que llegue a la Zona de Juego, se computa con 1 solo punto para el equipo atacante.</p> <p>Ley de Acumulación de Corner: Si, al momento de ejecutar un Corner, el Jugador realiza otro No-Pong (provocando el cobro de otro Corner dentro de la misma jugada) el nuevo Corner valdrá 3 puntos más que el anterior. De esta manera los Corner pueden valer 3, 6, 9 o 12 puntos, dependiendo de cuantos No-Pong se acumulen.</p>	<h3>EXCEPCIONES</h3> <p>Existe un caso en donde un equipo puede adjudicarse por ganador el partido. Y es en aquella circunstancia del juego donde alguno de los 4 Jugadores realice un tiro, de modo tal, que la pelota quede posicionada firmemente en uno de los dos banderines ubicados al costado de la línea que divide la Zona de Juego de la Zona de Pong. Si esto pasase y la pelota quedase inmóvil en ese lugar, el equipo ganará el partido independientemente del marcador en el instante dado.</p>

Reglamento del KBP, que se repartió en forma de folleto durante el Festival Enlaces 2013

13/10
17:00Hs.

UNTREF - SEDE CASEROS II
AULA 201
VALENTIN GOMEZ 4752

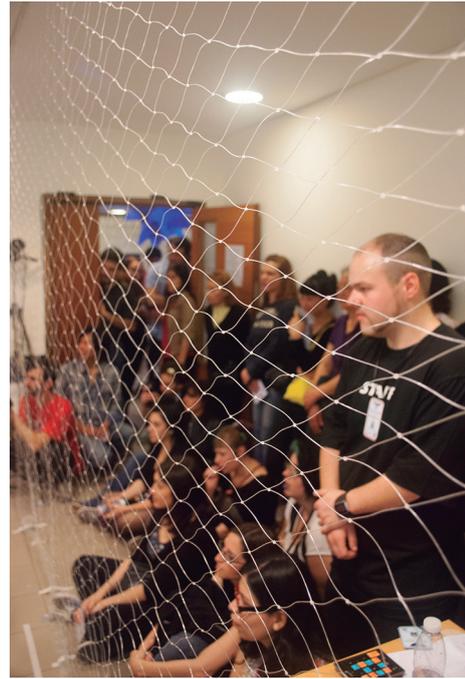
Entrada Libre y Gratuita

KARATE BILLAR PONG
EL EVENTO DEPORTIVO DEL AÑO

Banner promocional del evento



Ignacio Navarro y Micaela Paz fueron los conductores del evento



Los espectadores podían ver el *partido* en pantallas fuera de la sala de exhibición



Nicolosi, Guido, Paz, Lopes Meillillo, Cámara y Paz, tras terminar el encuentro



Firma de autógrafos

