

VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

El estatuto de lo colectivo en el discurso que articula distintas variantes de la práctica artística en la Argentina contemporánea. Estrategias retóricas en la construcción de lo nuevo.

María Stegmayer.

Cita:

María Stegmayer (2004). *El estatuto de lo colectivo en el discurso que articula distintas variantes de la práctica artística en la Argentina contemporánea. Estrategias retóricas en la construcción de lo nuevo. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/273>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Nombre: María Stegmayer

Vinculación Institucional: estudiante avanzada de la Carrera de Sociología
(Fsoc-UBA)

Contacto: mariastegmayer@argentina.com

Título:

El estatuto de lo *colectivo* en el discurso que articula distintas variantes de la práctica artística en la Argentina contemporánea. Estrategias retóricas en la construcción de lo nuevo.

Resumen:

Esta ponencia se propone como la puesta en común, de lo que es una primera aproximación; el esbozo de algunas líneas de lectura e interpretación que surgen del corpus a analizar. Este último consiste en este primer acercamiento al problema (nos proponemos ampliarlo en etapas posteriores del proyecto) en una serie de entrevistas a diversos colectivos de artistas y proyectos independientes de gestión cultural publicadas en revistas especializadas y en internet, así como publicaciones referidas a distintos emprendimientos aparecidas en la prensa gráfica (Clarín y La Nación), y el material publicado en internet en los sitios de los grupos considerados.

Reviste en carácter exploratorio y pretende abrir una serie de líneas de análisis que se interrogan por la especificidad de un fenómeno: la proliferación y emergencia de dichos emprendimientos colectivos en el campo de las artes en nuestro país.

Ponencia:

En un período que se abre a fines de la década del 90, cuyo punto álgido son los sucesos de diciembre de 2001 y que sigue hasta la actualidad, cierto fenómeno emergente, la proliferación y emergencia de “emprendimientos colectivos” y “redes experimentales” en el campo de las artes en nuestro país es catalogado de “novedoso”, marcando un quiebre sustancial (tanto desde la perspectiva de los actores involucrados como desde la prensa gráfica) respecto de las formas dominantes del quehacer artístico del pasado inmediato, es decir, de aquellas manifestaciones y experiencias que desde fines de los 80 hasta el inicio del período que nos convoca fueron homologadas en la categoría de “arte de los 90” con el consabido bautismo mediático de “arte light”, acuñado por el crítico López Anaya (arrastrando consigo las connotaciones de frivolidad, individualismo, y falta de compromiso político y social¹ entre otros). Lejos de tomar este rótulo como un dato, acordamos con diversos investigadores en que dicha calificación, en todo caso, salió victoriosa de lo que fue una pugna discursiva² en donde, como señala Valeria González, un conjunto de prácticas estéticas relativamente dispersas y marginales y carentes de programa

¹ Los medios masivos pueden darnos una idea de la fuerza con que se instala un nuevo escenario discursivo. Algunos ejemplos:

“Hoy, de la mano de los movimientos antiglobalización y frente a una crisis como la que sacudió a la Argentina en 2001, los grupos de artistas vuelven a vivir un momento de auge en todo el mundo. Como sus antecesores, critican el individualismo y creen que el arte será algo vivo e impredecible o no será nada”
en La Nación Revista: “Crear a varias voces”/Septiembre 2004

“Sobre los usos del color rosa” ¡Epa! Más de 300 fervorosos discutieron sobre lo social en la plástica. Afirma la cronista: “un público apasionado se concentró en repensar la relación “arte y política” y desde allí, cómo se construye el sentido en el arte”... se discutió tres horas y media sobre cómo se hizo y circuló el arte en la Argentina de los noventa y sobre la eventual “moda del arte político”, surgida del oportunismo o la concientización a fines de 2001”. Magdelana Jitrik (artista plástica - TPS) admitió que ella percibía y celebraba un desplazamiento del interés de los artistas hacia las cuestiones sociales y aprovechó para invitar a los artistas presentes a llevar obras a la fábrica Brukman (alguien recordó que el cantante Sergio Pángaro, un ícono de los 90, visitó la fábrica días atrás”.
Suplemento Cultura y Nación, Diario Clarín, sábado 17 de mayo de 2003

² Valeria González: "Arte argentino de los '90: una construcción discursiva". Investigación en curso. Nuestra Hipótesis de base es que lo que conocemos como estética de los '90 es una construcción discursiva porque es en el discurso y no fuera de él donde este objeto cobra existencia. En todo caso, es en la superficie del discurso donde determinadas obras son acopladas a una definición histórica unitaria.

explícito, es constituido en el plano del discurso como referente de una década. Nos interesa en este espacio, no un abordaje de lo que fue la estética de la década pasada y el debate que la definición de dicha estética supone, sino más bien incorporarlo a nuestro análisis en la medida en que muchos de los colectivos, cuyos discursos nos proponemos abordar aquí, mantienen, de manera declarada o no, un diálogo no exento de tensiones con los discursos y prácticas que sustentaron ciertas posiciones al interior del campo artístico en el pasado, y que constituye el marco de su propia inserción como “recién llegados”. A modo de ejemplo:

”Repensarse a sí mismo como proyecto supuso, entre otras cosas, formular una crítica de la noción de arte dominante en el circuito porteño en las últimas décadas, noción que se sostiene principalmente en la afirmación de la subjetividad del artista individual mediante una obra consolidada por la continuidad de un estilo y “liberada” de toda racionalidad a través del culto de la forma, el capricho personal y el goce privado que proporciona el acto de creación” (DUPLUS)

Si acordamos con que en los noventa proliferaron ciertos materiales semánticos que aluden a un arte kitsch, mersa, de mal gusto, banal, decorativo, frívolo, liviano, etc., donde la figura crítica por excelencia es la ironía, nos llama poderosamente la atención que, para abrir el período que nos convoca, relevamos calificativos que se encuentran en una red semiótica diversa: “entrecruzamiento de proyectos”, “red de intercambio entre artistas”, “proyectos autogestionados”, “arte participativo” “arte de participación”, “sociedades por

acciones”, “sistema de fertilización cruzada”, en donde el desplazamiento fundamental de cuenta de una preocupación ya no eminentemente estética, que deja de ubicar la potencia innovadora en cierta cualidad de las obras, nuevos procedimientos formales o nuevos medios tecnológicos (al menos entre los grupos que analizamos la presencia de las nuevas tecnologías, en especial internet, funcionan no como fin en sí mismo sino como medios de comunicación) sino en ciertas nuevas modalidades del estar en común. Como observa Daniel Link, en la presentación de un encuentro entre colectivos de arte: estos grupos se plantean como nuevas formas en el sentido de “nuevas ecologías”, “nuevas formas de organización”, “nuevas formas de relación”.

(Duplus) se define como un vector fluido, abierto, en el que diferentes grupos, objetos, individuos y zonas de información, por medio de proyectos específicos, se entrecruzan y generan nuevas situaciones.

Esta percepción implica para nosotros la reconsideración del sentido de lo estético. Es a partir de la amplificación del concepto de creatividad hacia el orden social –como creación de nuevas formas de sociabilidad, de nuevas formas de vida- donde Duplus piensa su inserción y su trabajo.

¿Qué horizontes teóricos, o qué discursos sociales recogen las narrativas identitarias de estos colectivos en la Argentina de 2000? Como señala V. González, es innegable en los '90 el peso de las teorías de divulgación de la postmodernidad. No obstante, su trabajo propone que en el período de formación del “arte de los noventa” fue mucho mayor el peso de la teoría de la

vanguardia como agente de legitimación. En el caso de los colectivos actuales, tampoco se trata de postular que se haya tomado la vulgata posmoderna como argumento legitimador, más bien postulamos que ha habido una lectura (y una reescritura) posmoderna del posestructuralismo (Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari) por un lado, y el Negri pasteurizado de Imperio, por otro, que en muchos casos se pliega a la lógica del pastiche. Coincidimos con Jameson en que el pastiche es una de las formas características de la producción cultural en la posmodernidad, y consiste en el remedo o la imitación de otros estilos, y en particular, de sus manierismos y crispamientos estilísticos. Pero aunque emparentado con la parodia, el pastiche no apunta a la burla del original, sino que resulta en una parodia vacía que nos aporta más bien un dato de la hora actual que enuncia en el pastiche el fracaso a la hora de inventar nuevos estilos y mundos porque ya se han inventado (y este es el peso de herencia modernista que “pesa como una pesadilla el cerebro de los vivos, aunque muchas veces se la enuncie e incluso celebre bien enterrada) El posestructuralismo resulta en algunos aspectos un eficaz “manual de instrucciones” a la hora de re-semantizar un discurso que gusta de la multiplicidad, la antitotalidad, la provisionalidad, los finales abiertos, la fluidez, que pretende multiplicar la diferencia en todas partes. Si bien estos términos resultan eficaces en la denuncia de cualquier sistema que erija sus valores en “absolutos”, en sujetos “metafísicos” y “autoidénticos”, nos parece pertinente recordar con Terry Eagleton que “la propia lógica del mercado capitalista es de “placer y pluralidad”, de lo efímero y lo discontinuo, de cierta gran cadena de deseo descentrada de la que los individuos parecen meros efectos fugaces”. Para este autor el posmodernismo no es liberal ni conservador sino *libertario*,

extrañamente, se trata de un libertarismo sin sujeto que liberar. Pensando en la productividad crítica de estas relecturas del pensamiento contra-cultural de los 60 y 70, habida cuenta de la caída de los estados de bienestar y la entrada del capitalismo en una nueva fase en que muchos de los términos “subversivos” en décadas pasadas se han convertido en “funcionales”, no podemos ignorar esta ambigüedad ideológica. O al menos someterla a discusión.

Al interrogarnos por un fenómeno de “actualidad” situamos nuestra especulación en un terreno precario. Aventurar consideraciones sobre el presente, quizá con mayor obviedad que en el trabajo historiográfico (que tampoco puede justificarse por la naturaleza del material o la evidencia histórica, dado que, ante todo, organiza ese material y esa evidencia³, y en este sentido la construcción de un nuevo relato) nos enfrenta más violentamente, como expresó Damián Tabarovsky en un reciente ensayo sobre la literatura Argentina⁴, al peligro de “quedar pegado, al riesgo del ridículo, del envejecimiento prematuro; se coloca (uno) en una de esas situaciones en las que más tarde dirá “¿quién me mandó a escribir eso?”; se sitúa en el umbral de la fragilidad – se expone al cachetazo-, de la más absoluta soledad. Pero la veleidad del escritor reside en el desatino del presente, y no en el mito de la posteridad”. Esta última convicción empuja estas líneas.

Señala Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*, que “si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, debemos hallar otros términos para la innegable experiencia del presente: no sólo para el presente temporal, la realización de esto y de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual

³ Jameson Frederic, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Gedisa, Barcelona, 2004.

podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones, aunque no siempre como productos fijos, como productos definidores”.⁵ Nos enfrentamos, en todo esfuerzo por hacer inteligible el espacio de emergencia y configuración de una serie de narrativas de lo “actual” en el campo de las prácticas artísticas, con una serie de problemas que refieren al estatuto de lo “nuevo” y la posibilidad de aprehenderlo, de hacerlo legible en los que Jameson llama una particular “conciencia” del propio tiempo. En plena posmodernidad pareciera existir cierto acuerdo general, cierto consenso tácito, acerca de los rasgos de lo moderno que ya no son deseables. En el campo de las prácticas artísticas la teleología de la estética modernista, el culto del genio o el profeta, y las poco placenteras exigencias planteadas a la audiencia o público son algunos de los elementos que en la posmodernidad, con sus retóricas de lo descentrado y lo aleatorio, lo rizomático, lo heterogéneo y lo múltiple, parecen haber perdido su lugar de privilegio. No obstante, aquello de lo que la posmodernidad no ha podido deshacerse, es de su dependencia respecto de las categorías esencialmente modernistas de lo “nuevo”. Estas han subsistido cualquiera sea su retórica y dan cuenta de una contradicción que no resulta menor en absoluto. Coincidimos con Jameson en que la posmodernidad es incapaz de apartarse del valor supremo de la innovación (pese al fin del estilo y la consabida “muerte del sujeto”, aunque solo sea porque los museos y las galerías apenas pueden funcionar sin ella.) y que el nuevo fetiche de la “Diferencia” sigue superponiéndose al anterior de lo “nuevo”, pese a que ambos no son del todo coextensos. “Esta energía vital del presente y su violenta autocreación no solo supera las melancolías estancadas de los epígonos;

⁴ Tabarovsky, Damián. Literatura de izquierda. Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2004. Pag. 18-19.

⁵ Williams, Raymond: Marxismo y literatura, Ediciones Península, Barcelona, 1997

también asigna una misión a un período temporal e histórico que todavía no debería tener derecho a serlo. Pues el presente no es aún un período histórico: no debería darse un nombre ni caracterizar su propia originalidad. Sin embargo, justamente esa autoafirmación no autorizada terminará por modelar esa nueva cosa que llamamos realidad. Esta situación, en la cual se generan nuevos relatos y puntos de partida de los anteriores, puede ser ilustrativa de lo que Jameson llama “la dialéctica de la ruptura y el período”. La pregunta concierne a nuestro objeto de indagación, ya que la calificación de *nuevas* modalidades del quehacer artístico en la Argentina contemporánea, compromete los discursos de los propios artistas (que puntualizan ciertos quiebres recientes en la concepción de la propia práctica), así como la caracterización de diversos medios gráficos y revistas especializadas que colocan a un conjunto de prácticas heterogéneas en “ruptura” con el pasado inmediato y que explícita o implícitamente ponen en juego su diagnóstico acerca de aquel y de ciertos aspectos “negativos” que resulta indispensable revisar. En otras palabras, nos interesan estos esfuerzos de autodefinición en el presente ya que así como exigen una relación con el futuro, implican dicha toma de posesión sobre el pasado, y nos proporcionan ciertas claves para identificar la índole de los desplazamientos retóricos estratégicos en la caracterización de un presente experimentado como “novedoso”.

El abordaje del espacio discursivo que articula las nuevas prácticas inscriptas en el escenario del arte contemporáneo, y en particular las que nosotros trataremos en la historia reciente y presente del campo artístico en nuestro país, resulta una tarea compleja, ya que plantea el desafío de decir algo acerca de una topografía que se encuentra, en términos de Williams, en estado de

solución *fluida*. En este sentido rescatamos el concepto de “*formaciones*”, entendidas por el autor como “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa, y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada, con las instituciones formales” de modo que “las formaciones son reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos, o científicos) y que de ningún modo pueden ser identificados con las instituciones formales o con sus significados y valores formales, y que a veces pueden ser positivamente opuestas a ellas .

Nos interesa ofrecer una síntesis de algunas lecturas críticas abocadas al tema que nos convoca,⁶ y a partir de éstas ensayar líneas de investigación que abran nuevos interrogantes. Nuestra indagación se centrará exclusivamente en las formaciones discursivas que abren un campo de inteligibilidad para una plétora de prácticas emergentes (o incluso pre-emergentes antes que definitivamente asentadas en el campo de lo nuevo). Cuestionaremos la construcción y el impacto de una apuesta (y una estrategia) antes que nada de tipo retórico⁷: la proliferación, en ciertas zonas medio artístico local, de términos como “gestión cultural de proyectos independientes”, “colectivos de artistas”, “entrecruzamiento de proyectos”, “red de intercambio entre artistas”, “proyectos autogestionados”, “arte participativo” “arte de participación”, “sociedades por acciones”, “sistema de fertilización cruzada”, entre otros, habla más que de una transformación que se hubiera dado “previamente” en el campo del hacer, y para la que se buscara un nuevo rótulo capaz de contenerla, de una mutación

⁶ Fundamentalmente: José Fernández Vega: “Variedades de lo mismo y de lo otro”, publicado en Revista Ramona n°34.

eminentemente discursiva, que convive con cuerpos de prácticas todavía asentadas en sistemas de significación anteriores con los que entra en tensión (estos proyectos se proponen, con una variedad de matices, una refundación (cuyo alcance intentaremos cuestionar) de un estado de cosas que combina elementos locales con elementos internacionales, las instituciones, la crítica, la historiografía, los lugares de exposición, los espacios de intercambio y de aprendizaje, entre otros.

Nos proponemos abordar entonces la reciente emergencia y proliferación, desde el umbral de este siglo y hasta la actualidad, en su mayoría surgidas en respuesta al crítico contexto social, político, económico y cultural configurado en la Argentina después del 19 y 20 de diciembre de 2001, de lo que podemos llamar (para conjurar la amplitud del fenómeno) “proyectos independientes de gestión cultural y artística”. Bajo este nombre podemos agrupar tanto a colectivos de arte, cuyos miembros provienen en su mayoría de las artes plásticas, la literatura, y el diseño (Grupo de arte callejero- GAC; Taller popular de serigrafía -TPS; SUSCRIPCIÓN,), como a proyectos de intercambio entre artistas, curadores e intelectuales (TRAMA, DUPLUS), así como “redes” o “comunidades” experimentales (PROYECTO VENUS). Nos interesa indagar, más allá de la especificidad de cada grupo (actividad particular, localización, integrantes, modos de intervención, soportes utilizados, etc), en una serie de rasgos y acuerdos que hipotetizamos, aparecen enunciados como los organizadores privilegiados tanto de su práctica artística como de sus prácticas relacionales e intervenciones en un espacio de amplitud variable. Esto es, que encontramos una gran convergencia en sus modalidades de organización

⁷ no hace falta aclarar que no concebimos lo retórico como instancia separada de las prácticas sino en su plena operatividad performativa. Sin embargo, nos ocuparemos aquí de un conjunto de operaciones y

interna, su vocación interdisciplinaria, la autogestión como modo principal de financiamiento, la horizontalidad, la anti-institucionalidad, y la afirmación de estar al margen de los antiguos circuitos tradicionales de legitimación al interior del campo artístico, en algunos casos, o bien de buscar entablar relaciones inéditas de interdependencia e intercambio con distintas instituciones, en otros. En otras palabras, estos grupos se encontrarían redefiniendo los vínculos con las instituciones claves que en el pasado monopolizaban el otorgamiento de credenciales que garantizaban al sujeto su pertenencia a la institución “arte” y los consecuentes circuitos de distribución y consumo a los que dichas credenciales permitían acceder (Bourdieu: 1995). Estos son algunos de los puntos que nos permiten afirmar que existe un amplio consenso en los discursos de los protagonistas de este fenómeno ¿De qué da cuenta esta relativa homogeneidad en el plano retórico? ¿A qué responde la necesidad de constituir “colectivos” como modalidad privilegiada de la praxis artística y social? ¿qué es lo que esta existencia comunitaria permite conjurar? ¿qué tipo de relaciones promueve y por qué? ¿qué hace que el significante “comunidad” encarne, en nuestros días, entre sus muchos significados flotantes, uno que lo liga necesariamente a una plena positividad? Una especie de valor en sí, escasamente cuestionado, o al menos poco interrogado en sus condiciones productivas. Señala Baumann que “las palabras tienen significados, pero algunas palabras producen, además, una “sensación”. La palabra “comunidad” es una de ellas”. Produce una buena sensación: sea cual sea el significado de “comunidad”, está bien “tener una comunidad”, “estar en comunidad”. ¿A qué se opone, o cuál es su reverso temido? ¿qué puede decirnos esta valoración

de nuevas narrativas comunitarias en una coyuntura como la que atravesamos en la actualidad?

Lejos de agotar la problemática de la situación del arte contemporáneo en la Argentina, nos interesa rescatar algunos aspectos del diagnóstico que estos discursos ponen en juego en relación a la “crisis” de legitimidad de dichos espacios, que sería condición de su propio surgimiento al “margen”, promoviendo desde esa periferia, novedosas modalidades de producción, circulación y consumo, no solo de “obras de arte” sino más bien de nuevos dispositivos comunicantes, más flexibles y dinámicos, desde los cuales gestionar relaciones inéditas entre agentes (artistas, curadores, críticos e intelectuales), así como de espacios de sociabilidad e intercambio que habiliten una trama paralela a los espacios hegemónicos hoy debilitados.

“El drástico cambio económico y social que se produjo en el país a partir del 19 y 20 de diciembre de ese año, determinó un replanteo de los objetivos y contenidos del grupo de trabajo. Ese momento de incertidumbre, ese espacio bisagra en el que se manifiestan las limitaciones del modelo de acción cultural basado en la figura de un espacio de exposiciones, hace evidente la necesidad de concebir y fomentar nuevas estrategias y prácticas creativas”. (Duplus)

El objetivo de este encuentro fue “generar distintos espacios de discusión y reflexión entre y sobre los colectivos, las nuevas formas de organización, los nuevos espacios no formales de producción artística y/o acción política, de circulación, de intercambio, etc.”

“la idea era precisamente reflexionar sobre las multiplicidades en un momento en el cual pareciera que la acción política, pero también la acción estética, se organiza fundamentalmente a través de redes, tramas, etc.(...) otro aspecto que nos pareció convocante (...) tenía que ver con la idea de nuevas formas: nuevas formas de acción, nuevas formas de organización, nuevas formas de relación.

Encuentro Multiplicidad (realizado en el marco del Proyecto Venus, publicado en Ramona, Revista de Artes visuales, nº33 julio/agosto 2003).

“Los conceptos vertidos en nuestro taller y posterior debate en noviembre de 2001 sobre espacio público, instituciones flexibles y políticas de la amistad, resultaron herramientas fundamentales para interpretar los acontecimientos históricos que se precipitarían a un mes de concluidas las actividades. A partir de los sucesos desencadenados en diciembre de 2001, en Trama decidimos poner todos nuestros esfuerzos en la consolidación de la red que habíamos venido intentando estimular desde el comienzo”. (Trama)

“pensando en política y arte el fenómeno que me parece más interesante y más genuino en la actualidad, y que viene de hace unos cuantos años, es la formación de grupos de colectivos, de redes de artistas y no artistas que en Argentina tiene una tradición importante y que alcanzó en los últimos años una densidad muy notable. Uno de los rasgos que más me atraen en este fenómenos es que en estos grupos no se opone el place y el deber, la vida y el arte, lo político y lo personal, , el individuo y el grupo, me gusta por ejemplo que

sean laxos, que sean informes, también que estas redes tengan redes entre sí o estén tendiéndolas, me gustan sus exploraciones con las identidades parciales, con las no identidades, con los polimorfismos, con los agrupamientos bizarros. La formación de enlaces de confianza, de amistad, de donación, de intercambio, de afinidad, me parece que es el fenómeno más genuinamente político que se está produciendo en el ambiente artístico argentino en los últimos años... tengo confianza en que algo va a pasar y está pasando en esos organismos porque se trata de gente que establece su propia legitimidad, que hace lo que se le da la gana y tiene por lo tanto más posibilidades creativas que quien persigue una fórmula establecida”.

Roberto Jacoby, Arte Rosa light y arte Rosa Luxemburgo. Revista Ramona nº 33 julio/agosto 2003, pag. 59-60.

“Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes”⁸

A propósito de un encuentro denominado “Multiplicidad” al que asistieron diversos colectivos de artistas (convocados y autoconvocados) y entre los que se distribuyó un cuestionario que fue publicado en la Revista Ramona, nos gustaría hacer algunos comentarios ya que de la lectura de las respuestas a dicha encuesta por parte de los grupos participantes del encuentro, así como del debate posterior, surgen las reflexiones y preguntas planteadas en estos apuntes. También forma parte de nuestro corpus el “Encuentro de proyectos de gestión independiente: arte contemporáneo en América Latina y el caribe” realizado por la Fundación Proa en el año 2003. Esta actividad estuvo organizada por el Proyecto Duplus, en co-gestión con el “proyecto Trama. Fruto

del encuentro ambos emprendimientos completaron un cuestionario que está publicado en internet y forma también parte del corpus objeto de estas líneas. Resulta pertinente un análisis crítico de la autodescripción de los grupos, dado que lo primero que nos llamó la atención tiene que ver con que los discursos tienen una fuerte cualidad mimética. Hallamos no solo la proliferación de materiales semánticos comunes, sino también una fuerte homogeneidad en los tópicos y los tropos a partir de los que el discurso pretende hacer inteligible una serie de prácticas que sitúa en el terreno de la “multiplicidad”. Como señala José Fernández Vega (quien plantea una lectura del discurso de estos grupos con la que coincidimos en gran parte) el título del encuentro abre un interrogante clave; nos alerta sobre la ambivalencia semántica de la palabra “multiplicidad”, en la medida en que instaura un vaivén entre la diferencia y la repetición.

El tema de la multiplicidad ha sido abordado por Deleuze en relación a la figura del rizoma. Este, señala Deleuze, se rige por los principios de conexión y heterogeneidad: “Una lengua solo se encierra en sí mismo en una función de impotencia”. Para Deleuze no hay lengua madre, sino toma de poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. El principio de multiplicidad refiere a que “solo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo UNO como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo”. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. Se pregunta Deleuze ¿No tiene una multiplicidad sus estratos en los que se enraizan totalizaciones y significaciones, masificaciones, mecanismos miméticos, hegemonías significantes, atribuciones subjetivas? El que imita

⁸ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, Mil mesetas. Editorial Pre-textos. Valencia, 2000.

siempre crea su modelo, y lo atrae. “El calco ya ha traducido el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. El calco ha generado, estructuralizado el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, solo se reproduce a sí mismo. Por eso es tan peligroso. Inyecta redundancias, y las propaga” (Deleuze: Mil Mesetas). El rizoma recusa de los modelos, no es objeto de reproducción.

Esta tensión entre lo mismo y lo otro, pareciera estar obturada, en el discurso de las distintas iniciativas artísticas convocadas, en beneficio de un modelo o una modalidad organizativa, que se opone a la idea de multiplicación rizomática de diferencias. Podríamos arriesgar que la importación de Deleuze al mercado local de metáforas de la organización artística traiciona, al multiplicar homogeneidad, la propia idea del rizoma y su potencial político de transformación) Si la idea de multiplicidad se asocia al mandato de “pluralismo en todas las esferas” que moldea especialmente las nuevas exigencias del arte contemporáneo en las sociedades tardo-modernas, en este caso, habida cuenta de la fuerte homogeneidad retórica a la que nos enfrentan estos enunciados, cabe preguntar: ¿se multiplica la diversidad o se reproduce lo mismo? Estamos frente a una paradoja (quizá la que cifra la experiencia del presente y la posibilidad de conjurar los discursos mandantes en la posmodernidad, como la lógica cultural de capitalismo tardío).

Estas breves consideraciones pretenden, en un esfuerzo crítico, sospechar de esta supuesta “multiplicación de diferencias” que, en este caso, y según los discursos tomados en consideración, la homogeneidad encontrada desmiente. En palabras de Fernández Vega: ¿qué pasa cuando buscando lo distinto se

confirma la vigencia de lo igual?”. Explicitemos a que nos referimos cuando hablemos de uniformidad en los planteos:

En primer lugar, cuando son interrogados por sus objetivos, los grupos acuerdan en la reivindicación de autonomía económica y política para sus prácticas.

Aspiran también a un “eficacia comunicativa” a través de la intervención de diferentes lenguajes (poético, de las artes visuales, de lo corporal a través de performances, danza, etc.) pero en general con primacía de alguno de estos.

En consonancia con esto, las nuevas tecnologías, en especial internet, no funcionan como fin en si mismo sino como medio de comunicación. La concepción de la “comunicación” que manejan la mayoría de los grupos resulta particularmente interesante ya que se distancia (con la idea de “eficacia”) de los planteos de las vanguardias históricas, quienes privilegiaban un arte anti-comunicativo, un arte de distorsión, que provocara y violentara, suspendiera el código del “público”. En todo caso la estrategia apuntaba a crear un público y no se dirigía a una audiencia existente. En el caso de muchos de estos grupos se pretende el logro de una transparencia que se acerca a una suerte de “utopía comunicativa” que se sostiene en la metáfora del “develamiento”, del descorrer el velo para que los receptores reaccionen ante la realidad de “unos hechos indignantes” que el arte viene a denunciar, confluendo arte y política en el imperativo de que el arte se constituya en su “función social”. Esta idea prima por ejemplo con fuerza en el Grupo de Arte Callejero:

“que la comunicación sea efectiva en cada contexto en particular, de eso se trata”, o “Uno tiene que comunicar del modo más literal posible lo que uno quiere decir...por ejemplo, desde el afiche que está abajo con el video, el

tríptico, podemos decir que fue eficaz porque la gente se paraba, lo leía, lo pedía; en ese proyecto la eficacia se midió ahí...pero con cada proyecto en particular la “eficacia” es otra cosa” (en Revista Ramona nº33).

No solo se habla de eficacia sino que además se alude a parámetros de medida de la eficacia.

En relación al funcionamiento interno los grupos acuerdan en las decisiones consensuadas. El ingreso a los grupos es abierto e irrestricto y por lo general la actividad del grupo se organiza a partir de proyectos particulares, para los que se requieren acuerdos mínimos. Todos los grupos postulan un ideal de funcionamiento en “red”. En este caso la red también es planteada como una figura que optimizaría los intercambios comunicativos.

En cuanto a la dimensión política de estos grupos, aparece en el discurso una fuerte presencia de la “horizontalidad” organizativa, acorde a la metáfora de la red sin núcleo, o de los sistemas sin centro. El discurso es profundamente anti-institucional, y cabe preguntarse a qué se debe esta característica: se pregunta nuevamente Fernández Vega ¿será por una confianza en el vínculo espontáneo entre los sujetos, o se debe, más bien, a una radical desconfianza en todo personalismo interesado? Es característica también la ausencia de un discurso nacional así como de un discurso ideológico articulado. Encontramos en su lugar una serie de líneas básicas que aluden al “antiimperialismo”, “anticapitalismo”, “lucha contra la represión” “voluntad de participar en las luchas sociales” (con aportes más o menos exigidos desde lo artístico o lo político).

El trabajo al interior de los grupos es casi siempre voluntario y no remunerado, no demuestran interés por los grandes circuitos de legitimación profesional, se

pretende el logro de financiación (muchos han gestionado subsidios del estado o del sector privado) pero siempre y cuando no implique condicionamientos.

A esta altura podemos preguntarnos dónde está la multiplicidad, las diferencias en las modalidades de organización. La pregunta que nos hacemos junto a Fernández Vega es ¿Por qué tiene tanto prestigio la palabra multiplicidad? ¿Refiere a una problemática del campo artístico o es un dato puramente político?

Estas preguntas funcionaron como disparadores de una serie de líneas en las que se podrían pensar críticamente las modalidades del estar en común en el campo artístico y las relaciones con el campo social que se plantean en un escenario de crisis. Si bien el discurso de estos grupos da cuenta de una voluntad reflexiva respecto de la propia práctica y de la inserción social de la misma. Pareciera que las categorías de “colectivo” o “red” se sitúan a sí mismas como aquellas que vienen a “reparar” o “llenar” un vacío que, en lo que respecta a instancias de articulación, recepción, intercambio, se caracteriza por “un déficit de colectividad y un exceso de conexión”,⁹ De modo que el descontento por los modos de ser de las instituciones resulta el motivo con que los artistas y curadores fundamentan el sentirse llamados a ocupar un lugar “vacante” y desde allí repensar la “institución arte”, nos parece pertinente alertar sobre las paradojas que abren los discursos que dan cuenta de este reposicionamiento. Creemos que el discurso del pluralismo no debe desentenderse de la pregunta por la tensión entre lo uno y lo múltiple, pregunta que implica desentrañar la especificidad de estas prácticas y su dimensión política en un tiempo en que la marca de la globalización, con la avasalladora

⁹ Presentación del “Proyecto Trama” en el Instituto Goethe, Buenos Aires, 2001.

uniformidad que resulta la contracara del pluralismo folklórico del discurso multiculturalista, obliga al arte a redefinir nuevos términos para su lugar de criticidad. De modo que nos permitimos cerrar con el interrogante, abierto, sobre el estatuto de lo “artístico”, los modos de la producción y recepción y la experiencia de materiales estéticos en una era signada por la colisión sistémica entre la economía y la cultura. En este escenario problemático deberá el arte definir su potencial crítico.

Bibliografía

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Península, 1997.

Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

Bauman, Zygmunt, *Siglo XXI* Editorres, Madrid, 2003.

Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Editorial Quadratta, Buenos Aires, 2003.

Jameson, Frederic, *El giro cultural*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1999.

Jameson Frederic, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Gedisa, Barcelona, 2004.

Eagleton, Terry, *Ilusiones del posmodernismo*, Paidós, Buenos Aires, 1997.