

**IDAES - UNSAM**

**Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano**

**Tesis de Maestría**

**LA CIUDAD DE BUENOS AIRES COMO OBJETO DE ESTUDIO Y DE  
ACCIÓN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS**

**Alumna:** Lic. Ayelén Vázquez

**Directora:** Dra. Viviana Usubiaga

**Fecha de entrega:** diciembre 2015

# LA CIUDAD DE BUENOS AIRES COMO OBJETO DE ESTUDIO Y DE ACCIÓN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

## RESUMEN

El propósito central de esta tesis es contribuir al estudio y comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas correspondientes a los primeros años del siglo XXI y analizar sus relaciones con el contexto histórico argentino. La presente investigación se centró en un conjunto de trabajos que se desarrollaron hacia 2001 en un período de crisis política y económica durante el que se produjeron inéditas modificaciones en la dinámica urbana de la ciudad de Buenos Aires. Observamos, en este marco de emergencia, un quiebre con la poética imperante en la década del noventa sumado a la proliferación y visibilidad de diversas modalidades de conexión del arte con la esfera social. En otras palabras, la tesis analiza las estrategias y herramientas visuales utilizadas por las prácticas artísticas contemporáneas a partir del estudio de tres casos seleccionados en los que se ponen en discusión las concepciones sobre la metrópolis porteña, el paisaje, la noción de espacio público y la construcción o lectura de las dinámicas urbanas: *Buenos Aires Tour* del artista Jorge Macchi, el proyecto *Inundación!* realizado por el colectivo M777 y *Carteles de la memoria* del Grupo de Arte Callejero.

### **PALABRAS CLAVES:**

Jorge Macchi // M777 // Grupo de Arte Callejero // colectivo artístico // arte contemporáneo // paisaje // Buenos Aires

# ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| <b>AGRADECIMIENTOS</b>  | 5  |
| <b>INTRODUCCIÓN</b>   |    |
| 1. La crisis del 2001 y sus derivaciones en la dinámica urbana  | 6  |
| 2. Transformaciones en la producción artística en Buenos Aires  | 11 |
| 3. Sobre la relación arte–ciudad en las prácticas contemporáneas  | 17 |
| 4. Marco teórico  | 20 |
| 5. Objetivos e hipótesis de la tesis  | 23 |
| <b>CAPITULO I</b>   |    |
| <b>Paisaje expandido. Representaciones de la ciudad de Buenos Aires: de las vistas a la intervención del espacio urbano</b>     | 26 |
| 1. Primeras representaciones de Buenos Aires  | 27 |
| 2. Desarrollo del paisaje urbano y su vínculo con la experiencia en la ciudad a fines del siglo XIX y primera mitad de siglo XX | 31 |
| 3. Paisaje intervenido  | 36 |
| 4. Paisaje expandido en el arte contemporáneo   | 46 |
| <b>CAPÍTULO II</b>  |    |
| <b><i>Buenos Aires Tour. La ciudad recorrida</i></b>  |    |
| 1. Inicio del <i>tour</i>   | 52 |
| 2. Confección del relato  | 59 |
| 3. Diccionario, elemento paradigmático del recorrido  | 65 |
| 4. BAT y su condición de archivo  | 68 |
| 5. Institucionalización de BAT  | 74 |
| <b>CAPÍTULO III</b>   |    |
| <b><i>Inundación! La ciudad no planeada</i></b>   |    |
| 1. ¿Catástrofe virtual?   | 81 |
| 2. Del <i>brainstorming</i> virtual al juego  | 84 |

|    |   |    |
|----|---|----|
| 3. | El juego como posibilidad de intervención crítica | 88 |
| 4. | Institucionalización de <i>Inundación!</i>        | 97 |

## **CAPÍTULO IV**

### ***Carteles de la memoria. La ciudad señalada por la historia***

|    |   |     |
|----|---|-----|
| 1. | Inicio de un recorrido  | 102 |
| 2. | Manipulación del código vial en el contexto de las prácticas artísticas del GAC | 114 |
| 3. | El pensamiento cartográfico como estrategia de producción                       | 119 |
| 4. | Institucionalización de las prácticas del GAC                                   | 123 |

### **CONSIDERACIONES FINALES**

### **Bibliografía y fuentes documentales**

### **Listado de imágenes**

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi directora de tesis, Viviana Usubiaga, por su apoyo incondicional y tiempo dedicado, sus generosas contribuciones fueron esenciales para el desarrollo y crecimiento de este trabajo de investigación.

Mi agradecimiento para los artistas y otros miembros del circuito artístico que me brindaron su tiempo y buena predisposición para realizarles entrevistas y me permitieron consultar sus archivos personales. Especialmente a Florencia Battiti, Ana María Battistozzi, Lorena Bossi, Mauricio Corvalán, Jorge Macchi, Pío Torroja, y Gustavo Diéguez.

Quiero expresar mi gratitud hacia los profesores de la Maestría de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano IDAES-UNSAM. Asimismo a mis compañeros de maestría que, con el paso de los años, se convirtieron en amigos. En especial a Juan Ricardo Rey por su aporte al inicio de este trabajo de investigación y a Carolina Vanegas Carrasco por su colaboración en la última etapa, a quien le debo la detenida y rigurosa lectura que me ayudó a concluir el presente trabajo. También deseo expresar mi gratitud hacia Elena Oliveras, Nelly Perazzo y Ana Espinosa.

Finalmente quiero agradecer a mi familia. Gracias a mis padres, Cristina y Norberto, y a mis cuatro hermanos, Santiago, José Pablo, Ignacio y Alberto. Gracias a mis mellizos -Ema y Milo- y a León, quien me acompañó desde la panza en los tiempos finales de este proyecto. Por último, agradezco a Conrado, quien me acompañó con infinita paciencia durante todos estos años de trabajo.

# INTRODUCCIÓN

## 1. La crisis del 2001 y sus derivaciones en la dinámica urbana

En diciembre de 2001 la vida política argentina colapsó y se presentaron formas concretas del trastorno del ciclo democrático con escenas de miseria, marginalidad y exclusión. La apertura sin límites del mercado globalizado, el crecimiento de los grandes grupos económicos, el aumento de las empresas extranjeras frente a desprotección del mercado local y la reducción de las actividades productivas trajeron como consecuencia un deterioro de la industria nacional, crecimiento de la desocupación y aumento de la pobreza. Junto a la convertibilidad, estos fueron algunos de los principales factores causantes de la crisis política, económica y social. Asimismo habría que agregar el deterioro de los servicios de salud y educación; la reducción de la red ferroviaria que desarticuló pueblos enteros y aumentó el costo de transporte de cargas y pasajeros; una creciente insatisfacción por la privatización de los servicios públicos; y el surgimiento de nuevas formas de criminalidad que instaló la inseguridad como tema prioritario. Todos estos factores causaron transformaciones en la dinámica urbana.<sup>1</sup>

Estos procesos fueron acompañados por la consolidación y extensión de la protesta social. Surgieron las organizaciones de desocupados que inauguraron los cortes de ruta como metodología de reclamo para llamar la atención de los medios de comunicación y forzar a las autoridades a buscar una solución.<sup>2</sup> A mediados del 1997 los piquetes se habían multiplicado por todo el país.<sup>3</sup> Por otra parte, los movimientos de derechos humanos, los jubilados y los docentes, que tenían una larga historia de reclamos en las plazas y en las calles, incrementaron la frecuencia de su presencia.

---

<sup>1</sup> El sociólogo Marcos Novaro, en los últimos dos capítulos de su libro *Historia de la Argentina: 1955-2010*, estudió las problemáticas de dicho período. En relación al aumento de la pobreza, señaló que el porcentaje de población por debajo de la línea de pobreza en 1995 era del 24,8% y que en 1998 llegó a 29,7%. Además, sobre las privatizaciones de los servicios observó que si bien en un primer momento tuvieron una notable mejora, en particular los servicios de telefonía, transporte y electricidad, con los años creció el descontento por casos de corrupción y las críticas por el modo en que habían sido privatizados. Por último, en torno a las modificaciones en la dinámica urbana mencionó la migración de clases alta a barrios cerrados y el aumento de la contratación de servicios de seguridad privados. Véase Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina: 1955-2010*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 257-261.

<sup>2</sup> Los cortes de ruta se originaron en algunas ciudades del interior que, por el cierre de empresas cruciales para la economía del lugar, dejaron sin trabajo a gran parte de los habitantes del pueblo. Uno de los primeros casos fue el cierre del yacimiento minero HIPASAM en Sierra Grande (Río Negro).

<sup>3</sup> Novaro, Marcos. Op. cit., p. 258.

A fines de la década del noventa se produjo una ruptura respecto al uso del espacio público: se comenzó a poner el cuerpo en la calle y en las rutas como nueva forma de resistencia política enfrentando los problemas sociales de aquella coyuntura. Aunque estas acciones respondieron a la necesidad de sectores de expresar un descontento social que crecía, hasta el estallido de diciembre de 2001, había predominado la aceptación de la fragmentación social y cierta naturalización de sus manifestaciones.

En 1999 Fernando De la Rúa fue elegido presidente de la Nación y llegó al poder a enfrentar un ciclo recesivo, problemas de pobreza y desocupación. A la alta tensión social se sumó un escándalo por la denuncia de “coimas” (sobornos) en el Senado para aprobar la reforma laboral y la posterior renuncia del vicepresidente Carlos “Chaco” Álvarez en octubre de 2000.<sup>4</sup> La crisis institucional se profundizó con las medidas de ajuste tomadas por el gobierno en jubilaciones y salarios públicos.<sup>5</sup> Posteriormente, para frenar la fuga de capitales el Ministro de Economía -Domingo Cavallo- dispuso el “corralito bancario”<sup>6</sup> que provocó una explosión de reclamos y la adhesión de la clase media a la protesta de los sectores bajos. Por su parte, De la Rúa intentó detener las manifestaciones declarando el estado de sitio, lo que hizo multiplicar las movilizaciones. El 19 y 20 de diciembre de 2001 la plaza de Mayo y el Congreso fueron escenarios de abrumadores enfrentamientos entre la policía y los manifestantes que involucraron prácticamente a toda la población.

El 20 de diciembre De la Rúa presentó su renuncia y fue sucedido por cuatro presidentes designados por Asambleas Legislativas en los siguientes días. El primero fue Ramón Puerta -presidente provisional del Senado- quien a los pocos días cedió su puesto a Adolfo Rodríguez Saá -gobernador de San Luis- quien renunció y fue reemplazado por Eduardo Camaño -presidente de la cámara de Diputados- y este le cedió el cargo de Eduardo Duhalde quien contó con el apoyo de peronistas, radicales y frepasistas,<sup>7</sup> que le permitió extender su mandato desde enero de 2002 hasta 2003. Duhalde derogó la convertibilidad y

---

<sup>4</sup> Véase “Álvarez renunció por discrepar con las decisiones de De la Rúa” en *La Nación*, Buenos Aires, 07/10/2000.

<sup>5</sup> Tras las medidas de ajuste, la tensión se reflejó en los medios, véase entre otros: “El recorte salarial sería mayor al previsto” en *La Nación*, Buenos Aires, 14/07/2001 en <http://www.lanacion.com.ar/319846-el-recorte-salarial-seria-mayor-al-previsto>, consultado el 07/08/2014; Cufre, David. “Un recorte para no quedarse cortos” en *Página/12*, Buenos Aires, 01/07/2001 en <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-07/01-07-14/pag03.htm>, consultado el 01/07/2014.

<sup>6</sup> Medida que limitaba la extracción bancaria de dinero, cada ahorrista podía retirar sólo \$250 por semana.

<sup>7</sup> El Frente País Solidario (FREPASO) fue una confederación de partidos políticos de centroizquierda constituida a mediados de la década de los noventa. Entre los principales dirigentes se encontraban Chacho Álvarez, Graciela Fernández Meijide y Aníbal Ibarra.

amplio el corralito bancario a los plazos fijos que fueron congelados, esta medida fue conocida como el “corralón”.

Las dificultades económicas y problemáticas sociales generaron un desánimo generalizado en la sociedad que se expresó en la consigna política “Que se vayan todos” y en el incremento de la emigración de muchos jóvenes, profesionales y familias enteras. Las protestas en la calle se convirtieron en habituales y se centraron en el ataque a las sucursales de los bancos y agresiones a los políticos y funcionarios. Conjuntamente, se incrementó la circulación de carritos de cartoneros recorriendo las ciudades producto de la situación de pobreza y desigualdad social.<sup>8</sup> Durante el verano de 2002 la sociedad vivió en permanente estado de crispación e incertidumbre movilizándolo a estratos de la sociedad que no lo hacían habitualmente. Novaro afirmó que “comerciantes, profesionales de mediana edad, amas de casa y jubilados de barrios acomodados confluyeron con militantes de la izquierda revolucionaria”.<sup>9</sup> Los principales centros urbanos del país fueron desbordados a diario por manifestaciones sociales y políticas. En particular Buenos Aires sufrió una transformación violenta, se vivió un entorno de inédita inestabilidad y continua agitación.

Hacia mediados de 2002 se produjo el inicio de una recuperación económica impulsada por la abrupta alza de precios de las exportaciones sumado al congelamiento de las tarifas de los servicios que permitió al estado controlar la inflación.<sup>10</sup> Cabe aclarar que por varios años la pobreza afectó a la mitad de la población y se mantuvo un gran porcentaje de los trabajadores en la informalidad y bajos ingresos. Además el poder político continuó debilitado, inestabilidad que se acentuó con la muerte de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán que presionó a Duhalde para adelantar las elecciones a abril de 2003.<sup>11</sup>

Néstor Kirchner fue electo presidente democráticamente y continuó la política económica iniciada en 2002.<sup>12</sup> En relación al mandato de Kirchner, advirtió Novaro, que se tomaron ciertas decisiones que buscaron reconstruir la autoridad presidencial y mejorar la opinión pública. En primer lugar, destacó los desplazamientos de la Corte Suprema y su

---

<sup>8</sup> Los cartoneros -integrados por niños, hombres, mujeres y ancianos- recolectaban de las bolsas de basura materiales reciclables para vender, como también alimentos y cosas para sobrevivir.

<sup>9</sup> Novaro, Marcos. Op. cit., p. 286.

<sup>10</sup> El crecimiento en las exportaciones se produjo gracias a un cambio en los mercados mundiales que generó el aumento de la demanda y la mejora de precios de los bienes exportables: alimentos, minerales y combustible. Conjuntamente, al no administrar el estado las empresas de servicios, pudo congelar sus tarifas sin disminuir la recaudación. Véase Novaro, Marcos. Op. cit., pp. 281 y 282.

<sup>11</sup> Un grupo de piqueteros cortó el Puente Pueyrredón y el gobierno ordenó reprimirlos. Dos manifestantes, Kosteki y Santillán, fueron asesinados por la policía.

<sup>12</sup> Roberto Lavagna fue el Ministro de Economía de Eduardo Duhalde y continuó siéndolo durante el mandato de Kirchner hasta fines de 2005.



reemplazo por jueces con reconocidos antecedentes académicos, de carácter progresista y “garantista” sin vinculación con el peronismo. En segundo término, se impulsó a la reapertura de los juicios por violaciones a los derechos humanos que produjo la adhesión de los sectores de izquierda y de los organismos de derechos humanos.<sup>13</sup> Para finalizar su análisis sobre el período, Novaro estableció que en el 2005 se consolidó la recuperación económica, con el proceso de renegociación de la deuda externa, reducción del desempleo y de las tasas de pobreza. Bajo este escenario de mayor estabilidad política y económica, en términos generales, los movimientos sociales se disgregaron y otros ingresaron al sistema político tradicional.

Si bien la crisis del 2001 impuso un corte en la dinámica urbana e histórica de la ciudad fue necesario pensar este escenario en consideración a un contexto más complejo, de alguna manera entrelazado con la transformación urbana de la década del noventa, determinada por el auge del turismo, la revalorización y segregación de distintas zonas y el desarrollo de macroemprendimientos privados sumados a un proceso de retirada del Estado del espacio público.

Sobre estos cambios el historiador y arquitecto Adrián Gorelik, observó que si bien la recuperación de la democracia generó en Buenos Aires una reconsideración del espacio público, la deuda dejada por la dictadura marcó una notoria decadencia material.<sup>14</sup> Conjuntamente, estableció en los noventa un giro epocal que se definió por la acumulación de tres cambios que operaron en diferentes dimensiones: los macroemprendimientos privados que originaron imágenes novedosas que afectaron sectores urbanos de escala territorial, tales como Puerto Madero, el Proyecto de Retiro y el Abasto. A su vez, la estigmatización de la vida en la ciudad fomentó la retirada de la clase media de la escuela pública, el aumento de autopistas para el transporte privado, impulsó -cubriendo la demanda de orden y seguridad- el desarrollo de los *shoppings*<sup>15</sup> e intensivos procesos de microprivatización, como las garitas de vigilancia en barrios residenciales altos y medios hasta los *countries* como residencia

---

<sup>13</sup> Además señaló el sociólogo que la reapertura de los juicios fue acompañada de una reinterpretación del pasado; en 2003 la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) se transformó en un centro dedicado a la preservación de la memoria. Cabe señalar también que este nuevo contexto generó fragmentaciones en los movimientos de derechos humanos. Véase Novaro, Marcos. Op. cit., p. 293.

<sup>14</sup> Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia Cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 173.

<sup>15</sup> El *Shopping* center es una nueva tipología urbana que se monta sobre el fin del ciclo progresista, en la decadencia económica y la retirada del Estado. El *shopping* trabaja sobre el contraste y la fragmentación; no forma ciudadanos sino consumidores. Es un espacio común en el que no existe ni lo privado ni lo público. Gorelik se propone ir más allá de la definición de *no lugar* de Marc Augé y define a los *shoppings* como un pedazo de *no ciudad* dentro de la ciudad, donde se ofrece como alternativa a la compleja realidad que queda fuera de sus puertas. *Ibíd.*, pp. 200 y 201.

permanente. Asimismo, estas condiciones ocasionaron en un contexto donde la policía y los medios de comunicación construyeron mapas del delito estructurados por zonas seguras e inseguras, edificando una cartografía de la amenaza que organizó la ciudad.

En segundo lugar, en contraposición al crecimiento de las inversiones privadas, se manifestó el empobrecimiento y decadencia de infraestructuras de la ciudad producto de la desinversión estatal que generó el colapso de la red sanitaria y del transporte público.<sup>16</sup> Estos procesos antagónicos que se presentaron en Buenos Aires fueron definidos por Gorelik como oleadas de “modernización de superficie” -edificios de propiedad horizontal y avenidas en los sesenta, torres y autopistas en los setenta, *shoppings* y *lofts* en los ochenta y Puerto Madero, “torres country” y autopistas en los noventa- que utilizaron hasta el agotamiento la infraestructura instalada entre finales del siglo XIX y comienzo del XX, ampliada y actualizada en 1930. Esto ocasionó una sobreocupación de la red de subterráneos trazados en la primera mitad del siglo y la saturación de la red de infraestructura sanitaria que acentuó las inundaciones. Estos procesos de modernización en superficie fueron un negocio ideal para los intereses privados porque generaron un alto margen de ganancia con poca inversión. Al mismo tiempo, evidenciaron la ausencia del Estado como ente regulador y planificador del crecimiento urbano.

Bajo estas circunstancias se consolidó un paisaje cotidiano de fractura social. Gorelik atribuye la aceptación de esta situación como una transformación gigantesca en una sociedad que décadas atrás se autorrepresentaba en un horizonte de expansión de las fronteras sociales y urbanas, a partir de un imaginario de inclusión. En este giro epocal marcado por la crisis social y la articulación entre microrespuestas públicas y macroemprendimientos privados, se configuró un nuevo sistema urbano; al cual se le sumó un tercer cambio en la dimensión político-institucional que fue la autonomía que obtuvo la ex Capital Federal.

Si bien, esta novedad de autonomía podría haber permitido una intervención más eficaz entre las otras dos dimensiones, Gorelik observó que, tanto en el gobierno de Fernando de la Rúa<sup>17</sup> como en el de Aníbal Ibarra,<sup>18</sup> no se trazaron reformas políticas urbanas sino que

---

<sup>16</sup> La privatización de las infraestructuras para el transporte privado (autopistas) movilizó recursos extraordinarios, mientras que la privatización de la infraestructura para el transporte público apenas consiguió mejorar la frecuencia de los subtes (líneas de metro) en la limitada red existente y garantizar el funcionamiento de los ferrocarriles.

<sup>17</sup> Fernando de la Rúa fue el primer Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde 1996 a 1999.

<sup>18</sup> Aníbal Ibarra fue electo Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el 2000 y suspendido de su cargo en diciembre de 2003 por el caso Cromañón; luego en 2006 fue destituido.

mantuvieron la idea sólo de “administración” de la ciudad que obstaculizó la posibilidad de desarrollar un plan estratégico.<sup>19</sup>

## **2. Transformaciones en la producción artística en Buenos Aires**

En la presente investigación observamos que -bajo este marco de emergencia, de crisis política, económica y social con importantes modificaciones en las dinámicas del espacio público- hubo un incremento de la cantidad de proyectos artísticos que trabajó, intervino y observó el espacio urbano. Esto produjo un panorama general de quiebre con la poética dominante de los noventa. Para comprender cabalmente estas transformaciones sucedidas en la producción artística durante los primeros años del siglo XXI fue necesario revisar las innovaciones en la trama cultural de Buenos Aires que surgieron con el regreso de la democracia en la década del ochenta y los cambios producidos en el discurso dominante en la década posterior.

A mediados de la década del ochenta se incrementaron en los espacios públicos diversas formas de participación colectiva; las actividades culturales ocuparon calles y plazas de Buenos Aires, las cuales eran desarrolladas tanto por grupos independientes autogestionados como por programas institucionales implementados por el nuevo gobierno democrático. Desde su campaña electoral, Raúl Alfonsín,<sup>20</sup> apeló a la cultura como medio privilegiado para poner en marcha el proceso de democratización y recomposición de los lazos sociales desgarrados durante último el proceso militar. En marzo del 1984 se organizó el Primer Encuentro del Consejo Federal de Cultura que aglutinó jornadas de trabajo y discusión con el objetivo de delinear el Plan Nacional de Cultura 1984/1989; allí se estableció la importancia de volver a la práctica de encontrarse en la esfera pública.

El Centro Cultural Recoleta se convirtió en uno de los puntos neurálgicos de la circulación del arte contemporáneo. Si bien comenzó a funcionar con anterioridad, fue con el cambio de gobierno y la designación del arquitecto Osvaldo Giesso como director a fines de 1983, que adquirió relevancia y una nueva impronta. Además de las exposiciones convencionales, fue un espacio de experimentación, participación del público y apuesta a la interdisciplinariedad; el arte de los sesenta estuvo presente en el horizonte cultural en los

---

<sup>19</sup> Gorelík, Adrián. Op. cit., pp. 175-255.

<sup>20</sup> Raúl Alfonsín fue presidente desde diciembre de 1983 hasta julio de 1989.

ochenta. La nueva propuesta del Centro Cultural Recoleta generó opiniones encontradas, reacciones violentas contra las obras de arte y las amenazas de bomba se volvieron habituales; al mismo tiempo que se incrementó notablemente la cantidad de espectadores que asistía.<sup>21</sup>

Entre los nuevos espacios que se instauraron en el Centro Cultural Recoleta se destacó el Espacio Ciudad, coordinado por Liliana Piñeiro, que estuvo destinado a difundir propuestas de modificación del espacio urbano. Participaron arquitectos, artistas plásticos y diseñadores que elaboraban proyectos para transformar de algún modo la estructura de la ciudad de Buenos Aires. Sobre las actividades promovidas en este espacio la investigadora Viviana Usubiaga entendió que:

si bien los cambios en la fisonomía porteña concebidos en el Espacio Ciudad en un principio apuntaban a generar experiencias de valorización del entorno y de goce diverso de los sitios de pertenencia, pueden pensarse como un ejercicio de reflexión, necesario en aquellos años, sobre las formas de representación colectiva de la ciudad y de su río, que más allá de figurar horizontes, requería la urgente –y aún pendiente- indagación sobre las vidas e historias sepultadas en sus aguas.<sup>22</sup>

Con la agudización de la crisis económica de 1987 y el comienzo de la decadencia del gobierno radical se implementó un plan económico de austeridad que tuvo como consecuencias la reducción del gasto en las programaciones de la Secretaría de Cultura. Por otra parte, el entusiasmo inicial fue seguido por frustraciones y rivalidades entre los integrantes del campo artístico. Usubiaga señaló que hubo una pérdida de la legitimación de la producción crítica y un descreimiento de las categorizaciones teóricas.<sup>23</sup>

Estos factores coincidieron con una temprana construcción discursiva sobre la década de los noventa. En este sentido, Valeria González sostuvo que, antes de 1991 ya se habían expresado los argumentos iniciales de esta nueva etapa en la historia del arte argentino.<sup>24</sup> El diario *Página/12* fue uno de los órganos centrales que impulsaron de este nuevo paradigma. De igual modo, hacia finales de los ochenta se dieron las primeras incursiones de los artistas de los noventa en el medio, como Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Miguel Harte y Miguel Rothschild, entre otros. Jorge Macchi también realizó sus primeras exposiciones

---

<sup>21</sup> Sobre las transformaciones en la dinámica cultural de Buenos Aires en la década del ochenta véase Usubiaga, Viviana. “Cultura democrática: nueva fisonomía de los circuitos oficiales del arte” en *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 336.

<sup>24</sup> González, Valeria. “Arte argentino de los 90: una construcción discursiva”, en *Ramona*, n° 28, Buenos Aires, 2003, p.33.

hacia fines de los ochenta como parte del grupo de la X, integrado por Carolina Antoniadis, Ernesto Ballesteros, María Causa, Ana Gallardo, Enrique Jezik, Gladys Nistor, Juan Paparella, Martín Pels, Andrea Racciatti y Pablo Siquier. Aunque provenían de diversos medios y modos de expresión, desarrollaron proyectos de exposición conjuntos con el objetivo de insertar sus obras en el circuito.<sup>25</sup>

La Galería del Centro Cultural Rojas fue un hito central en campo artístico de los años noventa.<sup>26</sup> Si bien el espacio se utilizó con anterioridad, la galería fue inaugurada en 1989 y Jorge Gumier Maier fue el director durante los años más significativos, desde su inicio hasta 1996. Si bien las exhibiciones del Rojas contaron con un acotado presupuesto, portaron un carácter innovador y marginal respecto del circuito tradicional de exposiciones. Además, presentaron artistas con escasa trayectoria junto a otros reconocidos. El punto de encuentro de los artistas del Rojas no estuvo constituido por los elementos estéticos, estilos o medios –se exhibieron obras figurativas o abstractas; desde pinturas, escultura hasta instalaciones- sino por una distancia o contraposición con el arte de la anterior generación. La línea curatorial de Gumier Maier se diferenció de la figura del artista comprometido y propuso un artista festivo donde lo político estaba puesto en la elección de los materiales (*bijouterie*, objetos industriales de bajo valor, plástico) y en la producción (artesanal, bordado, *collage*) y no en lo que representaban las imágenes.

Además del rescate del oficio y de la producción artesanal, se caracterizó por la importancia exaltada del autor y su subjetividad, cierto fetichismo por la obra artística y la mezcla de la alta y baja cultura. Al mismo tiempo, otros espacios institucionales significativos de Buenos Aires -el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), la Galería Ruth Benzacar, la Fundación Banco Patricios y el Casal de Catalunya- mantuvieron un intercambio fluido con los artistas de dicha institución.

Si bien desde sus inicios *Página/12* cubrió las exposiciones realizadas en el Rojas fue hacia 1991 que comenzó a ser visibilizada de manera más amplia por los críticos, curadores y

---

<sup>25</sup> Sobre el grupo de la X y otras experiencias colectivas desarrolladas en los ochenta véase Usubiaga, Viviana. “Disolución de los modelos de interpretación y representación del arte de los ochenta” en *Imágenes inestables ...*, op. cit., pp. 304-314.

<sup>26</sup> Funcionó en la planta baja del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas institución dependiente de la Universidad Nacional de Buenos Aires fundada en 1984 y ubicado Av. Corrientes 2038, zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires.

el campo artístico en general. Este conjunto de prácticas diversas y marginales se constituyó posteriormente como el canon de la época, pasó a ser el referente de la década del noventa.<sup>27</sup>

La denominación de la estética del Rojas como arte *light* fue utilizada por el crítico Jorge López Anaya en 1992 en una reseña sobre una exposición en el Espacio Giesso de Jorge Gumier Maier, Benito Laren, Alfredo Londaibere y Omar Schiliro, artistas representativos de la Galería del Rojas.<sup>28</sup> Allí analizaba algunas características de una sociedad dominada por la apariencia, la simulación y la levedad que lo llevaron a denominarla como una época *light*. El autor también observó que los trabajos de estos artistas retomaban aspectos de la cultura que se vinculaban con prácticas de la moda y la publicidad. En la breve descripción que realizó el crítico destacó la ironía y banalización de los temas, la estridencia de color, el uso de materiales decorativos, productos manufacturados y el gusto ornamental de lo *kitsch*. Si bien López Anaya no escribió sobre la Galería del Rojas, sino sobre artistas vinculados a ella, el término *light* -introducido por él- fue utilizado para referirse de modo genérico a la estética del Rojas y los artistas que allí se presentaban. En 1993 se realizó en el Centro Cultural Rojas un ciclo de charlas de debate sobre el arte argentino y una de las mesas fue titulada “Arte rosa *light*”.<sup>29</sup>

A mediados de los años noventa se acentuó una relación antagónica y de debate artístico entre las distintas tendencias, que originó una polarización y lectura estereotipada de cada uno de ellos. Por un lado, se ubicó el arte *light*, despreocupado por las problemáticas de la sociedad con obras de pequeño formato, materiales pobres y extra artísticos; por otro lado, los pintores de los ochenta con pinturas de grandes formatos. Por último, el “arte político” comprometido con su contexto histórico social e intervenciones en el espacio público.

---

<sup>27</sup> Sobre la conformación y consolidación del discurso crítico en torno al Centro Cultural Rojas véase González, Valeria. “El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009” en González, Valeria y Jacoby, Máximo. *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina de 1989-2009*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2009 y González, Valeria. “Arte argentino de los 90: una construcción discursiva”, en *Ramona*, op. cit., p.33. Asimismo véase Pineau, Natalia. “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de un nueva escena artística”, en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol 2, Buenos Aires, UNTreF-CAIA, 2011, pp. 607-635; y Syd Krochmalny, *La Kermesse: arte y política en el Rojas* en [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=101&vol=2#sdendnote27anc](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=101&vol=2#sdendnote27anc), consultado el 12/02/2015.

<sup>28</sup> López Anaya, Jorge. "El absurdo y la ficción en una notable muestra." en *La Nación*, Buenos Aires, 01/08/1992 en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/768308/language/es-MX/Default.aspx> consultado el 27/10/2014.

<sup>29</sup> El ciclo de charlas fue organizado por Marcia Schwartz, Duilio Pierri y Felipe Pino. Participaron de la mesa mencionada los artistas Omar Schiliro, Marcelo Pombo, José Garáfolo y Juan José Cambre donde se discutió sobre las características del arte *light*.

Algunos referentes en los pintores de los ochenta fueron Marcia Schwartz y Duilio Pierri que disputaron con los artistas del arte *light* por el mercado, los premios y los espacios de visibilidad. Por otra parte, entre los artistas políticos se encontraban Juan Carlos Romero, Diana Dowek y el Grupo Escombros cuya distancia con los artistas del Rojas fue establecida por la historiografía como de orden ético,<sup>30</sup> aunque cabe aclarar que esta confrontación es un reduccionismo y un modo de organizar los discursos de la época ya que existieron artistas políticos que se vincularon con el Rojas y discursos políticos en las obras del Rojas en torno un arte de las minorías, vinculado a la cultura *gay* y a enfermedades como el HIV.<sup>31</sup> Asimismo, surgieron artistas jóvenes con una producción arraigada en los problemas sociales, como Graciela Sacco y Daniel Ontiveros, entre otros. Al mismo tiempo, en los años noventa continuaron trabajando artistas de larga trayectoria con un claro anclaje en cuestiones políticas, sociales o históricas como Edgardo Vigo, Oscar Bony, Margarita Paksa y León Ferrari; y se realizaron exposiciones antológicas de artistas como Alberto Heredia y Horacio Zabala.<sup>32</sup>

Si bien, la denominada estética del Rojas fue el discurso que prevaleció durante dicha época encontramos hacia fines de la década, ciertas transformaciones en la producción artística, cuya visibilidad y proliferación aumenta hacia los primeros años del siglo XXI. Estos cambios en la producción surgieron bajo un contexto de publicación y difusión de dos investigaciones importantes sobre arte político de los sesenta: *De Di tella a Tucumán Arde. Vanguardia Artística Política en el 68 Argentino* de Ana Longoni y Mariano Mestman y *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los años sesenta* de Andrea Giunta. Además, sobre el mismo tema en 2002 se realizó la exposición *Arte y Política en los Sesenta* curada por Alberto Giudici en el Palais de Glace.

Al mismo tiempo, se registraron diversas exposiciones que presentaron artistas contemporáneos con una mirada abiertamente crítica sobre la situación socio-política. En el 2001, Valeria González curó la muestra *Sub-urbe* en el contexto de Estudio Abierto de La Boca, y al año siguiente -junto a Marcelo de La Fuente- realizó *Futuro inmediato* en el

---

<sup>30</sup> Sobre la discusión arte *light* / arte político véase Pineau, Natalia. “Disputando lo artístico. La emergencia del arte *light* como antagonismo del arte político” en *Synchronicity / Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art: 19th Century to the Present*, 3rd International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars held, University of Texas at Austin, 25 al 27 Octubre, 2012, en [http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012\\_Forum\\_Publication.pdf](http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf), consultado el 15/01/2015.

<sup>31</sup> Varios de los artistas de Rojas murieron de SIDA como Omar Schiliro (1962-1994), Feliciano Centurión (1962-1996) y Guillermo Kuropatwa (1956-2003).

<sup>32</sup> En 1998 el Museo de Arte Moderno organizó una importante exposición titulada *Alberto Heredia. Retrospectiva*. Ese mismo año se realizó una exposición antológica de Zabala en el mismo museo titulada *Ejercicios y tránsitos 1972-1998*.

Estudio Abierto de San Telmo. En 2003 se efectuó en Fundación Proa la exposición *Ansia y devoción. Imágenes del presente* cuyo curador fue Rodrigo Alonso; la cual presentó una selección de obras que exploraban el entorno político, social, económico o cultural contemporáneo.

Ese mismo año se realizó en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) una mesa de debate que, bajo el título *Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo*, puso en discusión la estética del Rojas en contraposición a las nuevas experiencias artísticas que se producían. En su ponencia, Roberto Jacoby criticó esta polarización que proponía la oposición de un arte descomprometido versus un arte político. En la misma dirección Ana Longoni sostuvo que esta polarización era falsa y distorsionante ya que consideraba que el término de arte *light* abordaba un grupo heterogéneo de artistas, varios de los cuales no todos se sentían cómodos bajo esa referencia, al mismo tiempo que los separaba de otras prácticas y espacios con los que también dialogaban. Por su parte, la artista Magdalena Jitrik expuso que en los noventa el arte *light* fue una tendencia hegemónica en un contexto donde los artistas buscaban espacios de visibilidad y apoyo de las fundaciones o instituciones culturales. Prevalecía una dinámica en la que no existían experiencias por fuera de cierto campo establecido -fundaciones, galerías, museos, etc.-; espacios que los artistas emergentes debían disputar con la generación precedente. Por ello, explicó la artista, se vivió como un éxito que el Rojas, un espacio marginal, se vinculara con importantes instituciones como el ICI o la Galería Ruth Benzacar. Luego analizó que, bajo el contexto de crisis, la situación cultural cambió y esta dinámica que predominaba en los años anteriores- pasó a un lugar secundario; se incrementó la producción de experiencias artísticas que se desarrollaron por fuera de los espacios de legitimación. Si bien existían algunos grupos con anterioridad la explosión de la crisis, Jitrik estableció como punto de quiebre el 19 y 20 de diciembre de 2001, momento en que todos los ciudadanos se sintieron interpelados en su hacer. Concluyó que, en contraposición al individualismo de los noventa, en aquel momento el hecho de encontrarse y conocerse se volvió fundamental. En el mismo sentido Nora Dobarro, declaró que en el surgimiento del Rojas no había muchos espacios de visibilidad para expresiones diferentes que sí fueron incluidas allí. En contraposición Federico Zukerfeld -integrante del grupo Etcétera- consideró que el arte *light* no fue solo una tendencia estética sino la objetivación de todo un sistema de pensamiento y la imposición de un aparato vaciador de contenidos, donde el arte funcionaba como un aliado del consumo bajo un sistema de código del *marketing* y los productos culturales.



Por su parte, Laura Malosetti Costa propuso pensar que, frente al pensamiento de base que establece que en la tendencia rosa *light* el arte se desvincula de la política y en el arte rosa luxemburgo se vincula, ambas tendencias como diversas maneras posibles de vincular arte y política. Asimismo afirmó que, hay una ilusión que los artistas estuvieron viviendo por fuera de la política durante una década cuando en realidad estuvieron viviendo adentro de la política desde otros lugares que hoy, con la emergencia de la crisis, los están llevando hacia diferentes espacios.<sup>33</sup>

### **3. Sobre la relación arte–ciudad en las prácticas contemporáneas**

En los primeros años del siglo XXI observamos una proliferación de estrategias de conexión del arte con la esfera social. La ciudad apareció como punto de partida y marco de referencia de los trabajos. Se originó un arte relocalizado en la urbe a partir de la acción callejera; donde el transitar y la experiencia urbana ocuparon un lugar central en el discurso artístico, poniendo en debate la noción de ciudadanía y el espacio público-privado. Numerosos artistas volcaron su producción al desarrollo de acciones estéticas en las calles que acompañaron los movimientos de derechos humanos y los reclamos populares. Del mismo modo, podemos señalar que dentro de los circuitos tradicionales se produjeron imágenes que visibilizaron estos nuevos paisajes urbanos. Las fotografías de Facundo de Zuviría registraron las persianas cerradas de negocios y las puertas blindadas de los bancos; Juan Travnik documentó los muros descascarados del albergue Warnes; al mismo tiempo que Leonel Luna y Tomás Espina realizaron sus obras a partir de fotos periodísticas de los enfrentamientos sucedidos.

Buenos Aires se ubicó en el foco de las preocupaciones artísticas englobando prácticas de distinto tipo que miraron hacia la ciudad y colocaron en conexión lo artístico y lo social. Se originaron propuestas de trabajo colectivo que tuvieron como escenario principal la intervención y la experiencia en el espacio urbano. En contraposición a la autoría individual hallamos la idea de colaboración, intercambio horizontal y cooperación entre artistas y actores provenientes de distintos ámbitos. Asimismo, predominó la noción de proyecto o intervención por sobre la de “obra”. Si bien, no se dejaron de producir obras individuales con

---

<sup>33</sup> El encuentro se realizó el 12 de mayo de 2003 y fue publicado en *Ramona*, n°33, Buenos Aires, julio agosto de 2003, pp. 52-91.

el uso de técnicas tradicionales, hallamos una multiplicación de las prácticas colectivas e interdisciplinarias.

A partir del análisis de estas estrategias de trabajo esta tesis se focaliza en tres casos: en primer lugar, la obra *Buenos Aires Tour* (BAT en adelante) 2001/2004 del artista Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963), la cual propuso un *tour* por la ciudad de Buenos Aires que tuvo la particularidad de estar estructurado a partir de la trama de un vidrio roto sobre el mapa de la metrópoli. Desde su experiencia real en el espacio urbano el artista -en colaboración de María Negroni (Rosario, 1951) y Edgardo Rudnitzky (Buenos Aires, 1956)- registraron y recolectaron el material que conformó la guía. Debemos mencionar que no fue un itinerario compuesto por edificios y lugares de interés turístico de la ciudad. Ni siquiera, es un recorrido posible de realizar por el espectador dado que el *tour* estuvo determinado por la provisoria experiencia personal del artista y sus compañeros.

Nuestro segundo caso de estudio es el proyecto *Inundación!* iniciado en el 2000 y realizado por M777, un colectivo de arquitectos y urbanistas que a partir de la estrategia lúdica del juego generaron un espacio de discusión entre diferentes actores –expertos o no- sobre la problemáticas de las inundaciones en la ciudad y los modos de participación de la ciudadanía. El debate se produjo en distintas dimensiones. El grupo (disuelto en el presente) estaba integrado por Mauricio Corbalán, Santiago Costa, Gustavo Diéguez, Lucas Gilardi, Daniel Goldaracena y Pío Torroja.<sup>34</sup>

Por último, el proyecto de *Carteles de la memoria* realizado para el Parque de la Memoria por Grupo de Arte Callejero (GAC en adelante), colectivo de artistas que actuó en el contexto de crisis de 2001 sobre el espacio urbano en relación con el reclamo social y con las organizaciones de derechos humanos. Integran el GAC: Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Corral y Carolina “Charo” Golder.

---

<sup>34</sup>Actualmente Pío Torroja y Mauricio Corbalán conforman el colectivo m7red que trabaja en la exploración de lo público. En los últimos años han estado convocando a un amplio rango de expertos y no expertos para analizar, discutir y configurar propuestas sobre situaciones político-urbanas emergentes. Por otro lado, Gustavo Diéguez y Lucas Gilardi integran el estudio A77 donde realizan proyectos a partir de la reutilización de restos industriales y el reciclaje aplicados a la vivienda experimental, a la formación de instituciones efímeras, a la activación de dinámicas sociales en el espacio público. El Centro Cultural Nómada es uno de sus proyectos, donde transformaron un viejo contenedor portuario en desuso en un módulo flexible que crea el escenario propicio para realizar actividades experimentales, talleres y cursos. Desde 2011 el centro cultural ha sido instalado en la vereda de Fundación Proa para el desarrollo del programa educativo de algunas exposiciones.



**Fig. 1.** Jorge Macchi, *Buenos Aires Tour*, 2001/2004.



**Fig. 2.** M777, *Inundación!*, 2002.



**Fig. 3.** Grupo de Arte Callejero, *Carteles de la memoria*, 1999/2010.

#### 4. Marco teórico

Para la comprensión de la ciudad, la experiencia urbana y sus representaciones esta tesis toma como punto de partida los abordajes teóricos de Michel De Certeau quien entendió la ciudad como un espacio heterogéneo, producido por una trama de relaciones que se materializan en las prácticas sociales. *La invención de lo cotidiano* fue un texto inaugural de los estudios culturales urbanos donde el autor francés se centró en el pensamiento cartográfico.<sup>35</sup> Allí De Certeau afirmó que en los siglos XV y XVIII preponderó el mapa sobre los itinerarios o mapas medievales. El plano moderno, basado en el discurso científico, se impuso frente al discurso narrativo de la experiencia del viaje; prevaleció la representación en perspectiva que implicó una comprensión moderna de un espacio-tiempo homogéneo y matemático. Sin embargo, para comprender las prácticas urbanas actuales, propuso romper con esta visión y reencontrarse con el suelo, con los caminantes y participar del múltiple texto urbano que ellos escriben. El caminante se vale de esta organización, pero con sus recorridos combina, irrumpe y crea su propio discurso sobre la ciudad. Asimismo buscó redescubrir los “procedimientos multiformes, resistentes” que escapan al control panóptico.

El autor francés describió el andar por la ciudad como un acto de enunciación que deshace las superficies legibles de la traza urbana, generando nuevos discursos; estas prácticas del espacio funcionan como un lugar de resistencia frente a fuerzas hegemónicas.<sup>36</sup> En los desplazamientos por la ciudad nos apropiamos del espacio y esa práctica realizada por el peatón da nuevas y diversas legibilidades al espacio urbano. Estos postulados nos permitieron comprender las obras como posibles testimonios de los “recorridos” de los artistas y su relación con la vida cotidiana de la ciudad. Para ello, dentro de los estudios culturales urbanos, nos detuvimos en la metáfora cartográfica como eje de un conjunto de conceptos de gran difusión contemporánea en el análisis urbano; como el uso de itinerarios, recorridos, relatos espaciales, mapas cognitivos, territoriales, entre otros.

Además, contribuye a nuestro análisis las perspectivas introducidas por Néstor García Canclini en su artículo “Ciudad invisible, ciudad vigilada”<sup>37</sup> donde propuso que todas las urbes presentan una tensión entre la ciudad visible y la imaginada. Por un lado, la ciudad

---

<sup>35</sup> De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer 1*. México, Universidad Iberoamericana, 2000.

<sup>36</sup> De Certeau, Michel. "Andar la ciudad" en *Bifurcaciones*, n° 7, Santiago de Chile, 2008.

<sup>37</sup>García Canclini, Néstor. “Ciudad invisible, ciudad vigilada” en *Revista Parabólica*, n° 00, México, mayo, 2002, pp. 18-23.

imaginada es recorrida a través de relatos e imágenes que otorgan apariencia de realidad aún a lo invisible; son aquellos lugares de la urbe que no conocemos a partir de la experiencia sino a partir de las diversas crónicas de la prensa, radio y televisión. En contraposición, a partir de la noción de ciudad visible describió el espacio que experimentamos físicamente, aquellos lugares que son recorridos y apropiados como calles, parques o casas. Este concepto de ciudad visible es equivalente a la noción *espacio practicado* –que esbozó Jesús Martín Barbero-<sup>38</sup> que refiere a los trayectos, recorridos y paseos que teje cada ciudadano en relación con la experiencia corporal y ciudadana. En relación a estas construcciones sobre la ciudad -espacio practicado, la ciudad imaginada y la visible- fue adecuado discutir la noción de *espacio producido* –presentada también por Barbero- para denominar los espacios de comunicación: vías, rutas y caminos que permiten viajar y comunicarse, transitar por la metrópolis; que también habilitan el intercambio y circulación “en” y “entre” las sociedades. Este concepto centró su atención en las calles, que estructuran la trama urbana de la ciudad programada para funcionar y que organiza nuestras vidas.

Conjuntamente a las estrategias ya mencionadas, en nuestros tres casos de estudio encontramos una recuperación de la herencia conceptual y el arte de acción,<sup>39</sup> que se complementó con una marcada preocupación por desarrollar recursos y herramientas que permitieran la inserción de sus proyectos en el campo institucional. Para ello, crearon dispositivos de exhibición pensados para el ámbito museístico, con la particularidad que fueron variando en cada exposición. Fueron actualizados o reeditados para cada ocasión de acuerdo a las necesidades de la muestra; esta característica generó una dificultad a la hora de definir el formato. Además, cabe destacar que los tres tuvieron buena recepción del público y repercusión en la crítica; esto se evidenció en que, además de participar en destacadas exposiciones, cada uno de ellos fue adquirido por instituciones artísticas para conformar su patrimonio.

Para el análisis de las prácticas artísticas contemporáneas y sus dispositivos de inserción en el campo institucional fue productivo revisar lo propuesto por Boris Groys<sup>40</sup> quien observó que en las últimas décadas se ha producido en el sistema del arte un creciente

---

<sup>38</sup>Tomamos estos conceptos de Jesús Martín Barbero expuestos en el Seminario “Cartografías Culturales de la sensibilidad y la tecnicidad” dictado en la Universidad Nacional de San Martín –IDAES, Buenos Aires, 2009.

<sup>39</sup> Tendencia del arte que aparece a finales de los años sesenta y setenta con manifestaciones muy diversas. En términos generales se trató de manifestaciones efímeras de las cuales sólo se conservaron registros fílmicos, fotográficos o documentales.

<sup>40</sup> Groys, Boris. “El arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación de arte” en *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*, La Habana, Criterios, 2008.

desplazamiento del interés de la obra de arte a la documentación de arte. Explicó que en los espacios de arte exhiben cada vez más documentaciones de arte. Se trata de imágenes, dibujos, fotografías, videos, textos e instalaciones; las mismas formas y medios en los que el arte se presenta habitualmente, pero son documentos de arte, el arte no es presentado sino meramente documentado.

Al mismo tiempo, afirmó que la mayoría de las veces se muestra la documentación de arte en el contexto de una instalación. Una forma de arte en la que desempeñó un papel decisivo además de las imágenes, los textos o los otros objetos que en ella se muestran, sino también el espacio de la propia instalación; donde la documentación se inscribe en un determinado espacio. Los elementos que la integran se ubican –aunque sólo sea temporalmente- en un contexto fijo, estable, topológicamente bien definido. En *La topología del arte contemporáneo*, Groys describió la instalación, como la forma señera en el contexto del arte contemporáneo.<sup>41</sup> Concibió la instalación como una determinada selección, una determinada lógica de inclusiones y exclusiones. Cada instalación fue realizada con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, de proponer nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro. En conclusión, estableció que el arte contemporáneo trabaja a nivel del contexto dado que el material que constituye el medio en una instalación es el espacio mismo.

Cabe mencionar que existe un gran debate curatorial en torno a la tendencia documental del arte y los problemas de institucionalización de prácticas inmateriales a partir de registros documentales. En relación a esto, en el campo artístico y curatorial hallamos a fines de los años noventa una recuperación de estas acciones que permitieron el ingreso de prácticas y experiencias radicales como parte legítima del arte y su introducción en los medios como una referencia reconocida. En 1997 *Tucumán Arde* fue incluido en el envío argentino a la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, en Porto Alegre. En 1999 participó de la muestra *Conceptualismo global* curada por Mari Carmen Ramírez en el Queens Museum of Art, en Nueva York, de la muestra *Arte de acción* curada por Rodrigo Alonso en el Museo de Arte Moderno y *En medio de los medios* curada por María José Herrera en el Museo Nacional de Bellas Artes. En relación a este proceso de institucionalización Ana Longoni

---

<sup>41</sup> Groys, Boris. *La topología del arte contemporáneo*, Buenos Aires, LIPAC-ROJAS-UBA, 2009.

advirtió el problema de pasar por alto los modos en que estas acciones buscaron poner en cuestionamiento los lugares habituales del arte.<sup>42</sup>

Por otra parte, para la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América* investigadores que integran Red Conceptualismos del Sur trabajaron con diversidad de obras y documentos que fueron colocados a un mismo nivel “sin establecer a priori distinción alguna entre ellos” – y afirmaron- “somos conscientes de los problemas inherentes al proceso de recuperación de las huellas de estas prácticas y de las contradicciones que implica”.<sup>43</sup> Por su parte, Laura Malosetti Costa -en su propuesta curatorial *Pampa, ciudad y suburbio*- consideró más apropiado no incluir en la exposición registros de las prácticas contemporáneas sucedidas en el espacio urbano porque ello implicaría el equipararlos con obras que si fueron pensadas para su exhibición.<sup>44</sup> Sobre este tema fue nuestra intención analizar cómo los artistas aquí estudiados buscaron resolver esta problemática a partir de estrategias específicas, diseñadas para cada caso en particular.

## 5. Objetivos e hipótesis de la tesis

La presente investigación estudia prácticas colectivas en el espacio urbano de la Ciudad de Buenos Aires y las problemáticas de su inserción en el campo institucional. La tesis tiene como objetivos, a partir de la comparación y análisis de tres casos de estudio, reflexionar sobre los vínculos entre arte y ciudad en la escena contemporánea, centrándose en las particularidades que implicó el complejo contexto de los primeros años del siglo XXI. Además, revisar las herramientas visuales utilizadas por dichas prácticas y examinar las estrategias de producción desarrolladas en la creación de los dispositivos de exhibición que permitieron la adaptabilidad, reedición y actualización de las obras.

Como objetivo general, la tesis se propone contribuir al estudio de los modos en que se actualizan los vínculos entre arte y política centrados en lo social y en la dinámica urbana de la ciudad de Buenos Aires; y al conocimiento del arte contemporáneo argentino.

---

<sup>42</sup> Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000, p. 17.

<sup>43</sup> Red Conceptualismos del Sur (Coord.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p. 12.

<sup>44</sup> Malosetti Costa, Laura. *Pampa, ciudad y suburbio*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007, p.73.

Nuestra hipótesis de estudio propone que durante los primeros años del siglo XXI dentro del contexto social de la ciudad de Buenos Aires, se originaron ciertas transformaciones en el arte en las que predominó un proceso de resignificación del espacio urbano entendiendo a este como un campo de acción y de intervención colectiva. Proyectos artísticos como BAT de Jorge Macchi, *Inundación!* del colectivo artístico M777 y *Carteles de la memoria* del GAC, plantearon modos singulares de rearticulación del arte y la política, donde los recursos del arte contemporáneo sirvieron para vincularse con la ciudadanía de un modo constructivo: se manifestó la necesidad de diseñar nuevos modelos de sociabilidad y de civilidad desde la escala de las relaciones interpersonales.

En segundo término, consideramos que las obras elaboradas en este período presentaron a Buenos Aires como objeto de estudio y de acción desde variadas perspectivas y enfoques. Un objeto de interés turístico, político, artístico, laboratorio social y de investigación. Observamos que la urbe se estableció como punto de partida y marco de referencia de trabajos artísticos. Se produjo un arte relocalizado en la ciudad a partir de la acción callejera; donde el transitar y la experiencia urbana aparecieron como una cuestión central en las producciones artísticas, poniendo en discusión el espacio público-privado y el público del arte. En particular, las representaciones de Buenos Aires aquí estudiadas presentaron el desarrollo de un lenguaje cartográfico que se vinculó con la experiencia en el espacio urbano y su cruce con lo conceptual.

En tercer lugar, se produjo una modificación en los modos de producción del arte donde prevaleció el trabajo grupal sobre la autoría individual. Proliferaron los colectivos y agrupaciones que funcionaron con dinámicas de colaboración y cooperación entre artistas y actores provenientes de distintos ámbitos y disciplinas. Estas transformaciones en los modos de producción se suscitaron en un contexto social en el que predominó un ambiente de cooperación e intercambio en el espacio social, prevaleció una idea de solidaridad que se manifestó en la reapropiación de los espacios públicos. Estas nuevas prácticas colectivas tuvieron una rápida aceptación por parte del campo institucional; fueron incluidas en importantes exposiciones a nivel nacional e internacional y fueron adquiridas para conformar el patrimonio de museos.

La tesis se estructuró en cuatro capítulos principales. El primero de ellos inserta los casos de estudio dentro de la tradición artística del paisaje urbano, con el fin de repensar los vínculos entre arte y ciudad en la escena artística contemporánea. Para ello, hemos revisado



la tradición histórica de las representaciones de la ciudad y luego su expansión hacia el espacio urbano.

El segundo, tercero y cuarto se dedicaron al abordaje de *Buenos Aires Tour*, *Inundación!* y *Carteles de la memoria* respectivamente. Cada capítulo corresponde a la presentación y análisis de cada uno de los casos de estudio en los cuales se examinaron las herramientas y estrategias visuales antes mencionadas y consideradas distintivas del período de estudio.

Por último, incluimos las consideraciones finales donde se extraen algunas conclusiones obtenidas de la comparación de las particularidades y características de cada caso con el objetivo de corroborar y enriquecer las hipótesis aquí propuestas.

## CAPITULO I

### **Paisaje expandido. Representaciones de la ciudad de Buenos Aires: de las vistas a la intervención del espacio urbano**

La representación de Buenos Aires es un tema que tiene sus raíces en la tradición paisajística, específicamente la del paisaje urbano. Hemos establecido en dicha tradición cuatro momentos determinantes para nuestra investigación. En primer lugar las vistas de Buenos Aires correspondientes a la época colonial, donde el lenguaje cartográfico es puesto en relación con las imágenes de la ciudad. Una segunda instancia fue fijada por el surgimiento y desarrollo del paisaje urbano en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX. El tercer momento refiere a las primeras experiencias de intervención en el espacio urbano desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX. Estas significaron una nueva construcción simbólica de la urbe donde el paisaje real apareció evidenciado como un espacio político con carga simbólica. Si bien el problema central de estas intervenciones fue su dimensión política, entendemos este conjunto de prácticas como un antecedente de la expansión del paisaje que se desarrolló en las obras contemporáneas. La última sección de este capítulo corresponde a la presentación y análisis de esta noción de paisaje expandido.

En relación a nuestra propuesta de pensar algunas de las prácticas contemporáneas como expansión de la tradición paisajística de Buenos Aires queremos señalar como antecedente que dos de nuestros casos de estudio fueron incluidos en relatos curatoriales históricos sobre imágenes de la ciudad. En primer lugar, destacamos la exposición *Pampa, ciudad y suburbio* curada por Laura Malosetti Costa realizada Fundación OSDE que incluyó a BAT bajo el eje temático de “cartografías”.<sup>45</sup> La curadora presentó un recorrido por la tradición paisajística argentina que abarco desde las primeras vistas de Buenos Aires, se centralizó en su consolidación como tema pictórico en el siglo XIX e incluyó algunas obras más recientes. Los ejes principales de su estudio fueron las representaciones de la llanura pampeana, la ciudad de Buenos Aires y sus suburbios. En cada uno de estos tres tópicos

---

<sup>45</sup> La exposición se realizó del 12 de abril a 1 de junio de 2007. Véase Malosetti Costa, Laura. Op. cit.

desarrolló distintas líneas temáticas que le permitieron colocar en diálogo imágenes de la ciudad de diferentes períodos.<sup>46</sup>

La otra exhibición fue *Buenos Aires* -curadora por Cecilia Rabossi en Fundación Proa-<sup>47</sup> que cruzó relatos visuales, literarios, cinematográficos, plásticos y performáticos de diversas épocas de la ciudad, en los que se incluyó la obra *Inundación!* La exposición propuso reflexionar sobre el concepto de urbe centrado en las nociones de fragmento como vivencia de la ciudad, el cambio permanente y el caos. Asimismo, fue nuestra tarea revisar y enriquecer dicha genealogía; además de examinar los nuevos aportes y actualizaciones que introdujeron las prácticas contemporáneas.

## 1. Primeras representaciones de Buenos Aires

Las primeras representaciones de la ciudad de Buenos Aires se crearon como registros visuales, documentos o testimonios que fueron en su mayoría funcionales y complementarias a la cartografía. Las expediciones científicas enviadas desde Europa en el siglo XVIII trajeron dibujantes y pintores que realizaron bocetos de los paisajes. Los pintores viajeros concebían sus dibujos como fuente documental y de utilidad para el conocimiento científico.

En 1794 el pintor italiano Fernando Brambilla –que integró la expedición de Alejandro Malaspina para la corona española- realizó dos panoramas de la ciudad de Buenos Aires desde el río y dos imágenes tituladas *Buenos Aires desde el camino de carretas* que fueron registradas en la investigación realizada por Marta Penhos.<sup>48</sup> Por su parte, la investigadora Graciela Silvestri atribuyó a Fernando Brambilla la estampa *Vista de Buenos Aires desde el Sudoeste*, la cual consideró como la imagen más importante para el conocimiento sensible de la ciudad. De acuerdo con la investigadora, fue un paisaje de deliberada voluntad artística, aspecto que no menoscabó el carácter documental de la vista.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Los ejes temáticos relacionados con la ciudad fueron: la ciudad y el río; cartografías utópicas; Buenos Aires, Metrópolis moderna; del centro a los barrios; emergencia y caída de un paisaje industrial, el borde del riachuelo; villa miseria; la ciudad violenta; el arte y la calle.

<sup>47</sup> Realizada de agosto a octubre de 2013.

<sup>48</sup> Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del Siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 331-336.

<sup>49</sup> Señaló esta voluntad artística en la unidad perspectivística del espacio y en la estructura de planos sucesivos, cercana a la obra de Claude Lorraine que instaló la sintaxis y la retórica del género paisaje: la oscuridad en primer plano, el plano medio iluminado y nítido como motivo central y el fondo con veladuras que disuelven los

Destacó Sivestri que, si bien muchos estudiosos la consideraron como el primer paisaje urbano de Buenos Aires, existe de al menos un panorama de las costas porteñas vistas desde el río, fechada alrededor de 1660.

Los paisajes en el siglo XVIII se movieron en un espacio ambiguo entre la fiel transcripción científica y la inspiración sublime. Brambilla se encontraba en un mundo en que el conocimiento científico y la representación visual estaban estrechamente articulados. Malaspina además de contratar a hombres con destreza en la realización de perspectivas, incluyó en su expedición instrumentos modernos que reforzaban la perfección de las reproducciones: relojes, barómetros, anteojos, y otras herramientas de observación, medición y transcripción.



**Fig. 4.** Fernando Brambilla, *Buenos Aires desde el río*, Museo Naval, Madrid.

Durante las primeras décadas del siglo XIX el Río de La Plata fue un punto de interés para las vistas de los artistas viajeros. Estas representaciones y registros de perfiles de la ciudad circularon por Europa como parte de álbumes de viajes o ilustraciones de revistas. Junto al lenguaje cartográfico coexistieron distintos modos de representación y tratamientos del espacio en las imágenes de la ciudad; como las vistas en perspectiva o “a vuelo de pájaro”. Muchas de estas se crearon en Europa a partir de modelos recibidos.<sup>50</sup>

---

objetos con la lejanía y los cambios atmosféricos. Por otra parte, muchos historiadores atribuyeron a Bauzá los croquis en los que se basó Brambilla, ya que él se agrega a la expedición tarde y es probable que no haya visitado Buenos Aires. Según Silvestri esto podría explicar la libertad de enfoque. Silvestri, Graciela. *El lugar común*, Buenos Aires, Edhasa, 2011, pp. 46-56.

<sup>50</sup> En relación a esto Laura Malosetti Costa analizó una litografía firmada por J. Schroeder impresa en París, la cual fue una invención construida a partir de fragmentos y presenta a Buenos Aires rodeada de montañas. Malosetti Costa, Laura. Op. cit., p. 13.

María Lía Munilla Lacasa estudió algunas de las principales representaciones de la ciudad durante este período entre las que destacó las acuarelas de Emeric Essex Vidal publicadas en Londres en 1820 en *Picturesque Illustrations of Buenos Aires and Montevideo*;<sup>51</sup> las vistas urbanas de Carlos E. Pellegrini publicadas en 1841 en la primera parte del álbum titulado *Recuerdos pintorescos y fisionómicos del Río de la Plata* que incluía imágenes de la ciudad, sus edificios importantes y algunas escenas costumbristas; y las vistas de Carlos Morel que fueron publicadas en 1841.<sup>52</sup> Conjuntamente, se realizaron numerosos planos de la ciudad en las cuales se enumeraban, representaban y explicaban las principales vistas de Buenos Aires. La imagen *Buenos Aires con sus vistas principales y divisiones policiales* -publicada en 1859 por Vallardi en Milán- conjuga el lenguaje cartográfico con una selección de vistas de la ciudad y textos con breves descripciones.<sup>53</sup> La imagen está compuesta por un plano de la ciudad rodeado de pequeños recuadros con imágenes de las principales edificaciones de la ciudad como el Cabildo o el teatro Colón y, en la parte inferior de la imagen, una gran vista panorámica de Buenos Aires desde el río. La producción cartográfica articuló aspectos estéticos y técnicos, al mismo tiempo que planteó una familiaridad con el relato de viaje. Los avances de la ciencia y las dificultades de representación del modelo proyectual vincularon a la cartografía con los propósitos estéticos hoy ajenos a este ámbito; como también las imágenes en perspectiva y las escenas de costumbres fueron utilizadas para el conocimiento científico o técnico. El mapa constituyó una de las imágenes más poderosas en la identificación social de la región.<sup>54</sup>

Como veremos más adelante, el programa iconográfico en esta imagen se relacionó con las prácticas artísticas empleadas en nuestros casos de estudio, donde se cruzó el lenguaje cartográfico o el uso de planos con imágenes de la ciudad y textos explicativos o informáticos. Otro punto de contacto con nuestros casos de estudio, tanto en esta como en otras vistas, es la relación que se establece entre la ciudad y el río en las imágenes de Buenos Aires.

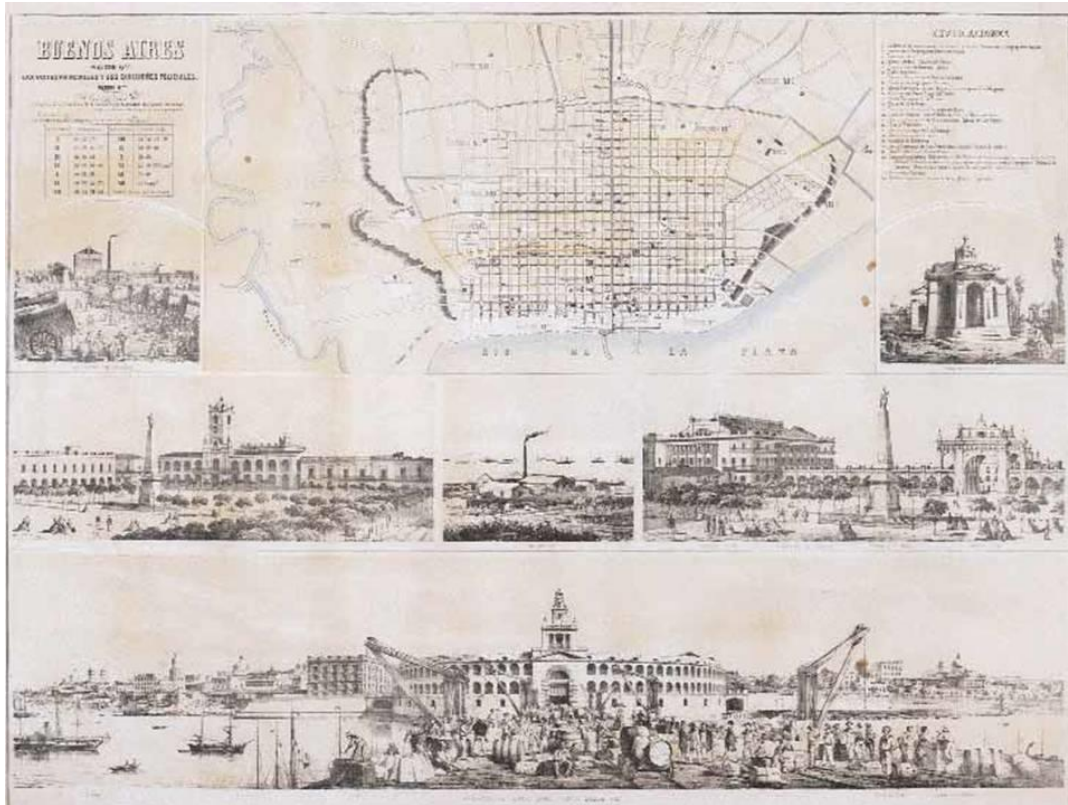
---

<sup>51</sup> Silvestri señaló que la obra de Emeric Essex Vidal estableció el canon gráfico que se repitió las ilustraciones de la pampa y de Buenos Aires. Los grabados eran acompañados de textos descriptivos escritos por Vidal a partir de información propia o de otras fuentes, como los libros de Félix de Azara y Deán Funes. En este sentido, la autora, consideró que responden a la lógica de un género escrito: la narración de viajes. Véase Silvestri, Graciela. Op. cit., pp. 71 y 72.

<sup>52</sup> Munilla Lacasa, María Lía. "Siglo XIX: 1810-1870" en Burucúa, José Emilio (dir.). *Nueva historia argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomos I y II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

<sup>53</sup> Antonio Vallardi Editores fue una casa editora fundada por Francesco Cesare Vallardi especializada en la impresión litográfica y calcográfica. La imagen de pertenece a la Colección Museo Histórico de Buenos Aires "Cornelio Saavedra".

<sup>54</sup> Silvestri, Graciela. Op. cit., p. 76 y ss.



**Fig. 5.** Vallardi, *Buenos Aires con las vistas principales y sus divisiones policiales*, 1859, litografía, 67 x 85 cm. Colección Museo Histórico de Buenos Aires “Cornelio Saavedra”.

Las imágenes de ciudades y paisajes denominadas como “vistas”, señaló Marta Penhos que, derivaron de una larga tradición vinculada con la cartografía cultivada por los Países Bajos desde el siglo XVI. Se caracterizó por la utilización de ciertos recursos que dotaban de verosimilitud a la imagen: la identificación del lugar representado en el título, el punto de vista alto, el rebatimiento del espacio, la inclusión de edificios significativos y referencias explicativas escritas. Conjuntamente, afirmó la autora que este canon se difundió por toda Europa y fue la base de elaboración de buena parte de los paisajes urbanos realizados a principios del siglo XIX. Las vistas panorámicas de los pintores de las expediciones siguieron este modelo.<sup>55</sup> Además del aspecto documental, la investigadora señaló, que las imágenes producidas en Sudamérica a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, presentaron diversas miradas y estrategias para aprehender y dominar el territorio.

De igual modo, los perfiles costeros pertenecen a un género que responde a requerimientos precisos de relevamiento, en función al conocimiento práctico. Los perfiles de

<sup>55</sup> Penhos, Marta. Op. cit. p. 321.

la costa fueron documentos centrales para la navegación rioplatense durante el siglo XIX ya que en estos lugares sin accidentes, un cerro o una cúpula, constituían elementos precisos para orientarse.

## **2. Desarrollo del paisaje urbano y su vínculo con la experiencia en la ciudad a fines del siglo XIX y primera mitad de siglo XX**

Una segunda instancia en las representaciones de Buenos Aires se produjo hacia fines del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX bajo el proceso de modernización y remodelación de la metrópoli que generó cambios en la fisonomía de la ciudad y en su traza urbana que ocasionaron nuevas formas de sociabilidad.<sup>56</sup> Estos cambios suscitaron transformaciones tanto en la vida cotidiana como en el paisaje de la ciudad; se ubicaron en la preocupación y debate de políticos, intelectuales y artistas, al mismo tiempo que signaron la mayoría de las representaciones del momento.

Cabe señalar que durante las décadas anteriores las producciones estuvieron marcadas por la discusión sobre los rasgos del arte nacional. Bajo este contexto Buenos Aires fue pensada como un ámbito adverso para el arte, por su fealdad industrial, pobreza y mezcla de estilos. Los artistas no se interesaron por la ciudad o los paisajes urbanos sino que las miradas en torno a lo nacional fueron colocadas en la pampa, el paisaje rural y las costumbres gauchescas.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Diana Wechsler señaló que la ciudad adquirió un nuevo perfil y la fugacidad apareció como un nuevo dato de lo cotidiano, y el concepto de tiempo fue modificado. Vease Wechsler, Diana. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945" en Burucúa, José Emilio (dir.). Op. cit. p. 274.

<sup>57</sup> Malosetti Costa, Laura. *Pío Collivadino*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 18.



**Fig. 6.** Pío Collivadino, *Buenos Aires que surge*, c.1920, óleo sobre tela, 37.2x56 cm. Colección Museo “Pío Collivadino” – Universidad Lomas de Zamora, actualmente en custodia de la Universidad Nacional de San Martín.

Hacia fines del siglo XIX Buenos Aires se consolidó como un tema pictórico específico y Pío Collivadino fue uno de los artistas más influyentes de este período.<sup>58</sup> El artista desarrolló la poética del paisaje urbano y en particular la representación de los suburbios, tema inédito introducido por él en la primera exposición del grupo Nexus en 1907.<sup>59</sup> Los barrios que eran considerados bordes indignos para ser representados por la pintura, fueron incluidos en la obra de Collivadino quien expuso la heterogeneidad del paisaje en Buenos Aires. Además, fue uno de los primeros en representar la progresiva aparición de los rascacielos en el horizonte de la ciudad, como por ejemplo en la pintura *Buenos Aires que surge* (c.1920). Construyó un paisaje urbano con edificios y avenidas pero que también mostró las contradicciones del progreso en los barrios marginales y viejos caseríos.

---

<sup>58</sup> Fara, Catalina. “Buenos Aires que surge. Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano” en *Papeles de Trabajo*, Año 6, n° 10, Buenos Aires, noviembre de 2012, pp. 249-260; y Fara, Catalina. “Buenos Aires – Roma – Buenos Aires. Una aproximación a la obra de paisaje urbano de Pío Collivadino (1890 -1920)” en *Concinnitas. Revista do Instituto de artes da UERJ*, vol 2, n° 21, Río de Janeiro, diciembre de 2012, en <http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm>, consultado el 01/08/2014.

<sup>59</sup> El grupo *Nexus* realizó su primera exposición en la galería Witcomb, luego efectuaron tres muestras colectivas en el Salón Costa. Sus integrantes registraron el paisaje y las costumbres locales. Estuvo conformado por Pío Collivadino, Cesáreo B. de Quirós, Alberto Rossi, Carlos Ripamonte, Fernando Fader y Justo Lynch; posteriormente se adhirieron Rogelio Yrurtia y Arturo Dresco, quienes hicieron su aporte a las búsquedas del grupo desde la escultura.



Collivadino efectuó bocetos a *plein air* que eran reelaborados en su taller y enriquecidos con imágenes fotográficas de la metrópoli, láminas, postales, libros ilustrados, recortes de revistas y diarios, para la composición de sus imágenes combinaba su vivencia particular del lugar con un conjunto de imágenes mentales y recolectadas. Bajo el título *Buenos Aires y sus alrededores*.1886 agrupó 8 acuarelas que evidenciaron su temprano interés –anterior a su formación académica y su viaje a Italia- por la ciudad. En los pequeños dibujos el artista realizó anotaciones y observaciones que construyeron un mapeo de la ciudad. Desarrolló una práctica de *flâneur* y observador de la vida urbana. La investigadora Catalina Fara, lo describió como un “productor de imágenes cuya actividad no se agota en la mera observación, sino que reconstruye la experiencia metropolitana de la modernidad y trasciende la percepción meramente visual, convirtiéndose en un investigador de la vida urbana”.<sup>60</sup>

En la década del veinte la ciudad y el suburbio se convirtieron en uno de los temas más frecuentes de la pintura, la literatura y la música.<sup>61</sup> En una ciudad en constante crecimiento, donde se hicieron cada vez más frecuentes las avenidas, los automóviles, el tránsito y las vistas desde los altos edificios, se generó también un sentimiento de nostalgia por los cambios. Algunas obras celebraron el progreso de la ciudad y otras denunciaron los problemas del rápido crecimiento.

Además de Collivadino, otros artistas plásticos también detuvieron su mirada sobre la urbe; como los paisajes industriales de Alfredo Guttero o los artistas que trabajaron en el puerto de La Boca y sus alrededores: Benito Quinquela Martín, Fortunato Lacámara, Onofrio Pacenza, Eugenio Daneri y Víctor Cúnsolo, entre otros. La identidad barrial de La Boca se manifestó en las representaciones de la actividad del puerto, las casitas bajas de chapa y madera, el Riachuelo con sus puentes y en particular el Transbordador Avellaneda.

Por su parte, el grupo de los Artistas del Pueblo<sup>62</sup> -integrado por José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo- también trabajaron en torno al paisaje de los suburbios en compromiso con los trabajadores; se vincularon con sociedades de fomento y bibliotecas barriales.<sup>63</sup> Junto a los artistas del barrio de La Boca

---

<sup>60</sup> Fara, Catalina. “Buenos Aires–Roma–Buenos Aires...”, op. cit.

<sup>61</sup> Entre los escritores que buscaron definir poéticamente las transformaciones de la ciudad se destacaron Baldomero Fernández Moreno y Jorge Luis Borges.

<sup>62</sup> Inicialmente se ubicaban en el barrio de Barracas y luego, en contacto con los pensadores de Boedo, se trasladan a este barrio.

<sup>63</sup> Véase Muñoz, Miguel Ángel. *Artistas del pueblo 1920-1930*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, abril-mayo de 2008; Fara, Catalina. “La ciudad proletaria. Imágenes de Buenos Aires en la obra de los Artistas del Pueblo (1913-1935)” en *Synchronicity / Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art: 19th Century to the Present*, 3rd International Research Forum for Graduate Students and Emerging

realizaron en 1914 el “Salón de obras recusadas en el Salón Nacional” el cual fue definido por Miguel Ángel Muñoz como la primera acción antiacadémica.<sup>64</sup> Difundieron su producción en publicaciones de izquierda (*Claridad, Metrópolis o Unión Sindical*), como estrategia alternativa de inserción en el campo artístico. El paisaje urbano estuvo centrado en la idea del habitante abrumado por el vértigo de la ciudad. Utilizaron recursos del lenguaje expresionista, que permitió un rápido reconocimiento del tema cotidiano sumado a una simplificación geométrica de los planos y las figuras pero sin apartarse del realismo. Entendieron el arte como función política y social que se manifestó en la selección del grabado y la gráfica como medios de creación, que les permitió una mayor circulación y difusión. Pío Collivadino tuvo un importante rol en la enseñanza y difusión del grabado entre los artistas del Pueblo.<sup>65</sup>

En contraposición a las imágenes críticas de los artistas del pueblo, en las décadas del veinte y treinta, Xul Solar produjo un paisaje urbano que interpretó la ciudad moderna desde perspectivas de carácter más utópicas.<sup>66</sup>



**Fig. 7.** Guillermo Facio Hebequer, *Retiro*, de la serie. Buenos Aires, litografía, 64 x 47 cm.

A fines del siglo XIX la fotografía también registró la aparición de una Buenos Aires más moderna y cosmopolita. Si bien desde los primeros daguerrotipos se documentaron los

---

Scholars held, University of Texas at Austin, 25 al 27 Octubre de 2012, en [http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012\\_Forum\\_Publication.pdf](http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf) consultado 06/12/2014.

<sup>64</sup> Muñoz, Miguel Ángel. *Ibíd.*

<sup>65</sup> Malosetti Costa, Laura. *Pío Collivadino ...*, op. cit.

<sup>66</sup> Artundo, Patricia. *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, Buenos Aires, Malba – Colección Costantini, junio – agosto de 2005 y De Rueda, María de los Ángeles (coord.). *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto impreso ediciones, 2003.

espacios centrales de la urbe, las cámaras portátiles y más livianas posibilitaron a los fotógrafos caminar y explorar la ciudad, descubriendo así nuevos rincones urbanos.

En 1931 Horacio Coppola comenzó su serie sobre Buenos Aires conformada por una gran cantidad de tomas que consistieron en un relevamiento sistemático de la urbe.<sup>67</sup> Por encargo de la Municipalidad fueron publicadas en el libro *Buenos Aires. 1936 (Visión fotográfica)*. Coppola realizó varios libros de fotografías sobre su ciudad natal, de los cuales éste fue el principal y más recordado. La publicación tuvo muy buena acogida, y al año siguiente se realizó una segunda impresión. Posteriormente, muchas de estas fotografías fueron incluidas en una gran cantidad de publicaciones de diversa índole.

Uno de los aspectos más paradigmáticos de sus registros fotográficos fue el altísimo punto de vista que le permitió construir amplios panoramas. Su obra fue un hito en la historia de la fotografía porteña que se destacó por la modernidad de su mirada. Este rasgo fue la nota central de su visión, y sin duda también la impresión que deseaba transmitir la municipalidad.<sup>68</sup> Las fotografías retrataron a la capital argentina como una ciudad moderna y próspera comparable a cualquier ciudad de Norteamérica o Europa. Si bien registró un estilo parisino en la arquitectura, su mirada estuvo puesta en el siglo XX; tanto en la iconografía de los rascacielos como en el uso de planos en picado y contrapicado empleados en la fotografía de la Nueva Visión. Además, encontramos una tendencia al uso de la recta y de los círculos como elementos centrales de la composición, esta geometrización del espacio otorgó notable fuerza estética. Asimismo, se destacaron los paisajes nocturnos de la ciudad, enfatizando su carácter progresista y su pretensión de semejanza con la capital francesa, la “ciudad de la luz” del hemisferio sur.

De modo semejante a Pío Collivadino, Coppola, fue un *flâneur* que recorrió Buenos Aires atento a las nuevas configuraciones de la metrópoli. Si Collivadino colocó su atención en los modernos edificios y el movimiento de sus habitantes, Coppola hizo foco en la geometría del espacio de la ciudad. Su mirada, alineada con la vanguardia tras su paso por la Bauhaus, modificó la perspectiva clásica sobre la urbe. Realizó imágenes pregnantes que fueron centrales en la conformación del imaginario urbano moderno.<sup>69</sup>

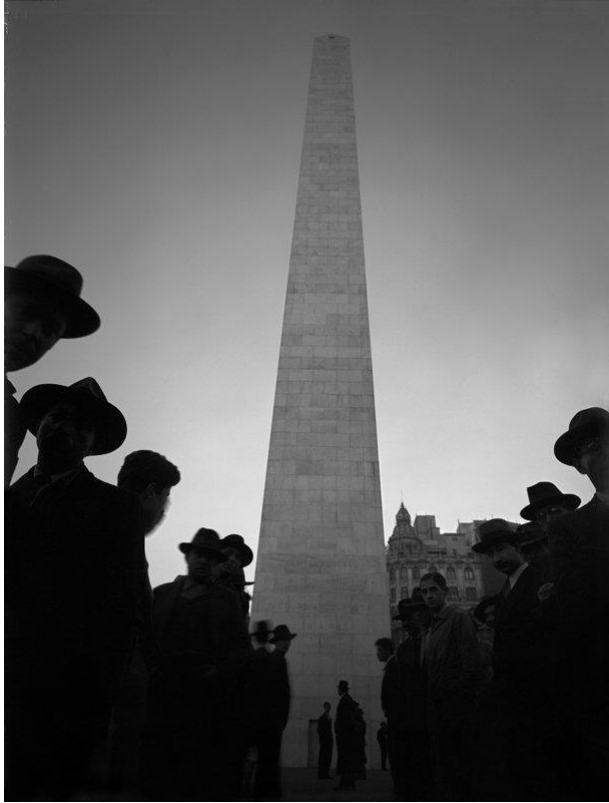
---

<sup>67</sup> Dos imágenes de Coppola sobre Buenos Aires fechadas en 1929 (las únicas de las que ha quedado registro) que fueron publicadas en el *Evaristo Carriego* de Jorge Luis Borges.

<sup>68</sup> Coppola realizó algunas tomas en la villa miseria del Riachuelo que no fueron incluidas en el libro *Buenos Aires 1936 (Visión fotográfica)* por decisión de las autoridades municipales. Dato tomado del ensayo de Priamo, Luis. “Antes de Coppola” en *Horacio Coppola. Fotografías*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008.

<sup>69</sup> Fara, Catalina. *Imaginario porteños. Tiempo, modernidad e identidad en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires (1911-1939)*, Buenos Aires, tesis inédita, 2013, pp.39- 40.

Por su parte, Grete Stern también realizó una serie de fotografías de Buenos Aires entre 1951-1952, invitada para ilustrar un libro sobre la ciudad por la editorial Peuser.



**Fig. 8.** Horacio Coppola, *Obelisco*, 1936.



**Fig. 9.** Horacio Coppola, *Av. Presidente Roque Sáenz Peña y Suipacha*, 1936.

### 3. Paisaje intervenido

A mediados de la década del sesenta se originó una expansión de las prácticas artísticas que produjo la apropiación simbólica y física de la urbe. La calle se constituyó como algo más que un espacio de circulación, para ser reconocido como un territorio de acción. Las representaciones de la ciudad emergieron hacia el espacio urbano, el paisaje se expandió y el arte fue pensado en relación directa con la trama urbana y la experiencia. Diversos grupos propusieron salir a la calle para acercar al transeúnte el arte, preguntándose cómo este podía servir a la sociedad. Con la intención de alcanzar un público más amplio por fuera de la elite cultural y con un rol más participativo, abandonaron los museos y galerías para irrumpir en la

calle o en los medios de comunicación. Al mismo tiempo, muchos artistas se alejaron de la creación individual para pasar a involucrar una instancia colectiva incluso anónima. Predominó un corpus de obra que funcionaba por fuera del mercado del arte por sus grandes tamaños y materiales efímeros.

En pocos años los jóvenes artistas se apartaron de los formatos tradicionales (pintura y escultura) para experimentar en la construcción de objetos, tendencia que se inclinó hacia la desmaterialización de la obra de arte; creando *performances*, acciones y *happenings*.<sup>70</sup> Estas prácticas propusieron un desplazamiento del objeto físico hacia una materialidad de otro orden, que no aludía al fin absoluto de la materialidad sino a un interés mayor por lo conceptual y procesual. Este giro de la obra al enunciado introdujo un cambio central en el arte del siglo XX que estableció nuevas bases del hacer artístico, ya no sustentadas en el oficio o materiales sino en la simple elección del objeto provocando una crisis del estatuto del arte.<sup>71</sup> Además de la incorporación de nuevos materiales, métodos y técnicas, predominó un trabajo no artesanal en la creación de estos objetos -los artistas diseñaban los proyectos que generalmente eran realizados por otros- y de rechazo por la obra única. Optaron por la serialidad y la multiplicidad. Incluso en algunas oportunidades las obras fueron destruidas al término de sus exhibiciones.<sup>72</sup>

Entre las primeras acciones de intervención del espacio urbano estuvieron las realizadas por Alberto Greco quien en 1962 realizó su primer *Vivo Dito*. Esta práctica consistió en el acto de señalar y firmar en la calle personas, objetos o situaciones convirtiéndolos así en obras de arte.<sup>73</sup> Por su parte, en la ciudad de La Plata, Edgardo Antonio Vigo efectuó en 1968 su señalamiento *Manojo de semáforos*; una operación de carácter dadaísta que tuvo el objetivo de establecer una mirada distinta sobre el espacio urbano típico,

---

<sup>70</sup> El término desmaterialización fue utilizado por Oscar Masotta en su artículo “Después del pop, nosotros desmaterializamos” publicado en *Conciencia y estructura*, 1969. También por Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1972, pp. 173-178.

<sup>71</sup> El quiebre con la obra de arte tradicional y la dificultad para definir las obras con las categorías históricas, devino de un proceso de pérdida de límites iniciado varias décadas antes; retoman procedimientos de las vanguardias artísticas de la década del 10 y 20; como los collage de Picasso y Braque, las *performance* futuristas y de la vanguardia rusa, el dadaísmo, los “merz” de Schwitters en Berlín y las experiencias surrealistas. Véase Marchan Fiz, Simón. Op. cit., p. 154. En especial el principio duchampiano de la descontextualización que propuso que cualquier cosa desplazada de su contexto habitual y trasladada al artístico podía llegar a ser arte. Al mismo tiempo, se produjo una extensión del arte a diversos aspectos de la vida como la comunicación, la ropa y el diseño, entre otros.

<sup>72</sup> En 1964 Ramos, Palacio, Stoppani y Suarez, al finalizar su exposición en Galería Lirolay, arrojaron las obras al río, dos figuras de papel de diarios y alambres tejidos, tituladas *El Cisne* y *La Cuqui*. Véase Perazzo, Nelly. *Galería Lirolay 1960-1981*, Buenos Aires, Macla Editorial, 2011.

<sup>73</sup> Esta primera acción fue realizada en las calles de Génova donde señaló al artista argentino Alberto Heredia. Más tarde continuó desarrollando esta práctica en Buenos Aires. El 24 de julio de 1962, redactó y publicó en idioma italiano el Manifiesto *Dito dell'ARTE VIVO*.

despersonalizado. Propuso alterar un objeto cotidiano y funcional creando una experiencia estética, colectiva.

De manera irónica el artista colocó la mirada sobre un semáforo situado en la intersección de diagonales que apuntaban a cinco direcciones distintas. El público fue convocado a través de la radio y los diarios locales. Vigo -a diferencia de las acciones de Greco- no concurría a sus citas urbanas, dado que no se necesitaba la presencia del artista para que sucediera el hecho artístico. En 1971 publicó en *Hexágono 71* su manifiesto *La calle: escenario del arte actual* donde establecía su poética de señalamientos. Allí proponía cambiar las estructuras y romper los habitáculos para salir a la calle; pero no con la intención de corregir al transeúnte o cambiar su ritmo, sino que se centraba en acciones mínimas. Buscó producir una alteridad para poetizar el espacio y evidenciar la potencialidad estética de los objetos cotidianos. Continuó realizando sus acciones hasta 1975.<sup>74</sup> Si bien su producción tuvo como base principal de intervención la ciudad de La Plata, cabe mencionar su aporte por los alcances de su influencia.



**Fig. 10.** Alberto Greco, Primera Exposición de Arte Vivo Dito, 1962.

Si a principio de los sesenta encontramos una tendencia hacia la investigación y expansión de los lenguajes artísticos, en un segundo momento la vanguardia artística estrechó sus lazos con la política y desde espacios no convencionales del arte se vinculó con fuerzas sociales involucradas en el cambio político, social y económico. De acuerdo con lo estudiado por Ana Longoni y Mariano Metsman en 1968 se manifestó, en diversas obras y acontecimientos, una

---

<sup>74</sup> Herrera, María José. "Vigo en (con) texto" en *Edgardo-Antonio-Vigo*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2004.

radicalización artística y política de las prácticas.<sup>75</sup> Uno de los puntos más altos de este proceso fue *Tucumán arde*. Proyecto que implicó un proceso de investigación que produjo una lectura crítica a los medios de comunicación y funcionó por fuera del circuito artístico y de los dispositivos clásicos de exposición. Fue realizada por un grupo heterogéneo de artistas e intelectuales porteños y rosarinos con diferente grado de politización; la autoría de la obra estuvo determinada por el anonimato y la elaboración colectiva. Su fuerte contenido político buscó denunciar la situación de crisis de Tucumán por el cierre de los ingenios azucareros. La acción fue planificada y realizada en diversas etapas que se desarrollaron en el tiempo y espacio. La recopilación y registro del material documental sobre Tucumán estuvo acompañado por una campaña de propaganda en Buenos Aires y Rosario para generar expectativas en el público, que consistió en la instalación en afiches y carteles en la vía pública con la palabra “Tucumán” que luego fue complementada con la frase “Tucumán arde”. Con las mismas consignas intervinieron las entradas de algunos cineclubes independientes a los que asistían estudiantes. Este trabajo sobre aspectos comunicacionales vincularon algunas de las estrategias desarrolladas en *Tucumán arde* con las experiencias del “arte de los medios” que tuvieron lugar en Buenos Aires desde 1965.<sup>76</sup> Una de las intervenciones más significativas de esta tendencia fue *¿Por qué son tan geniales?*, un cartel publicitario de grandes dimensiones colocado en Viamonte y Florida en 1965 por Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez.<sup>77</sup>

Bajo el título *Primera Bienal de Arte de Vanguardia*, las exhibiciones se realizaron en la sede de la CGT de los Argentinos de Rosario y luego se presentó en el local de la Federación Gráfica Bonaerense en Buenos Aires. La muestra se apropió de los edificios y ocupó todos los espacios. Presentó una novedosa forma de relación entre arte, *performance* y documento. *Tucumán arde* fue un hito del conceptualismo por su carácter reflexivo,

---

<sup>75</sup> En 1968 se produjo una crítica radical a las instituciones del arte con las Experiencias Visuales del Di Tella y *Tucumán Arde*. Los acontecimientos en la experiencia del Di Tella de junio del 69 terminaron con censuras, contradicciones y salidas al espacio público: sacaron las obras a la calle y las destruyeron. Luego algunos artistas continuaron trabajando en la militancia política con sindicatos y otros comenzaron a ocupar los espacios disponibles. Longoni, Ana y Mestman, Mariano. Op. cit.

<sup>76</sup> Longoni, Ana y Metsman, Mariano. Op. cit., pp. 146-176.

<sup>77</sup> Otras experiencias del “arte de los medios” fue el happening *Simultaneidad en simultáneo* realizado por Marta Minujín junto a Allan Kaprow y Wolf Vostell; y el *Happening de la participación total* – también conocido como *Happening para un Jabalí Difunto* – realizado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari. Sobre el arte de los medios véase Herrera, María José. “Estrategias curatoriales en la exhibición En medio de los medios” en Herrera, María José (dir.). *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2009; y Giunta, Andrea. “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollo” en Burucúa, José Emilio (dir.). Op. cit., pp. 94 y 95.

procesual, interdisciplinario (sociología, teoría comunicacional, publicidad, etc.). Aunque no se trató de obra antiobjetual en el sentido estricto, si responde a la vertiente del conceptualismo ideológico propuesto por Marchan Fiz como una tendencia del arte conceptual vinculado a las preocupaciones políticas.<sup>78</sup>



**Fig. 11.** Registro documental de *Tucumán arde*, 1968.

A fines de 1968 se creó el Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC) que luego será llamado Centro de Arte y Comunicación (CAyC) liderado por Jorge Glusberg. Fue un centro de experimentación interdisciplinaria que cruzó el arte con diseño, arquitectura, ciencia y las últimas tecnologías.<sup>79</sup> Allí se organizaron cursos y seminarios destinados a la unión del arte con las nuevas tecnologías y se apoyó a diferentes artistas. En 1971 se creó el Grupo de los Trece integrado por Jacques Bedel, Luis Bedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, José Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, y Horacio Zabala. Luego, algunos artistas se alejaron y otros nuevos se integraron conformando hacia 1975 el Grupo CAyC.

Los setenta fueron los años de mayor proyección del centro bajo un contexto político conflictivo que atravesó a la Argentina. Allí se produjeron cruces entre lenguajes tradicionales –como la pintura y el dibujo– con prácticas nuevas como acciones, intervenciones urbanas, objetos, instalaciones y video. Todas estas expresiones estuvieron atravesadas por el conceptualismo y la denominación de arte de sistemas como eje de producción en torno al espacio social. El Arte de sistemas fue una tendencia que incluyó

<sup>78</sup> Marchan Fiz, Simón. Op. cit, p. 268.

<sup>79</sup> Dicho carácter interdisciplinario se destacó desde la primera exposición del CAyC titulada *Arte y Cibernética* realizada en 1969.



diversas prácticas que se centraron en desarrollar ideas, procesos o información más que en la producción de objetos. Refería a una estructura compleja de diversos elementos que son puestos en interacción.<sup>80</sup>

*Arte e Ideología, CAyC al Aire Libre* fue una exposición realizada en la Plaza Roberto Arlt, en 1972 que formó parte de las actividades realizadas en el marco de las actividades *Arte de sistemas*.<sup>81</sup> En el folleto de la muestra establecían el objetivo de ganar la calle para dialogar con el pueblo en un intercambio mutuo que permitiera pensar las nuevas formas de conducta generadas en la sociedad. Criticaba el ámbito elitista de los museos y galerías para enfrentarse con el transeúnte. Además, mencionaba como antecedente las experiencias iniciadas en 1970 con la muestra *Escultura, follaje y ruidos* en la Plaza Rubén Darío también organizada por el grupo.

A diferencia de las otras actividades del CAyC que se desarrollaron en espacios institucionales y que estuvieron centradas el cruce con la tecnología, estas se basaron en la intervención urbana, lo efímero y el carácter político con referencias a la coyuntura del momento. Se realizaron experiencias musicales y escultóricas. Edgardo Vigo y Carlos Ginzburg realizaron “señalamientos”; Benedit, Marotta y Glusberg, un “recorrido” para niños; Víctor Grippo y Jorge Gamarra, junto a un obrero constructor, expusieron *Construcción de un horno popular para hacer pan* que consistió en la construcción del horno, la fabricación del pan y su partición; y Horacio Zabala exhibió *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública* en alusión a lo sucedido ese mismo año en la Masacre de Trelew.<sup>82</sup> La muestra terminó con gran parte de las obras destruidas intencionalmente por el público.<sup>83</sup> Por último, en torno al CAyC cabe mencionar que su producción estuvo atravesada por la documentación de arte que caracterizó a las prácticas conceptuales. Además, la palabra adquirió un rol fundamental –visual y conceptual- tanto en las obras como en los modos de exhibición.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Jorge Glusberg, “Arte de sistemas”, 1971. Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

<sup>81</sup> Se realizaron otras dos exhibiciones más: *Arte de Sistemas Internacional* en el Museo de Arte Moderno y *Arte de Sistemas Argentina* en el Centro de Arte y Comunicación.

<sup>82</sup> Sobre las experiencias del CAyC en las Plazas Rubén Darío y Robert Arlt véase March, Natalia. “Estrategias de acción en el espacio público. Arte de sistemas: Escultura, follaje y ruido y Arte e ideología en las Plazas Rubén Darío y Roberto Arlt” en Espantoso Rodríguez, Teresa y Vanegas Carrasco, Carolina (coord.). *I Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*, Buenos Aires, GEAP-Latinoamérica, 2009, pp.151-162.

<sup>83</sup> “Triste fin tuvo una experiencia”, *La Razón*, 09/11/1970.

<sup>84</sup> Herrera, María José. *Arte de sistemas: el CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013 y Alonso, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2011.

En relación a nuestros casos de estudio nos interesa señalar dos obras producidas en el CAyC que nos permitieron observar antecedentes de las estrategias que luego fueron incorporadas por las producciones contemporáneas. En primer lugar nos referimos a la obra *Tierra* de Carlos Ginzburg, quien escribió esta palabra en el suelo de un terreno baldío frente al Museo de Arte Moderno, que sólo se podía leer desde el noveno piso del museo. La obra funcionaba tanto dentro como fuera del museo ya que utilizó el espacio de publicidad callejera del terreno vacío para interpelar al transeúnte en el espacio urbano. Fueron intervenidos dos carteles, en el primero interrogaba al paseante urbano con la pregunta:

“¿Qué hay dentro de este terreno?” y en el otro explicaba “Aquí dentro se está desarrollando una inesperada experiencia estética. Pero ...en qué consiste? Para conocer el trabajo artístico escondido ud. esta invitado a subir al 9° piso del Museo de Arte Moderno, Corrientes 1530 (aquí enfrente) y descubrir mirando por la ventana desde arriba, lo que hay efectivamente dentro del terreno. Idea de Carlos Ginzburg, incluida en la muestra *Arte de Sistemas*, organizada por el Centro de Arte y Comunicación desde el 19 de julio de 1971.

Este juego y vínculo que estableció Ginzburg entre el espacio público y la sala del museo originado a través de la publicidad callejera presenta algunas semejanzas con el registro realizado en BAT que documenta la cartelera callejera, sus variedades de tipologías y formatos.<sup>85</sup> Por otra parte, en las prácticas de GAC también hallamos el uso de la cartelera en el espacio público a partir del cual se buscó interpelar al transeúnte ocasional. Además, al igual que Ginzburg, en el Parque de la Memoria el GAC también establece una conexión desde el espacio del museo hacia la ciudad; desde la señal *Aquí vive un genocida* se dirige la mirada del espectador hacia otros puntos de la urbe.<sup>86</sup>



**Fig. 12.** Carlos Ginzburg, *Tierra*, 1972.

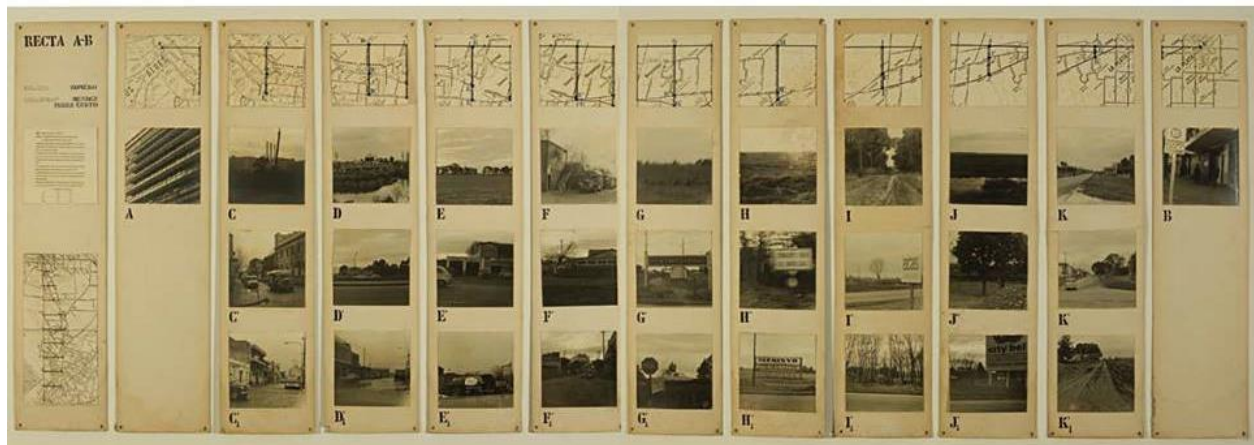
<sup>85</sup> Sobre este tema véase capítulo II.

<sup>86</sup> Sobre este tema véase capítulo IV.

En segundo lugar nos interesa mencionar la obra de Juan Carlos Romero *Segmento AB=53.000 metros (la realidad nacional vista desde la ruta 2)* (1971) que consistió en un registro fotográfico del recorrido que realizó desde el centro de Buenos Aires hasta La Plata. Un dispositivo constituido por 12 secciones que incluían una serie de fotografías del trayecto y mapas que indicaban las zonas en que fueron tomadas. Las imágenes registraron el paso de la urbe a la periferia: diferentes paisajes, viviendas y cartelería callejera. Esta obra fue presentada –al igual que la obra de Ginzburg recién mencionada- en la muestra *Arte de sistemas* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

En una pieza posterior titulada *Segmento de línea recta* (1972) Romero nuevamente trabajó sobre el mapa de la ciudad de Buenos Aires en el que trazó una línea recta que unía su lugar de trabajo (Empresa Nacional de Telecomunicaciones) con el Museo de Arte Moderno, donde el artista exponía sus trabajos, y el buque *Granaderos* que funcionaba como cárcel de presos políticos durante la dictadura de Lanusse (1971-1973). Aquí Romero interpeló el trazado de la ciudad y, a partir de una línea autobiográfica, conectó su producción artística, su actividad laboral y las potenciales consecuencias de estas dos.

También en la década del 70, Horacio Zabala trabajó sobre cartografías interviniendo con distintas técnicas y elementos mapas escolares de la Argentina.



**Fig. 13.** Juan Carlos Romero, *Segmento AB=53.000 metros (la realidad nacional vista desde la ruta 2)*, 1971.

Si bien, en la década del ochenta se continuaron algunas modalidades de acción y retóricas de los setenta se estableció una menor ruptura con las instituciones artísticas y culturales. A

diferencia de la alta radicalización del arte que se proponía irrumpir en el sistema y asumir una condición militante, hallamos prácticas en los ochenta que no buscaron discutir la autonomía de la institución artística sino que actuaron en otros espacios de legitimación, en otra institucionalidad que fue la de los movimientos sociales. Algunos colectivos artísticos se vincularon con las organizaciones de derechos humanos que se manifestaban en la vía pública y contribuyeron a generar dispositivos de intervención gráfica que fueron reapropiados por la sociedad. La acción política se sostuvo en tácticas artísticas que abrieron la posibilidad de restituir los vínculos sociales violentados por la dictadura en la década anterior.

Centradas en la serigrafía como herramienta política se realizaron iniciativas de creación colectiva que intervinieron la vía pública con acciones, afiches y cartelera. Estas prácticas se caracterizaron por un lenguaje irónico y lúdico con fuerte confrontación política. La más emblemática de las iniciativas fue el *Siluetazo* convocada en 1983 - con el acuerdo de las Madres de Plaza de Mayo- por los artistas Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry. Esta acción consistió en delimitar siluetas que representaban a los desaparecidos durante la dictadura militar. Para trazar el perfil de los cuerpos las personas se recostaban sobre rollos de papel extendidos en el suelo de la Plaza de Mayo. La acción produjo un gran impacto no sólo por la cantidad de manifestantes que prestaron su cuerpo sino también por la invasión de estas siluetas en el espacio público.<sup>87</sup>



**Fig. 14.** Eduardo Gil, *Siluetando I*, fotografía tomada durante la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983.

**Fig. 15.** Edward Shaw, serie *El Siluetazo*, fotografías tomadas durante la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983.

<sup>87</sup> Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comp.). *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

En diciembre de ese mismo año, Marta Minujín realizó *El Partenón de libros* que consistió en la instalación -en la Avenida 9 de julio y Santa Fé- de una estructura metálica de quince metros de ancho por doce de altura que contenía veinte mil libros prohibidos durante la dictadura que fueron repartidos entre el público y algunas bibliotecas populares. Otra de las acciones callejeras desarrolladas en este período fueron las realizadas por el Colectivo de Arte Participativo - Tarifa Común (C.A.Pa.Ta.Co.), un grupo interdisciplinario que funcionó desde 1984 hasta 1990. El 8 de marzo de 1984 empapelaron la ciudad con murales en base a fotocopias (xerografías) realizados con fotos ampliadas de los desaparecidos. Junto al retrato, los afiches indicaban el nombre y la fecha de desaparición. La propuesta invitaba a los transeúntes a intervenir estas imágenes.<sup>88</sup> En diciembre de ese mismo año se sumó, a esta propuesta de afiches participativos, la iniciativa de realizar carteles de manera colectiva en Plaza de Mayo. Para ello, instalaron una mesa de impresión serigráfica y un taller al aire libre para la intervención de los carteles que luego eran pegados en las inmediaciones de la Plaza. Estos afiches participativos proponían colectivizar los medios de producción y circulación del arte. Cabe destacar el rol fundamental que ocupó la fotografía para la construcción de la imagen social de los reclamos de los organismos de derechos humanos y la recuperación del espacio público. Los reporteros gráficos realizaron imágenes emblemáticas que se transformaron en íconos del relato visual. Por su parte Ral Veroni, después de incursionar durante los ochenta en distintos modos de intervención en la vía pública desarrolló *La muestra nómada* (1990) que consistió en convertir la ciudad en una gran sala de exposición. Durante varios meses pegó en toda la urbe *stickers* diseñados por él. Intervino ascensores, transportes públicos, teléfonos incluso espacios institucionales como museos y galerías. El lenguaje visual de las “figuritas” remitía a la cultura infantil de los sesenta y setenta. En 1991 Ral Veroni editó el álbum donde recopiló los diseños de *La muestra nómada*.

Hacia fines de la década se fundó el Grupo Escombros el cual desarrolló formas de producción basadas en el espacio público, el transeúnte como espectador ocasional y el registro fotográfico. Se formó en 1989 y estuvo integrado por Horacio D’Alessandro, David Edward, Luis Pazos, Héctor Puppo y Juan Carlos Romero.

El grupo Red Conceptualismos del Sur desarrolló una exhaustiva investigación titulada *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* donde se registraron otros colectivos y acciones realizadas durante este período tanto en Argentina

---

<sup>88</sup> Unas semanas después algunas madres solicitaron que no se pintaran las fotos de los desaparecidos. Red Conceptualismos del Sur (Coord.). Op. cit., p. 245.

como en otros países latinoamericanos. Allí, sobre la disminución de estas intervenciones en el espacio público, Roberto Amigo afirmó que:

la breve coyuntura política desde la situación terminal de la dictadura argentina y la elección del gobierno democrático en la Argentina de 1983 es lo que determina su excepcionalidad. Es la acción estética del vacío de gobierno, no hay ya fuerza en el poder burgués. Por eso adopta la forma de la toma del espacio público y se confunde con la fiesta y la efímera victoria. Después, todas las acciones volvieron a su enclaustramiento de grupos, a su condición de minoría, a apelar a su condición “artística”, a la afirmación individual de sus “artistas”; en el mejor de los casos se tornaron en contrainformación. Perdida toda efectividad política aceptaron su inserción institucional, entre la academia y el museo. Se convirtieron en arte democrático.<sup>89</sup>

#### **4. Paisaje expandido en el arte contemporáneo**

En su artículo titulado *La escultura en el campo expandido*,<sup>90</sup> Rosalind Krauss estableció que, a fines de la década del sesenta y durante los setenta, se produjo una extensión de la categoría escultórica consecuencia de que era utilizada para denominar una gran heterogeneidad de obras con diversas características. Según Krauss los términos que inicialmente definían la escultura modernista -la suma de lo *no-paisaje* y lo *no-arquitectura*- se complejizaron en un campo cuaternario que incluía la oposición original al mismo tiempo que la abría; esto fue lo que llamó campo expandido. Esta noción de campo expandido nos interesó para repensar la noción de paisaje y su extensión en las prácticas contemporáneas que miraron hacia la ciudad.

En primer lugar, en la definición de la palabra paisaje encontramos dos entradas de significado que exponen cierta ambigüedad en el concepto; como extensión de terreno que se ve desde un sitio y como pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno. La primera definición que refiere a la denotación de un lugar incluye la aclaración “que se ve desde un sitio”. Esto refiere al punto de vista desde el que se ve el paisaje, de alguna manera, es presentado como una forma simbólica antes de su representación, dado que no existe una mirada objetiva sino puntos de vista. Podríamos concluir que en la aprehensión de la ciudad,

---

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 148.

<sup>90</sup> Publicado en *October*, n° 8, primavera, 1979.

su relato y construcción interviene una dimensión simbólica que es determinada por el observador.

Hemos entendido el paisaje como una construcción compleja, constituida inicialmente por dos elementos: un referente real y su representación. Una escena natural que es mediada por la cultura; la representación de un paisaje forma parte de un trabajo simbólico donde se entrecruzan y combinan diversos discursos, valores, prácticas sociales e imágenes, vivencias, etc. En relación a esto hemos estudiado las representaciones del paisaje urbano las cuales, más allá de su referencia a un lugar fueron comprendidas como testimonio de los “recorridos” de los artistas y su relación con la cotidianeidad de la ciudad. Es bajo esta extensión de la noción de paisaje -donde interviene un referente real, su representación y la experiencia o intervención del artista en el lugar- consideramos necesario insertar nuestros objetos de estudio en un recorrido histórico de las representaciones de Buenos Aires que nos abrieron nuevas dimensiones de análisis.

A principios del siglo XXI, este binomio inicial que conformaba la noción de paisaje -referencia del lugar o la representación de este- expandió sus límites y se complejizó en un campo donde esta oposición original fue superpuesta y abierta. Esto que hemos llamado paisaje expandido que refiere a procesos de producción de las obras que involucran contextos específicos del espacio urbano, donde la dimensión natural y cultural están atravesadas; ya no son entendidas como instancias separadas. Además, fueron obras producidas a partir de procesos de investigación, que implicaron un relevamiento del sitio y la construcción de vínculos con las características culturales del lugar. Se produjeron una gran cantidad de acciones, producciones y muestras que ubicaron a la ciudad como epicentro de estas prácticas artísticas que en su mayoría tuvieron un carácter efímero y solicitaron la atención o la complicidad de los transeúntes.

Además, hallamos una proliferación y mayor visibilidad de colectivos de artistas que actuaron sobre el espacio urbano con experiencias de carácter efímero, interviniendo la ciudad. Muchos de ellos actuaron en relación con el reclamo social en el contexto de crisis de 2001; como por ejemplo Taller Popular de Serigrafía,<sup>91</sup> Etcétera,<sup>92</sup> Grupo Costuras Urbanas,<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Se creó en febrero de 2002 a partir de la crisis. Intervinieron en protestas sociales con talleres abiertos de serigrafía como acción artística y política. Realizaban estampas de remeras, banderas y papeles con imágenes relacionadas con la lucha social. El grupo se disolvió en 2007.

<sup>92</sup> Se formó en 1998 como grupo de teatro y estuvo vinculado a la poética del surrealismo. Desarrolló prácticas en torno al lenguaje, el absurdo, la confusión y la sorpresa. El grupo solía participar en los “escraches” de H.I.J.O.S. e intervenir el espacio urbano en las movilizaciones.

Argentina Arte. Colectivo de comunicación Alternativa,<sup>94</sup> Arde! Arte de acción colectiva<sup>95</sup>, Grupo La Mutual Art-Gentina<sup>96</sup>, Grupo Venteveo,<sup>97</sup> entre otros<sup>98</sup>. Si bien, algunos grupos de artistas comenzaron actuar antes del 2001 –como Ar Detroy<sup>99</sup>, el Grupo Fosa<sup>100</sup>- la crisis produjo un aumento del proceso de colectivización por diferentes cuestiones, desde la necesidad de financiación de un espacio colectivo, como la Barraca Vorticista,<sup>101</sup> o de materiales, como el caso de Oligatea Numeric.<sup>102</sup> Se crearon también diversas redes de artistas autogestionados como Proyecto Venus<sup>103</sup> en 2001 o el Club del dibujo en 2002. En ciertas ocasiones, estos colectivos tuvieron la oportunidad de trabajar en conjunto, por ejemplo en la Semana Cultural por Brukman. Fue un evento organizado por los trabajadores y artistas que buscaba la recuperación de la fábrica textil Brukman. Se realizó del 27 de mayo al 1 de junio de 2003, en la plaza adyacente a la fábrica se instalaron campamentos, se realizaron exposiciones y *performances*. Por su parte, Eloísa Cartonera fue un proyecto editorial gestionado por Fernanda Laguna y una cooperativa de cartoneros, el cual propuso un cruce entre el espacio expositivo y la calle. Consistió en la realización de libros con cartones recogidos en la calle, pintados a mano, impresos, encuadernados y vendidos por los mismos cartoneros. Además, como programa de cooperación entre artistas se destacó Trama, un

---

<sup>93</sup> Grupo cordobés centrado en acciones en el espacio público. Realizaron la intervención callejera *Privatizado* que buscaba denunciar las políticas de privatización.

<sup>94</sup> Formado en enero de 2002 en el contexto de la protesta social, buscó producir una comunicación alternativa en los reclamos populares.

<sup>95</sup> Se conformó en enero de 2002 centrado en la discusión de arte y política realizaron acciones, *performance* y objetos visuales que intervinieron en las manifestaciones y en el espacio público.

<sup>96</sup> Entre 1999 y 2001 realizó una serie de acciones en las calles. Afiches, volantes, periódicos, pintadas callejeras y hasta inusuales “objetos” mediante los cuales buscaron interpelar al habitante urbano sobre situaciones sociales históricas y de actualidad.

<sup>97</sup> Se conformó como reacción a los acontecimientos de diciembre de 2001 y realizaron un documental que registró la crudeza de los enfrentamientos.

<sup>98</sup> Entre otros podemos destacar: El Ingenio (Tucumán), En Tránsito (Rosario), Grupo Sorna de diseñadores y artistas, Ejército de artistas, Arte Rata, Suscripción, Bs. As. STNCL, Grupo Detergente. Véase “Guía completa de colectivos artísticos y sus recorridos” en *La Nación* en <http://www.lanacion.com.ar/556537-guia-completa-de-colectivos-artisticos-y-sus-recorridos> consultado el 05/10/2015; “El arte viaja en colectivo” en *La Nación* en <http://www.lanacion.com.ar/556535-el-arte-viaja-en-colectivo> consultado el 05/10/2015; “Se expande el modelo del colectivo de artistas” en Clarín en <http://edant.clarin.com/diario/2008/11/23/sociedad/s-01808523.htm> consultado el 05/10/2015; “Colectivos de arte” en Leedor.com en <http://www.leedor.com/contenidos/especiales/gestion/colectivos-de-arte> consultado el 05/10/2015.

<sup>99</sup> Colectivo de arte experimental que actuó en los noventa en Buenos Aires realizando diferentes tipos de acciones y *performances* utilizando producciones fotográficas, música experimental, video-arte y video-instalaciones.

<sup>100</sup> Grupo interdisciplinario experimental formado en 1994 que trabajó a partir de la *performance* en relación con los medios electrónicos y digitales. En el 2000 desarrollaron acciones que consistían en dormir en espacios públicos.

<sup>101</sup> Se conformó en 1998 en el taller de Fernando García Delgado donde se realizaron proyectos y convocatorias vinculados al Arte Correo y la Poesía Visual.

<sup>102</sup> Creado en 1999 con el objetivo de trabajar cruces entre la tecnología y el arte. El trabajo colectivo permitió la financiación del proyecto.

<sup>103</sup> Sobre el Proyecto Venus véase lo mencionado en Capítulo III.



espacio de colaboración para la realización de proyectos que no tenían lugar en las instituciones.<sup>104</sup> Al mismo tiempo, Duplus propuso pensar el arte más allá del dispositivo de exhibición y redefinir la noción de curaduría, no como una actividad orientada a una exposición sino como un espacio que sólo existe cuando hay encuentros.<sup>105</sup>

A lo largo de este capítulo hemos mencionado diferentes instancias de creación grupal y transdisciplinaria en el arte argentino previas a nuestro período de estudio: la vanguardia de los años veinte con los artistas del Pueblo, en los sesenta los artistas nucleados en el Instituto Di Tella, en los setenta el CAYC y los colectivos que intervinieron el espacio urbano en los ochenta; incluso existieron otros colectivos que no fueron mencionados en este recorrido histórico como el grupo surrealista Orión de los años treinta, el movimiento abstracto concreto de los años cuarenta y el realismo social del Grupo Espartaco en los años cincuenta, entre otros. Sin embargo, la particularidad que tuvieron, en términos generales, los grupos más actuales fue el desarrollo de un arte común que borró la autoría individual para trabajar dentro de lo colectivo, este funcionamiento difirió del modo de trabajo de la mayoría de los colectivos anteriores donde se realizaron, a partir de un tipo de trabajo compartido por afinidades ideológicas, estratégicas y/o estéticas, obras individuales. Dentro de esta dinámica de producción grupal por sobre la autoría individual podemos señalar como antecedentes *Tucumán Arde*, las experiencias de participación colectiva de los ochenta y la producción del grupo Escombros.

En relación con estas transformaciones en las dinámicas de producción y circulación del arte uno de los hechos más impactantes -por las dimensiones de las muestras, la cantidad de público que asistía y el conjunto de obras y artistas que las integraron- fueron las distintas ediciones de Estudio Abierto. Un mega evento multidisciplinario emprendido por el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Entre 2000 y 2006 se realizaron nueve ediciones a cargo Ana María Batistozzi y Marcelo Grosman organizadas por la Secretaría de Cultural del Gobierno de la ciudad. Se desarrollaron en distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires: San Telmo, La Boca, Palermo Viejo, Abasto, Montserrat, Retiro, Av. De Mayo, Puerto Madero. En cada edición los artistas abrían sus estudios al público; se realizaban muestras de arte, intervenciones urbanas, danza, teatro, moda, poesía y debate. Otro eje central de este

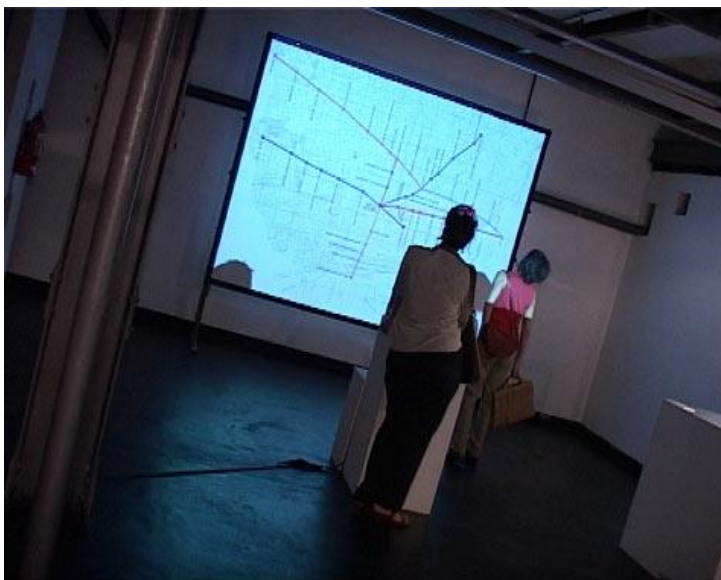
---

<sup>104</sup> Trama inició sus actividades en el 2000 con talleres de arte con proyección social e intercambio cultural.

<sup>105</sup> Entre las actividades organizadas por Duplus destaca el taller *Encuentros de Espacios y Grupos de Arte Independiente de América Latina y el Caribe* realizado en Fundación Proa, Buenos Aires. Véase García Navarro, Santiago (comp.). *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir: un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independiente de América Latina y el Caribe*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2005.

proyecto nómada fue la ocupación de espacios abandonados y edificios en desuso que visibilizaron ciertas tramas y espacios olvidados de la urbe. Además de pensar los límites entre lo público y lo privado, Estudio Abierto manifestó una reflexión sobre la ciudad evidenciando el abandono de importantes edificios de significación histórica y social. Si bien, en el inicio Estudio Abierto estuvo centrado en la visita a talleres de artistas, con el tiempo la participación de curadores y organización de exposiciones fue adquiriendo mayor relevancia. La recuperación de espacios abandonados se convirtió en el eje principal del evento, donde las actividades y las obras tanto como la afluencia masiva de público modificaron esos espacios, y los cargaron de nuevos usos.

Cabe destacar que BAT participó de la séptima edición a la que asistieron 100.000 visitantes, realizada en Av. De Mayo, entre Plaza de Mayo y Plaza Congreso, la cual estuvo dedicada a la celebración del aniversario 110° de la avenida. Se realizaron exposiciones que tuvieron lugar el Palacio Barolo, Casa de la Cultura y Confitería del Molino. Asimismo, tendiendo como eje referencial a la ciudad, las intervenciones o irrupciones en las dinámicas urbanas fueron claves en esta edición de Estudio Abierto realizada en el epicentro del acontecer político de la ciudad. En el texto publicado en el catálogo de Estudio Abierto, el fotógrafo Res sostuvo “mientras la mayor parte de nuestro dirigentes no pueden caminar por la calle y los pocos que se beneficiaron y benefician de esta tragedia esconden su riqueza por temor, los artistas abren sus puertas y agradecen la visita. ¡Vaya diferencia!”<sup>106</sup>



**Fig. 16.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de la exposición *La ciudad, arte y utopía*, Estudio Abierto, 2004.

<sup>106</sup> Res, “La playa y el verano” en Battistozzi, Ana María y Grosman, Marcelo. *Estudio Abierto. Experiencias de arte y cultura contemporánea en Buenos Aires, 2000-2006*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad, 2006, p. 69.

En el ensayo *Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en la Argentina* Viviana Usubiaga analizó la dinámica institucional de los últimos 15 años, determinada por la apertura de nuevos espacios para la producción, exhibición y formación artística, práctica y teórica. Además, destacó la multiplicación de proyectos en un ámbito de interacción entre modelos institucionalizados y proyectos de auto-gestionados junto al desarrollo de formas de acción en redes reales y virtuales que transformaron la geografía cultural.<sup>107</sup>

Por su parte y en relación a un plano más general Andrea Giunta señaló la existencia de un arte deslocalizado del ámbito de las naciones que se relocalizó en las ciudades, vinculado con la existencia de un nuevo circuito de organización de las artes manifiesto en distintos ámbitos: en la distribución (bienales, encuentros *in-site*, ferias de arte), las nuevas dinámicas de formación artística por fuera del sistema de academias (*workshops*, residencias, clínicas) y en las formas de producción (colectivos y redes). Asimismo, destacó modificaciones en la relación entre arte, política y sociedad. La intervención del arte en procesos de transformación urbana- que manifestaron nuevos escenarios y sociabilidades del mundo del arte.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Usubiaga, Viviana. “Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en la Argentina” en AA. VV. *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010.

<sup>108</sup> Giunta, Andrea. “Arte y biopolítica” en AA. VV. *Poéticas contemporáneas...*, op. cit.

## CAPÍTULO II

### *Buenos Aires Tour. La ciudad recorrida*

#### 1. Inicio del *tour*

Como su título lo indica, *Buenos Aires Tour*, tiene dos ejes centrales: la ciudad y el término en francés que centra la atención en el desplazamiento o recorrido. La traducción de *tour* al español es: (sustantivo) excursión, gira, viaje, visita, paseo; (verbo) viajar, estar de viaje, recorrer, visitar, hacer un recorrido. El francés *tour* proviene del latín *tornare*, dar vueltas alrededor; raíz que se mantiene en el inglés *turn*, y en su acepción moderna: circuito planificado con regreso al punto de partida. El *tour*, diferente al viaje de vacaciones, propone experiencias nuevas; Graciela Silvestri señaló que en la idea moderna del *tour* se genera una relación íntima con lo que en el siglo XIX se llamó viaje pintoresco, que se trataba de ser testigo, volver y relatar una vivencia que, generalmente, era contada a través de álbumes ilustrados; tradición que se continuó en el siglo XX a través de las fotografías y los *souvenirs*.<sup>109</sup>

Dentro de la tradición artística, el *Grand tour* o el viaje de iniciación y estudio a Europa fue un camino por el que aspiraban pasar los artistas de todo el mundo insertos en la formación académica desde fines del siglo XVIII. El viaje a las grandes capitales europeas permitió a los artistas ver con sus propios ojos los cuadros más importantes del arte occidental y conocer las últimas novedades. Si bien, en términos generales los artistas viajaron sabiendo lo que se iban a encontrar, en los relatos de viaje y testimonios describieron esta experiencia como un acontecimiento decisivo en sus vidas, en el caso argentino se destacó el impacto que provocó la ciudad de París en muchos de ellos.<sup>110</sup>

En la actualidad se ha multiplicado la cantidad de ofertas de becas y subsidios disponibles, tanto de carácter privado como público, que evidencian la existencia de un nuevo circuito de organización de las artes; en particular en lo que refiere a las dinámicas de

---

<sup>109</sup> Silvestri, Graciela. Op. cit., p. 340.

<sup>110</sup> La gran mayoría de estos viajes no podían ser solventados exclusivamente por las familias sino que requirieron becas y subsidios. En 1897 se formó una comisión organizada por concursos públicos que asignó regularmente un programa de becas y subsidios. En relación a este tema véase Malosetti Costa, Laura. *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

formación de los artistas por fuera del sistema de academias en *workshops*, residencias o clínicas que se realizan tanto en centros del arte como en pequeñas ciudades. En relación a esta nueva dinámica surgieron denominaciones como “artista en tránsito”<sup>111</sup> o la figura del radicante<sup>112</sup> para referirse a estas modificaciones en el sistema del arte contemporáneo.<sup>113</sup> Más de cien años después el recorrido por la ciudad continúa siendo una preocupación vigente en las prácticas artísticas pero con sus particularidades. BAT se originó cuando Jorge Macchi, tras varios años de realizar residencias artísticas en distintas ciudades de Europa,<sup>114</sup> resolvió reinstalarse en Buenos Aires. En un momento de alta conflictividad social, tanto en la ciudad en particular como en el país en general, Macchi decidió recorrer el espacio urbano, hacer un *tour* por su ciudad de origen que tuvo el rasgo de estar estructurado a partir de la trama de un vidrio roto sobre el mapa de la urbe.

Desde el primer momento, concibió esta experiencia como una articulación entre imagen y palabra, para lo que se contactó con la escritora María Negroni. Se conocieron en 1997 en Londres, donde ella lo guió en un recorrido por la capital inglesa a la que Macchi recién llegaba. Pasados varios años, al momento de iniciar el proyecto de BAT, Macchi recordó esta experiencia y consideró que Negroni era la persona ideal para realizar el relato escrito del itinerario.

En una segunda instancia, a partir de la posibilidad técnica de incluir un CD con sonidos dentro del proyecto, convocó al músico Edgardo Rudnitzky con quien había trabajado en otras oportunidades. Se conocieron en 1998 cuando Macchi, becado por la fundación Antorchas, realizó el Taller de Experimentación Escénica -que reunió a becarios de artes visuales, literatura, compositores y directores teatrales en el Instituto Goethe- cuyos coordinadores eran Rudnitzky junto a Rubén Szuchmacher. Luego de esa experiencia se creó entre Macchi y el músico un fluido vínculo de intercambio creativo y de amistad. A fines de 1998 comenzaron a trabajar juntos tanto en el ámbito del teatro como en proyectos de artes visuales. Sin embargo, señaló Rudnitzky que fue BAT el primer trabajo realizado verdaderamente en colaboración.<sup>115</sup> Por su parte, Macchi consideró que su paso por Taller de

---

<sup>111</sup> Pérez Barreiro, Gabriel. *Artist in transit*, cat. exp., *Incidental music*, Essex, Inglaterra, 1998.

<sup>112</sup> Bourriaud, Nicolas. *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009.

<sup>113</sup> Andrea Giunta analiza algunos aspectos de estos cambios en la dinámica urbana en su artículo “Arte y globalización: Agendas, Representaciones, Disidencias” en *Artilugios*, n°1, Buenos Aires, diciembre de 2007, pp. 64 y ss.

<sup>114</sup> Becas y residencias realizadas por Macchi en el exterior (selección): París (1993-1994), Rotterdam (1996), Londres (1996-1997), Schloss Plüschow (1998).

<sup>115</sup> Rudnitzky, Edgardo. “Jorge Macchi” en *Revista BOMB*, Nueva York, 2009, en <http://www.jorgemacchi.com/es/textos/276/jorge-macchi> consultado el 05/05/2015.

Experimentación Escénica fue una vivencia muy importante y punto de quiebre en su producción, en particular en su forma de trabajar.<sup>116</sup>

Su primera obra en colaboración la había realizado, en el año 1992 junto a David Oubiña con quien ejecutó el breve video titulado *La flecha de Zenon*; sobre esta experiencia reflexionó lo siguiente: “con ese video sentí que la autoría se esparcía entre nosotros dos de una manera muy pareja y natural, cosa que para mí resultaba inédita acostumbrado como estaba a trabajar solo y a ser el único responsable de mis obras”.<sup>117</sup> Sin embargo, en el caso de BAT podríamos decir que funcionó otro tipo de cooperación. Más que una autoría compartida, hallamos una suma de colaboraciones donde cada integrante desarrolló un aspecto particular de la producción de la obra: Macchi las imágenes y objetos, Rudnitzky los sonidos y Negroni los textos. Conjuntamente con la realización de las imágenes, Macchi ejerció el rol de director de la obra, de modo semejante a cómo funciona en el cine y el teatro; que implicó el convocar a los integrantes y establecer el concepto general de la obra. De hecho, se encuentran especificados en BAT el *copyright* que diferencia el derecho de cada uno de los autores. Si bien, no realizaron una real inscripción de los trabajos en el organismo de propiedad intelectual, la inclusión del *copyright* evidenció que la dinámica de grupo funcionó desde una suma de colaboraciones en la que se mantuvo la individualidad de cada participación. Fue descripto por Macchi como un triple autorretrato donde cada uno usó a la ciudad como una especie de espejo, donde se reflejaron todas las elecciones, los intereses y las expectativas.



Fig. 17. Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle.

<sup>116</sup> Entrevista de la autora a Jorge Macchi, Buenos Aires, 10/10/2010.

<sup>117</sup> Rudnitzky, Edgardo. Op. cit.

En relación a esto Macchi señaló que su interés por trabajar en colaboración con otros artistas y de modo interdisciplinario respondió, en primer lugar, a que existían zonas determinadas de su producción que se encontraban por fuera de su campo y que otras personas podían realizarlas de mejor modo y con mayor eficacia.

Otro aspecto importante, que derivó de su experimentación teatral fue el interés por el cruce entre disciplinas artísticas sin caer en la subordinación de unas a otras; donde la palabra, el sonido y los aspectos visuales trabajan a un mismo nivel pero al mismo tiempo son absolutamente dependientes los unos de los otros. Todos los elementos del proyecto – tanto las imágenes, textos o sonidos- tuvieron un peso similar. Esta concepción de lo interdisciplinario fue central desde el inicio BAT y se mantuvo en la edición del material. A pesar de este propósito y rompiendo de alguna manera con él, en 2009 María Negroni publicó una recopilación de los textos de BAT -pero sin las imágenes o los sonidos- que también tituló *Buenos Aires Tour*.<sup>118</sup>

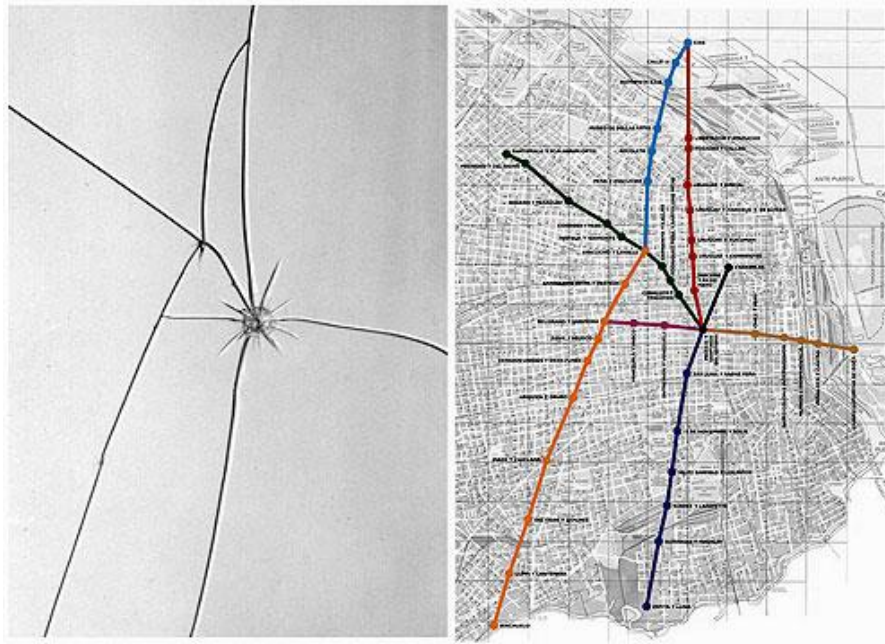
La primera reunión del equipo se realizó en el taller de Macchi, ubicado en la ciudad de Buenos Aires en las calles México y Santiago del Estero, donde se efectuó la acción sobre el vidrio. Colocaron un clavo sobre la ubicación geográfica del estudio, para que este fuese el punto de partida de la apropiación del plano; luego rompieron de un martillazo el cristal. Las grietas del vidrio, sobre el plano de la capital, dibujaron las ocho líneas del *tour* sobre las cuales eligieron los puntos que visitarían. Establecieron cuarenta y seis sitios de interés, correspondientes a esquinas. Los integrantes del grupo acordaron visitar cada una de ellas para recolectar material textual, sonoro y visual con el objetivo de no ilustrar o informar sobre el lugar sino ubicar el énfasis en las cuestiones que fueran provisionales.

De acuerdo a lo pautado en esta primera reunión asistieron a cada uno de los puntos señalados; a partir de esta experiencia real en el espacio urbano, registraron y recolectaron el material que luego conformó BAT. Si bien, la mayoría de las esquinas fueron visitadas por los tres integrantes, en algunas ocasiones fueron juntos y en otras por separado. El recorrido por la ciudad se extendió por mucho tiempo, iniciaron la recolección del material en el 2000 y se prolongó durante todo el 2001, inclusive hasta después de la crisis durante en enero y febrero de 2002.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Negroni, María. *Buenos Aires Tour*, México, Aldus, 2009.

<sup>119</sup> Entrevista de la autora a Jorge Macchi, Buenos Aires, 10/10/2010.



**Fig. 18.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle: vidrio quebrado y mapa de la ciudad con las líneas de los recorridos señaladas.

No realizaron una caminata libre y experimental por la ciudad, sino que toda la experiencia y el recorrido estuvieron estructurados por las pautas y los lugares previamente establecidos. Asistieron a los puntos marcados en el plano inicial y no se desviaron de ellos. “A diferencia de los situacionistas -explicó Macchi- nosotros nos ajustamos a los puntos que estaban marcados en el vidrio (...) estaba absolutamente estructurado”. Lo único que no podían prever era el material con que se encontraban en cada punto; en relación a esto Macchi recordó “a veces me pasaba que el día anterior a salir obsesionado pensando qué me encontraré mañana. Siempre encontraba algo, así sea una ridiculez, siempre había algo que me despertaba alguna curiosidad.”<sup>120</sup>

Asimismo, en lo que refiere a la organización y el orden en que visitaron cada uno de los lugares, podemos señalar que no realizaron un recorrido lineal y ordenado de las esquinas, sino que fue aleatorio y circunstancial, podían ir a un punto de una línea y luego a otro lejano de otra línea. La lógica de recorrido utilizada fue semejante a la dinámica de traslado del subte. Al desplazarse en subterráneo uno viaja de estación en estación sin ver la ciudad que atraviesa; se entra en un punto y se sale en otro completamente diferente. De modo semejante, explicó Macchi, visitaron cada una de las esquinas sin mantener un orden

<sup>120</sup> *Ibíd.*



correlativo con el punto anterior o posterior; al mismo tiempo que no se interesaron por lo que sucedía entre los puntos sino que fueron directamente a los lugares de interés.

Así como la dinámica de recorrido utilizada por el grupo reprodujo la lógica de circulación del subte, también utilizaron para el diseño de BAT la estética comunicacional de este medio de transporte. Cada una de las líneas del vidrio fue identificada con un color que reprodujo el código de colores que posee la gráfica del subterráneo con cada línea.<sup>121</sup> La elección de este lenguaje fundó empatía con el transeúnte porteño y el mapa de BAT se volvió familiar para el habitante de la ciudad.

Diseño Shakespear fue el estudio que, 19 años atrás, había diseñado la señalética del subte la cual fue elaborada a partir de una investigación en torno a las necesidades, costumbres y afectos de los millones de usuarios que utilizan cotidianamente las distintas líneas. La investigación incluyó la realización de test y *focus group* que les permitieron ajustar las propuestas de diseños. En el caso de los colores históricos de las líneas, vigentes desde 1913, Roland Shakespear observó que, si bien estaban ocultos o apenas sugeridos en las estaciones, los usuarios identificaban las líneas por los colores. Por esta razón, decidieron centrar en ellos la propuesta de diseño y colocarlos en los pórticos de acceso de las estaciones para ajustar una comunicación que ya existía. Otra transformación fue efectuada sobre el mapa de las líneas, el cual estaba realizado al revés, con los planos de los recorridos en sentido vertical. El estudio modificó esto y lo realizó de modo horizontal, formato que fue reproducido en BAT.<sup>122</sup>



**Fig. 19.** Mapa del subterráneo de la Ciudad de Buenos Aires.

<sup>121</sup> Línea 1 (Naranja): desde Riachuelo hasta Ayacucho y Lavalle; Línea 2 (Negra): desde México y Santiago del Estero hasta Carabelas; Línea 3 (Azul): desde México y Santiago del Estero hasta Zepita y Luna; Línea 4 (Ocre): desde México y Santiago del Estero hasta Ciudad Deportiva de La Boca; Línea 5 (Celeste): desde Ayacucho y Lavalle hasta CIAE; Línea 6 (Rojo): desde México y Santiago del Estero hasta CIAE; Línea 7 (Verde): desde México y Santiago del Estero hasta Guatemala; Línea 8 (Violeta): desde México y Santiago del Estero hasta Belgrano y Saavedra.

<sup>122</sup> Datos tomados de la entrevista a Ronald Shakespear, integrante del estudio de diseño. Véase Gambier, Marina. “El hombre que cree en la cigüeña” en *ADN*, La Nación, Buenos Aires, 18/09/2010.

Cabe señalar dos acciones llevadas a cabo en BAT que implicaron el uso de estrategias performáticas. En primer lugar la fractura del vidrio sobre el mapa de la ciudad, que no sólo formó parte de la instancia de producción sino también fue incluido - tanto el vidrio quebrado como su registro- como elementos constitutivos de la obra. La acción de romper el cristal y el dibujo que crearon las grietas refieren a un espacio y tiempo específico irreproducible, determinado por el azar o por la imposibilidad de calcular y repetir las mínimas variables que intervinieron en la acción. De este modo el azar estructuró el recorrido por la ciudad y la apropiación del espacio urbano. *Vidas paralelas* (1998) es un antecedente del interés de Macchi tanto por la noción del azar como del uso del vidrio quebrado como metáfora de este.<sup>123</sup> Es una obra conformada por dos hojas de vidrio quebradas que presentaron un idéntico modelo de fractura. La primera hoja fue rota por el golpe de un martillo mientras que en la segunda, con gran esmero y detallismo, Macchi copió el diseño de la anterior. Si bien, en esta obra podríamos encontrar una intención de controlar el azar a través de su repetición, en BAT el azar se propuso como una nueva forma de apropiación del espacio urbano, distinta a la pragmática o la funcional habitualmente usadas en el recorrido de la ciudad. Nos propone el azar como una estructura de orden posible a partir del caos.<sup>124</sup>

Por otra parte, en la acción de recorrido de la urbe, hallamos otra estrategia performática que ubicó como elemento constitutivo de la obra el cuerpo de los artistas en el espacio urbano, en un tiempo y espacio determinado e irreproducible. Estos tres elementos - cuerpo, espacio y tiempo- son fundamentales en la obra, la unión de estos generó un acontecimiento que se experimentó; que a su vez rompió con el concepto tradicional de representación. En relación a esto, Jorge Zuzulich, estableció en la *performance* un tiempo cuantitativo que da cuenta de lo efímero de la *performance* y otro tiempo cualitativo vinculado a la intensidad de la vivencia, que nos detiene y nos demora; de modo diferente a un tiempo cronológico.<sup>125</sup>

Cabe aclarar que BAT no se propuso como una experiencia compartida con el espectador sino que funcionó como una performance cerrada donde el público no se enfrenta a la acción sino a su registro y material de archivo. Estas estrategias la enlazaron con un tipo

---

<sup>123</sup> Esta obra se presentó en la muestra individual *Música incidental*, realizada en la Galería Ruth Benzacar en 1998 junto a *Accidente en Rotterdam* y la instalación *Música incidental*.

<sup>124</sup> Si bien Macchi no lo menciona específicamente, podemos señalar en la utilización del vidrio y sus grietas cierta reminiscencia al *Gran vidrio* del artista francés, Marcel Duchamp.

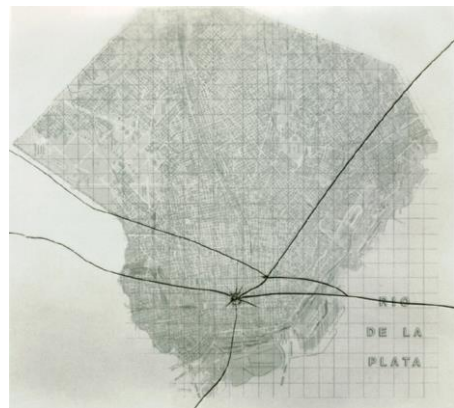
<sup>125</sup> Zuzulich, Jorge. *Performance. La violencia del gesto*, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Artes, 2012, p. 106.

de *performance* que es realizada sin público y concebidas estrictamente para ser registradas.<sup>126</sup>

Al mismo tiempo que surgieron las obras performáticas<sup>127</sup> -como un acto efímero, desmaterializado y en oposición a la obra como producto para el mercado del arte- irrumpieron sus registros fotográficos, fílmicos y documentos del acontecimiento. Si bien, de algún modo estos reinstalaron el sentido representacional, el registro permite conservar y documentar la existencia de la acción. El registro quiebra el aquí y ahora performático, es una temporalidad diferida que indica que ya sucedió.



**Fig. 20.** Jorge Macchi, *Vidas Paralelas*, 1998.



**Fig. 21.** Jorge Macchi, *BAT*, 2001/2004. Detalle del vidrio quebrado sobre el mapa de la ciudad.

## 2. Confección del relato

Luego de la recopilación del material, la etapa siguiente consistió en la edición del libro. Negroni y Rudnizky no participaron de esta instancia sino que estuvo a cargo de Macchi, quien trabajó en colaboración con el diseñador Mario Gemin.<sup>128</sup> Se editó en 2004 bajo la

---

<sup>126</sup> Por ejemplo la obra de Oscar Bony *El triunfo de la muerte* (1998) donde el artista se autofotografió a partir de un disparador manual. Luego realizó una segunda acción que consistió disparar contra la imagen enmarcada rompiendo así el vidrio y la fotografía.

<sup>127</sup> *Performance, happening* y arte de acción fueron diferentes maneras nombrar una serie de prácticas surgidas a finales de los años cincuenta y que se centraron en la aparición del cuerpo como elemento constitutivo de la obra. El cuerpo del artista y del espectador se presentan en un aquí y ahora compartido que implicaba una particular articulación de espacio tiempo donde ambos se construyen mutuamente.

<sup>128</sup> Entrevista de la autora a Jorge Macchi, Buenos Aires, 10/10/2010.

editorial Turner y tuvo un tiraje de 1000 ejemplares y una edición especial de 110 numerados y firmados por el artista.

El libro-objeto se conformó por una heterogeneidad de elementos que proporcionan información visual, escrita y sonora del recorrido. Incluyó el mapa de Buenos Aires con el itinerario de BAT marcado con los colores y las esquinas visitadas señaladas con puntos. Además, contó con la guía propiamente dicha con tapa roja y el título “Buenos Aires Tour” en dorado. Luego de la presentación de los créditos, la guía inicia con el dibujo de las grietas y el itinerario señalado. En las páginas siguientes se incluyó una hoja de calco de menor tamaño con las grietas que, de manera semejante al vidrio, permitía por su transparencia proyectar estas líneas sobre el mapa de la ciudad que se encontraba en la hoja a continuación. Luego, incluyó el mapa de BAT de gran tamaño plegado y un prólogo de María Negroni. Posteriormente, la guía presenta de manera ordenada cada una de las líneas, identificadas por el color asignado, y el material recopilado que implicó un complejo proceso de selección.



**Fig. 22.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de exposición en el MUSAC.

Conjuntamente con la guía, el libro-objeto también incluyó, reproducciones facsimilares de objetos encontrados. De acuerdo a explicado por Macchi, estas reproducciones fueron incorporadas a último momento como una especie de *merchandising*. Todos los facsimilares contaron en el dorso con la indicación del lugar en que fueron encontrados. Asimismo, fueron realizados copias del diccionario manuscrito con todos los detalles pero en un tamaño reducido para que cupiera en la caja; un misal con inscripciones manuscritas en su tapa y en

el interior del cuadernillo; una carta de despedida de una mujer que pensaba en suicidarse que, para cuidar la privacidad del mensaje, fue colocada dentro de un sobre blanco. Sobre este particular objeto encontrado, Macchi relató que la carta fue hallada en la calle junto a un árbol en la Línea 1: Estados Unidos y Dean Funes. Cuando fue expuesta en el MALBA dentro de una vitrina que contenía los elementos de BAT, un amigo de esta mujer que estaba mencionado en la carta, la reconoció y le informó a su amiga quien envió una carta documento al artista donde solicitaba que sacara de circulación el libro y lo acusaba de haber entrado en su casa para robar la carta. Si bien, luego de la respuesta del abogado de Macchi no continuó el planteo judicial por parte de la mujer, el artista decidió colocar este documento dentro de un sobre para evitar conflictos.<sup>129</sup>

La apropiación de objetos extra artísticos surge en las vanguardias del siglo XX. Por un lado, los *ready made* de Duchamp están basados en la indiferencia visual de los objetos cotidianos de producción industrial que son colocados en el “espacio sacralizado del arte” criticando así al sistema del arte y el poder de legitimación. Por otra parte, los *objets trouvés* surrealistas eran considerados por sus cualidades estéticas. En BAT, los objetos encontrados, actúan en una dinámica diferente dado que son réplicas, copias; funcionan en su carácter de documento y exponen estrategias artísticas vinculadas a una tipología archivística; nociones que desarrollaremos más adelante.



**Fig. 23 y 24.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle de facsimilares: diccionario y misal.

<sup>129</sup> *Ibíd.*

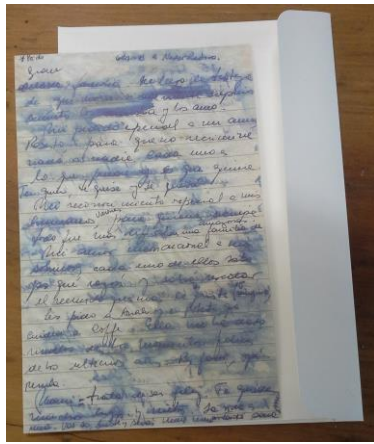


Fig. 25 y 26. Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle de facsimilares: carta y postales de chicles *Bazooka*

Junto a estas reproducciones facsimilares, se incluyó un conjunto de postales diseñadas con las imágenes de las sombras de cruces registradas en el Cementerio de la Recoleta; cuatro postales de chicles *Bazooka* ampliados de tamaño y una plantilla de estampillas realizadas con la imagen reducida de Evita en la portada del libro *La razón de mi vida*.<sup>130</sup>

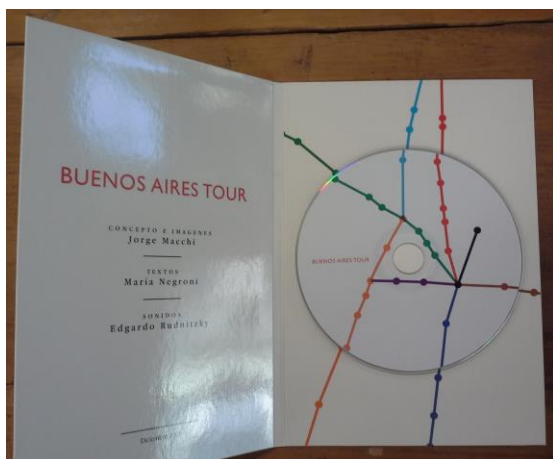
También fue incluido un cuadernillo blanco con la recopilación de los textos traducidos al idioma inglés y, por último, un CD con los sonidos registrados por Rudtnizky. Para la edición del CD Macchi trabajó con la colaboración del artista Gustavo Romano.<sup>131</sup> El mismo inicia con una presentación y un texto explicativo de la propuesta, donde figuran las instituciones que colaboraron en el proyecto. Además el lector interesado puede ingresar en cada uno de los autores y leer una breve biografía. Luego, continúa con una imagen del vidrio con las grietas y las distintas etapas de conformación del itinerario: emergen los colores de las líneas y, en el siguiente *click*, las esquinas señalizadas. Estas imágenes exponen el proceso de producción de la obra, cómo se conformó el recorrido.

El formato virtual permitió incorporar, además de los sonidos, una mayor cantidad de material en cada punto, en los cuales el usuario podía encontrar fotos, textos, sonidos u *objets trouvés*. La propuesta era interactiva porque permitía al usuario armar su propio recorrido, seleccionar los puntos que deseaba visitar y el orden en que prefería hacerlo. Además,

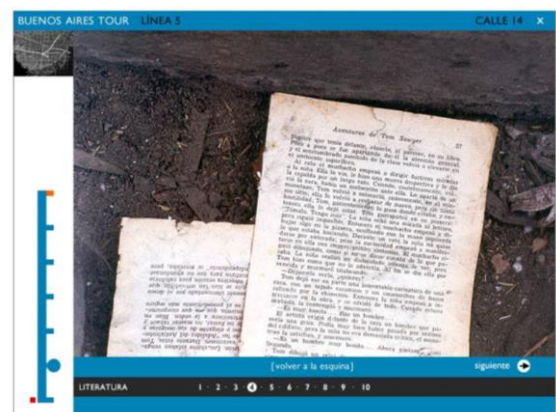
<sup>130</sup> En el Río de la Plata el auge de las postales y el *hobby* de su coleccionismo se ubicó entre los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX en relación al auge de la fotografía y las nuevas técnicas de impresión masiva. Las principales colecciones fueron Pueser, Kapelusz y Rosauer; con vistas de paisajes urbanos y naturales, sus habitantes y sus acontecimientos. Silvestri, Graciela. Op. cit., p. 213.

<sup>131</sup> Artista visual que trabaja a partir de dispositivos performáticos. Crea acciones y situaciones participativas, al mismo tiempo que experimenta con los distintos modos de documentación: vídeo, fotografía, publicaciones gráficas, net art.

Macchi y Romano crearon hipertextos entre los puntos lo que permitió un recorrido más abierto y variable. Estos vínculos no informaban sino que cumplían la función de relacionar elementos que se encontraron en diferentes espacios de la ciudad conectados por temáticas o títulos.<sup>132</sup> Bajo la denominación de “GOD” se relacionaron imágenes de vírgenes en el espacio urbano (Línea 8: Venezuela y Pasco o Línea 2: Venezuela y Santiago del Estero), estampitas encontradas (Línea 3: Zepita y Luna) y un texto sobre la Virgen (Línea 2: México y Santiago del Estero). Bajo el título “Bestiario” se aglutinó material diverso vinculado con animales, desde sonidos de pájaros, fotos de perros callejeros hasta juguetes de peluches (Línea 7: Agüero y Paraguay). Otro vínculo en torno a los animales en el espacio urbano se presentó bajo la designación de “Animales perdidos” que incluyó el registro de avisos de mascotas perdidas, realizadas en fotocopias, colocadas en la vía pública. La mayoría de estos respondían a un mismo patrón conformado por una imagen del animal, su nombre y datos de contacto de los dueños (Línea 7: Ceballos e Irigoyen o Línea 1: EEUU y Deán Funes). Otro de los *links* se tituló “Animales muertos” sólo conformado por fotografías. Estas clasificaciones no incluyeron a todas las imágenes de animales que circulan dentro de la obra, sino que implicó una selección.



**Fig. 27.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle: CD.



**Fig. 28.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle: captura de pantalla.

<sup>132</sup> Entrevista de la autora a Jorge Macchi, Buenos Aires, 10/10/2010.

Por otra parte, hallamos dos vínculos que presentaron referencia explícita al contexto social de crisis que vivía Buenos Aires, uno fue “Manifestaciones” (Línea 7: Ceballos y Irigoyen, Rodríguez Peña y Bartolomé Mitre, Sarmiento y Callao; Línea 1: Ayacucho y Lavalle); y el otro “Cacerolazos” (Línea 2: Pasaje Carabelas) en ellos se registraron protestas, enfrentamientos y reclamos. En los audios de “cacerolazos” lo que prevaleció fue el sonido de las cacerolas y bocinazos. Por su parte, en los cuatro audios de manifestaciones, el registro fue bastante confuso y no se identifica claramente el asunto del reclamo sino más bien aplausos, bombos, el sonido de la alarma de un auto, gritos, corridas, estruendos explosivos, bocinas y el murmullo de personas que comentaban y discutían sobre lo que sucedía. Es importante señalar que ambos *links* fueron conformados sólo por registro sonoro y que no incluyeron imágenes; sobre este punto Macchi señaló que decidió no incorporar imágenes de manifestaciones o cacerolazos porque lo consideró demasiado explícito ya que éstas circulaban diariamente en los medios de comunicación. Además entendió que la situación de crisis era tan potente que debía translucirse en todas las imágenes de la ciudad, puesto que el conflicto impregnaba todo el espacio urbano. Podemos señalar algunas imágenes donde se evidencia este clima mencionado por Macchi en el vínculo de “Hombres durmiendo” que registró a personas en situación de calle (Línea 2: Carabelas; Línea 1: Jujuy y México; Línea 8: Venezuela y Pasco) o un caballo remolcando un carro de cartonero (Línea 1: EEUU y Dean Funes).

Por su parte, el texto de Negroni titulado *Pavarotti en Aulide* refirió a los contrastes existentes en la ciudad, carácter que fue acentuado por el vínculo que ciertas palabras del texto permitieron establecer con imágenes de uno de los puntos más ricos de la ciudad (Línea 6: Uruguay y Juncal). Dentro de este discurso sobre lo marginal en la ciudad, también estuvo presente la relación entre la ciudad y el río en particular en la parada llamada CIAE por la Compañía Ítalo Argentina de Electricidad. Allí, fueron incluidas imágenes de barcos en las que no se ve el agua sino sólo los nombres de las embarcaciones. En términos generales, las imágenes presentaron estructuras urbanas que muestran espacios y calles rodeados de edificios pero sin presencia humana. Paisaje urbanos donde se produce la interacción social pero con las calles vacías.



### 3. Diccionario, elemento paradigmático del recorrido

El primer punto que visitaron fue un lugar absolutamente perdido a orillas del Riachuelo ubicado en la línea 1, allí encontraron un diccionario español-inglés manuscrito. Recuerda Macchi que había llovido el día anterior; el cuaderno se encontraba con la tinta azul corrida que le imprimía una cuota de nostalgia o melancolía. Macchi consideró que este era el hallazgo más importante y poético del recorrido. Este elemento ocupó un lugar central en la obra, en particular por el modo que permitió articular imagen y palabra; una declaración de principios que se evidenció en la ampliación de la palabra “*Word*”. Las imágenes del diccionario iniciaron el itinerario propuesto por la guía y se entrecruzaron con el texto de Negroni titulado *Treasure Island: Cuaderno-diccionario* que si bien reprodujo el formato de diccionario, a diferencia del primero, los significados de las palabras del diccionario de Negroni ocuparon un lugar poético; por ejemplo “*Time*” que fue definida como “versión visible de lo eterno, plano donde inscribir la música insoluble que somos”.

A lo largo de toda la obra se generó un cruce entre idiomas que se inició en el título de la obra y continuó en la mayoría de los textos de Negroni. Además, los pasajes de la escritora contaron con palabras en inglés subrayadas que establecieron *links* con el diccionario encontrado.

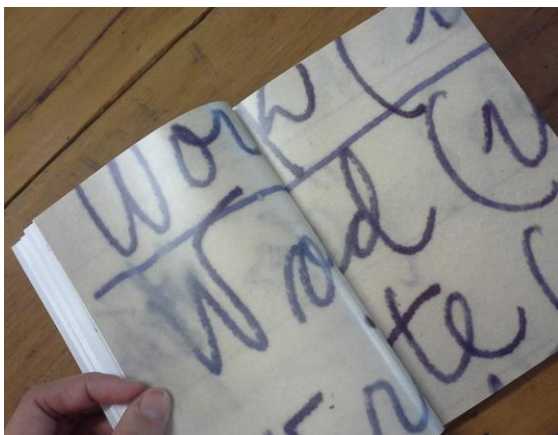


Fig. 29 y 30. Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalles de la guía.

La palabra ocupó un lugar central en este recorrido por la ciudad, presente tanto en los textos de Negroni como también a través de los registros de su aparición en el espacio urbano. Desde el registro de señalética (Línea 6: Uruguay y M. T. Alvear) o nombres de calles intervenidos como el cartel de la Calle Estados Unidos manchado con pintura negra por una acción de una protesta (Línea 1: EE.UU. y Dean Funes) o el cartel de la calle Pasteur en el cual, junto al homenaje a las víctimas del atentado de la AMIA, contaba con una publicidad de *Wendy's* el local de comida rápida. En la misma línea de imágenes registraron las lápidas con los nombres de las víctimas del atentado. (Línea 7: Pasteur y Viamonte)

Al mismo tiempo, los carteles de publicidad, tanto los oficiales como los informales, intervinieron en el registro de lo textual y comunicacional en el espacio urbano. Bajo el *link* “Publicidad” fueron agrupadas en el CD imágenes de distintos tipo de anuncios, por ejemplo las pintadas de grandes dimensiones a los costados de los edificios (Línea 7: Agüero y Paraguay o Línea 6: Uruguay y M. T. Alvear). Además de estos anuncios regulados también fue registrada publicidad irregular que funcionó por fuera del sistema; como los avisos de paseadores de perros (Línea 7 verde: Guatemala y S Ortiz) o el servicio de un tapicero (Línea 8: Entre Ríos y Venezuela). En este tipo de publicidad se utilizó como recurso principal la fotocopia de bajo costo que permite realizar gran cantidad de copias. En su mayoría fueron documentadas pegadas en los árboles y con un diseño similar que permitía al transeúnte llevar el número de contacto troquelado. Este tipo de publicidad no regulada, en términos generales, estaba relacionada con trabajos de oficio y funcionó por barrios o por cercanía. Este *link* evidenció las distintas instancias de comunicación callejera que funcionan en el espacio urbano que, a su vez, están dirigidas a diferentes destinatarios.

Sobre este cruce entre palabra-imagen en el espacio urbano y en relación con avisos publicitarios hallamos algunos antecedentes en obras anteriores de Macchi como en *Publicidad* (2000)<sup>133</sup> que consistió en la instalación de un anuncio original de publicidad o en *Víctima serial* (1999) un conjunto de fotografías pertenecientes a afiches de publicidad que aisladas de su contexto construyeron un nuevo mensaje.

---

<sup>133</sup> Pertenece a la colección del Banco de la Nación Argentina.



**Fig. 31.** Jorge Macchi, *Publicidad*, 2000.

Conjuntamente con el registro de los canales publicitarios se documentaron otras intervenciones textuales en la ciudad vinculadas a consignas políticas o ideológicas; como también mensajes personales. Bajo el vínculo “Graffitiés” se evidenciaron las distintas dinámicas de intervenciones que funcionaron en el espacio urbano, donde bajo la consigna política “yo decido sobre mi cuerpo. Anticonceptivos gratis para no abortar y aborto libre para no morir” fue registrada una segunda instancia de intervención que responde de manera agresiva a la primera con la palabra “Harpías” (Línea 4: Chile y Perú).

Desde el diseño y la disposición de los elementos en BAT, palabra e imagen son puestas en diálogo, sin que la imagen funcione como ilustración de los textos, sino como activadora de sentidos. Por ejemplo, frente al texto *Prohibido fijar carteles* de Negroni fue colocado un papel manuscrito de un vendedor callejero (Línea 1: Maza y Chiclana). Lo mismo sucedió con una lista manuscrita de supermercado colocada en diálogo con el texto *Esperando a Godot* que relata escenas del espacio urbano (Línea 3: Paseo Colón e Independencia):

Más atrás todavía, un edificio fascista, un Wendy’s, un tren fantasma amarillo del año del ñaupa, la CGT de Azopardo, un locutorio y una estación de servicio Shell. Los hombres no hablan, no caminan, no gesticulan. (...) Buenos Aires, dijo Le Corbusier, es la ciudad más errónea, inhumana e indefendible que conozco.

Penoso espectáculo de pesadilla intensa, dijo. Damero sin espíritu, desorden que vuelve las espaldas a su propio río que, a su vez, no se mira en el cielo argentino.

En otros se cambió la orientación del texto, en sentido vertical, o se intercaló con los objetos encontrados (Línea 1: Belgrano y Saavedra). En el escrito *Las aventuras de Tom Sawyer* el fondo de la hoja reprodujo con papel oxidado o añejado de un texto encontrado pero cuya disposición es vertical a diferencia del de Negroni que es horizontal, y la dimensión de las letras está ampliada por lo que sólo se lee un fragmento de la página (Línea 4: calle 14).

La relación palabra-imagen fue un punto de partida ineludible cuando se piensa en Buenos Aires y sus representaciones; vínculo que se complejizó en la tradición paisajista argentina.<sup>134</sup> En particular me interesa señalar un caso paradigmático de la proximidad entre arte, literatura y ciudad como fue el cruce entre las letras de Jorge Luis Borges y las fotografías de Horacio Coppola y sus recorridos desde Palermo hasta Saavedra, y del Bajo Flores a Villa Urquiza. Borges consideró importante acompañar su obra con estas fotografías, incluso proyectó un libro sobre Buenos Aires, organizado como un recorrido fotográfico.<sup>135</sup> Por otra parte, como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, en 1936 Coppola realizó un relevamiento fotográfico de la ciudad. La publicación no contó con una organización geográfica determinada o lineal, sino que se entrecruzaron imágenes del centro con las de los distintos barrios. Su apropiación de la trama no se ajustó a los recorridos marcados por los mapas o la planificación urbana.

#### **4. BAT y su condición de archivo**

El material antes detallado –el mapa con el recorrido señalado, la guía, el CD, las reproducciones facsimilares y la traducción de la guía- conformaron el libro-objeto contenido en una pequeña caja roja con el título en su portada que siguió el modelo de las conocidas guías turísticas del alemán Karl Baedeker quien creó las primeras guías de viaje modernas, realizadas entre 1828 y 1943.

---

<sup>134</sup> En el Río de la Plata, a diferencia de Brasil o México, la escasez de iconografía anterior al siglo XIX y su posterior relativa pobreza se constituyó como un rasgo cultural centrado en la palabra. Silvestri, Graciela. Op. cit., pp. 25-43. En relación a esto véase también Gorelik, Adrián, “Buenos Aires análogas (para una historia cultural de las representaciones urbanas)” en *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, op. cit.

<sup>135</sup> Gorelik, Adrián. “Horacio Coppola: testimonios”, *Punto de Vista*, n° 53, Buenos Aires, noviembre, 1995.

Se trataba de unas pequeñas guías, cuidadas hasta el más mínimo detalle, con todo tipo de datos para el viajero; itinerarios, horarios de transportes, tarifas de alojamientos, entradas a monumentos y descripción de los mismos. Además de información esencialmente turística se constituyó como una valiosa fuente de información de diversos géneros por sus datos históricos, geográficos, relativos a actividades culturales, usos y costumbres, gastronomía. Conjuntamente, esta información era complementada con una rigurosa cartografía detallada con datos precisos del lugar.<sup>136</sup> El tamaño de la guía, en papel biblia, su cubierta de tapa roja y el título en dorado se volvió un clásico de las guías de turismo, creando un modelo con el cual se realizaron miles de imitaciones.<sup>137</sup>

En términos generales una guía turística es un libro para viajeros que proporciona detalles sobre una ciudad, un área geográfica o un destino turístico. Brinda información de los principales museos, teatros, monumentos, espacios de esparcimiento y lugares turísticos. A menudo, la guía contiene también información histórica y cultural de la ciudad, país o región; e incorpora mapas con diversos detalles sobre la localidad o itinerarios recomendados para realizar. En general, una guía de turismo propone zonas que son céntricas, lugares de interés comercial, cultural, histórico e institucional. El plano de la ciudad suele recortarse en tres o cuatro zonas principales. Además acostumbra incluir información útil como números de teléfono, direcciones y precios de alojamientos, restaurantes y principales medios de transporte disponibles; recomendaciones prácticas como tipos de cambio de moneda, códigos telefónicos o consideraciones higiénicas y sanitarias; e incorpora teléfonos y direcciones de ayuda para casos de emergencia de hospitales, policía, embajadas, entre otros.

Uno de los primeros en formalizar el género de guía turística en Argentina, con guías profusamente ilustradas, fue Emilio B. Morales quien publicó en 1916 *Bellezas andinas*. Incluyó notas geográficas del punto de partida, relatos sobre los medios de transporte y la información práctica de horarios, tarifas y distancias. Además de datos sobre el clima, paisaje e información útil sobre excursiones e indumentaria. La práctica turística en la Argentina emergió a fines del siglo XIX, si bien alcanzó a las clases privilegiadas y no así a los sectores

---

<sup>136</sup> Los mapas incluían un sistema de asteriscos para localizar y destacar los principales puntos de visita. La precisión de sus cartografías las han convertido en una fuente insustituible de información histórico-urbanística debido a que tras la Segunda Guerra Mundial muchas de las ciudades de Europa central y oriental fueron destruidas.

<sup>137</sup> Las guías Baedeker se publicaban en alemán, inglés y francés, y abarcaban toda Europa, Norteamérica, algunos países africanos y colonias europeas. Tras su muerte, las Guías Baebeker desaparecieron, producto de un bombardeo sobre Leipzig que destruyó la fábrica en 1943. Actualmente se siguen editando guías de viaje con este nombre pero no responden al diseño.

populares, la idea del viaje se extendió más allá de quienes la practicaban por la circulación de información a través de postales, guías y revistas ilustradas.<sup>138</sup>

Como ya hemos mencionado, BAT se estructuró a partir de tres pautas: la de no ilustrar y tampoco informar sobre los lugares, sino colocar el énfasis en situaciones, objetos o aspectos de la ciudad que no fueran permanentes. Se centró en el no acontecimiento o en aquello que fuera provisorio, desde un objeto encontrado en la calle que luego de una hora o al día siguiente podría no estar allí o que se podría haber hallado en cualquier otra zona o punto de la guía. Estas tres pautas presentaron un marcado quiebre con las características de una guía de turismo; porque justamente una guía refiere hitos permanentes.

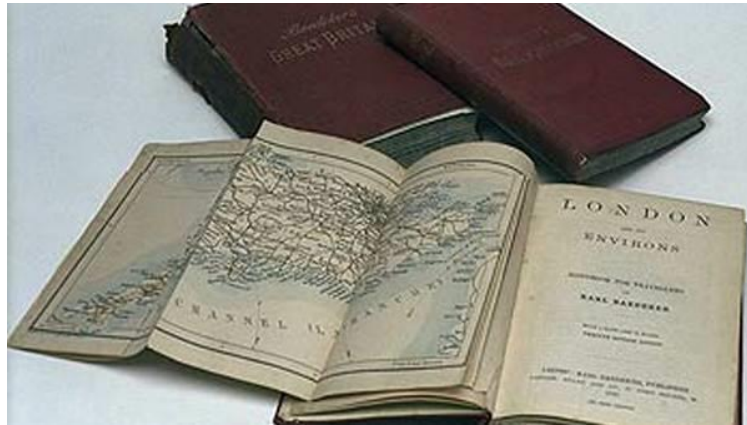
A pesar de presentarse como una guía turística, el corpus central de imágenes y de información de BAT estuvo centrado en el registro de lo transitorio y aleatorio; como una percha (Línea 3 Vélez Sarsfield y Los Patos), el dibujo de un cordón sobre la vereda (Línea 1: Jujuy y México), una bolsa (Línea 1: Maza y Chicana) o una hoja de papel rayada con trazos de birome negra (Línea 6: Uruguay y Tucumán). También refirió a lo circunstancial, como el registro de los elementos de trabajo de un lustra botas callejero y su particular disposición u organización en la vereda (Línea 6: Uruguay y Tucumán). Asimismo, siguiendo este interés en lo provisorio también encontramos una mirada atenta a lo marginal. En los lugares visitados que sí pertenecen al circuito turístico, la atención estuvo colocada en el no acontecimiento, como el registrar el ploteo sobre la puerta principal de vidrio del Museo Nacional de Bellas Artes que indica los horarios y días de apertura; o en las sombras de cruces proyectadas sobre lápidas en el Cementerio de la Recoleta. En relación a esto, también debemos señalar un corpus de obra relacionado con los suburbios de la ciudad; autos abandonados y casas bajas (Línea 3: Zepita y Luna). Consecuencia del camino marcado por el azar, visitaron lugares que no solo estaban por fuera del circuito turístico sino también estaban por fuera de una ciudad visible o transitada.

Sobre este aspecto Macchi reflexionó que, la manera obsesiva y puntillosa con que recorrieron el camino marcado por el azar, para luego encontrar cosas que podrían haber encontrado en cualquier otro lado; “despierta en la memoria de quienes observan la obra cosas que ya no están relacionadas con espacios sino también con el tiempo”. Son procesos contradictorios en la obra que buscan provocar una tensión.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Silvestri, Graciela. Op. cit., pp. 339-346.

<sup>139</sup> Entrevista de la autora a Jorge Macchi, Buenos Aires, 20/05/2015.



**Fig. 32.** Imagen de las Guías Baedeker.

A través de la fotografía de toma directa las imágenes registradas en BAT están conectadas con lo real. Funciona en ellas un carácter de registro de lo provisorio que evidencia que el objeto ha estado ahí frente a la cámara. Ahora bien, también incide en ellas el campo de visión limitado, la manipulación del aumento o reducción del tamaño, el efecto aplanador y de encuadre que se genera y el recorte del contexto que aparta al objeto de sus ritmos temporales y ambiente. Por otra parte, la fotografía no se define únicamente como un documento objetivo que evidencia la existencia de lo real, sino que opera también como la huella de lo que ya no existe, se convierte en un testigo de lo pasado.

Al mismo tiempo, la relación entre fotografía y archivo no se plantea sólo en su capacidad documental, sino también por su posibilidad de fragmentar y ordenar clínicamente la realidad. La convierte en un instrumento idóneo para la clasificación. Con la fotografía la realidad se puede fragmentar y ordenar en unidades de distintas densidad de significación. En BAT, tanto los elementos que la componen como el trabajo realizado en torno a la disposición y organización del material, envuelven estrategias artísticas que remiten a la noción de archivo. Esto implica a ejercer tareas de identificación y clasificación de los elementos, como también establecer un principio de agrupamiento. La manera de proceder no es amorfa e indeterminada sino que tiene el propósito de coordinar un corpus determinado dentro de un sistema donde se articulan y relacionan el conjunto de los elementos seleccionados que se configuran como una unidad.

En su libro *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* Anna María Guasch estudió el paradigma del archivo que agrupa a artistas que se valieron de este para registrar, coleccionar o crear imágenes de archivo que devinieron en inventarios,

álbumes o atlas.<sup>140</sup> Esto alude tanto a una referencia a la arquitectura del archivo (complejo físico de información) como a la lógica de archivo donde los materiales de la obra pueden ser imágenes, objetos o textos; públicos o privados; reales, ficticios o virtuales. Además, identificó otras estrategias artísticas que remiten a una tipología archivística como la monotonía serial de las imágenes fotográficas, la acumulación archivística de sus materiales y su aspiración hacia una totalidad comprensiva. Son recursos creativos que buscan organizar grandes cantidades de fotografías según una manera de archivo, entre la estética del *collage* o fotomontaje y las funciones sistematizadoras del archivo.

Bajo este paradigma, Guasch estableció un cambio de la función fotográfica hacia la función del archivo, donde los artistas ya no usan el objeto fotográfico como la impresión de una imagen cuidadosamente trabajada sino como instantánea producida de forma barata y rápida. En el caso de Macchi, no es un fotógrafo propiamente dicho, sino que hace un uso profano del dispositivo para el registro del material, que se vincula con sentido *procesual* de la práctica artística iniciada en las décadas del sesenta y setenta, y cuya recuperación se incrementó a partir del 2000.<sup>141</sup>

Además, Guasch estableció que en la segunda mitad del XX (1960-1980), la supremacía del arte conceptual y el apogeo de la información como arte fueron marco para el surgimiento de un grupo de trabajos basados en la epistemología del archivo; tanto en lo formal como en lo estructural. El archivo se convirtió en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades. Estas obras que trabajan a partir del archivo no desafían el aura, sino todo lo contrario: al aislar los objetos de su contexto original y hacerlos museológicos, se crea un aura que transforma a esos objetos en reliquias modernas que aluden a lo perdido. Al mismo tiempo, utilizaron estrategias de producción que recuperaron protocolos de archivo, como el concepto de índice, repetición, secuencia e inventario.<sup>142</sup>

Dentro de su minuciosa investigación sobre los vínculos entre arte y archivo Guasch trazó una extensa genealogía desde 1920 hasta 2010, de los cuales interesa aquí destacar algunos trabajos puntuales que se vinculan con nuestro caso de estudio. El *Libro de los*

---

<sup>140</sup> Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2011.

<sup>141</sup> Véase Alonso, Rodrigo. *Hacia una des definición de la fotografía* en [http://www.roalonso.net/es/arte\\_cont/territorios.php](http://www.roalonso.net/es/arte_cont/territorios.php) consultado el 16/04/2015.

<sup>142</sup> En pleno auge del pensamiento conceptual a fines de los 60 el colectivo de Art & Language se interesó por las estructuras de archivo en tanto procedimiento tautológico, al margen de los contenidos semánticos, en las posibilidades secuenciales y matemáticas del archivo, el principio del índice como huella física que habla por sí sola.



*pasajes* de Walter Benjamin que sustituyó el texto cíclico discursivo por el almacenamiento o acumulación de fichas en las que el autor alternó documentos autobiográficos, citas y fuentes publicadas. Fue un proyecto abierto y susceptible a múltiples combinaciones. Registró acontecimientos particulares: desde proyectos urbanísticos, la figura del *flâneur* hasta poemas y novelas.<sup>143</sup> Por otra parte, el *Atlas Mmemosyne* de Aby Warburg, fue archivo visual conformado por fotografías, reproducciones, pinturas, esculturas, murales, imágenes de prensa, publicidad, mapas, esquemas, postales, entre otros. Organizados de maneras aparentemente azarosas pero con algunos agrupamientos que disponía en paneles con fotografías y notas descriptivas. Consistió en un conjunto aleatorio de imágenes de muy diversa procedencia que manifiestan la pervivencia o recuperación de una memoria sociocultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes o *pathosformel* en tanto formas portadoras de sentimientos que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir, y concebir la realidad. Por último, las obras de Marcel Duchamp que se inscribieron dentro de esta lógica del archivo: *Boite* (1914), *Boite verte* (1934)<sup>144</sup> y *La boite-en-valise* (1935-1941).<sup>145</sup> En estas obras el artista francés siguió un minucioso método de trabajo próximo al archivo, que implicó el inventario y registro de sus propias obras con datos de referencia.

Las distintas prácticas de archivo suponen no sólo reescribir una historia descentrada a partir de un entrecruzamiento de distintos marcos sociales, sino plantear una reorientación radical en la representación y experiencia del espacio y tiempo que implica una nueva lógica de representación visual, una determinación de la memoria cultural que se desliga de la historia como progresión lineal y finalista. El concepto de archivo aquí estudiado no sólo hace referencia a un complejo físico que guarda, o almacena una colección de documentos, sino que se dirige a un más amplio entendimiento cultural con una clara apuesta por la memoria colectiva. Lo que importa no son tanto los contenidos sino una transversalidad de comunicación, con una información constante en estado de reciclaje.

---

<sup>143</sup> Desde 1927 hasta su muerte en 1940, Benjamin acumuló material para este proyecto.

<sup>144</sup> La *Boite verte*, con una edición de 300 ejemplares, contenía facsímiles de los estudios y notas que Duchamp realizadas en París entre 1912 y 1915 para la realización de *Gran Vidrio*. *Boite* sólo contenía una quincena de textos relacionados con la *Novia*.

<sup>145</sup> *La boite-en-valise* realizó una edición de lujo de 20 maletines de cuero marrón con ligeras variaciones de diseño, contenía alrededor de 69 reproducciones de sus principales obras: desde reproducciones fotográficas en blanco y negro (*Desnudo bajando la escalera* o *LHOOQ*) hasta una réplica en miniatura de su *ready made Fuente*. Contó además con una obra original que consistía en una reproducción fotográfica coloreada por Duchamp al estarcido, un complejo y anacrónico método.

En relación a la condición de archivo es interesante discutir lo propuesto por Boris Groys quien consideró que la documentación del arte no es arte sino que sólo remite al arte y precisamente de esa manera evidencia que ahí el arte ya no está presente, sino que más bien está ausente y oculto.<sup>146</sup> Además destacó la importancia de diferenciar el concepto de mostrar del de documentar una experiencia por medio de relatos. Según el filósofo alemán la vida se entiende como lo que puede ser narrado o documentado, pero no mostrado.<sup>147</sup> Por último, observó que la mayoría de las veces se presenta la documentación de arte en el contexto de una instalación. Una forma de arte en la que desempeñan un papel decisivo no sólo las imágenes, los textos o los otros objetos que en ella se muestran, sino también el espacio de la propia instalación.

## 5. Institucionalización de BAT

Desde su inicio BAT fue concebido como un proyecto pensado desde y para el campo institucional. Evidencia de esto fue la cantidad de instituciones que participaron desde la primera etapa del proyecto: fue financiada por una beca de la Fundación John Simon Guggenheim Memorial de Nueva York y del Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires. Luego, en el 2004, con la colaboración del MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León), la Galería Distrito Cuatro y Ruth Benzacar, se editó *Buenos Aires Tour*.

Como ya hemos mencionado el libro-objeto integró la muestra *Pampa, ciudad y suburbio*, curada por Laura Malosetti Costa.<sup>148</sup> La obra de Macchi fue incluida en el eje titulado “Cartografías” donde también se encontraban el plano topográfico de la Provincia de Buenos Aires de John Arrow Smith de 1840, las vistas de Schlieper Anst. F.W. Kahler de 1880 y la vista de Vallardi de 1859 que presenta la cuadrícula de la ciudad rodeada de las principales vistas y datos de la ciudad.<sup>149</sup> En este mismo módulo se incluyó, además de BAT, otras obras contemporáneas como los planos de León Ferrari de la década del ochenta, mapas y planos de Guillermo Kuitca de los años noventa; junto a obras de Tamara Stuby, Lux

---

<sup>146</sup> Groys Boris, “El arte en la era de la biopolítica ...”, op. cit., p.167.

<sup>147</sup> Formas mismas de vida que mediante las imágenes no son representadas, sino documentadas o presentadas desde un carácter marcadamente narrativo o literario basado en textos y fotos de la experiencia, pensamientos y sentimientos de los que participaron. *Ibíd.*, p. 176.

<sup>148</sup> Fue realizada en Fundación OSDE, 2007. En el eje correspondiente a la pampa fue incluida otra obra de Macchi titulada *Cita*.

<sup>149</sup> Muestra vistas de la ciudad desde el río donde se identifican las principales edificaciones: la Aduana, el Cabildo, el Teatro Colón, la vieja Recova.

Linder y una intervención de Graciela Taquini. La heterogeneidad de trabajos que encontramos en este eje se repitió en toda la exposición que aglutinó obra de distintas épocas y disciplinas.

Si bien, el proyecto original de BAT fue concebido como un libro-objeto, la obra adquirió diversos formatos y modos de exhibición. Antes de ser publicado el libro, BAT participó en varias exposiciones en las que fue presentada bajo el formato de instalación. En 2003 Macchi fue convocado para participar de la Bienal de Estambul, como aún el libro no estaba terminado, decidió conformar una instalación con todo el material recopilado. Así fue como BAT se presentó en la octava Bienal de Estambul<sup>150</sup> cuyo director artístico fue el curador norteamericano Dan Cameron. Se exhibió en Antrepo 4 Exhibition Hall, una de las sedes principales, un depósito aduanero de 4000 m<sup>2</sup> junto al puerto de Salıpazari a las orillas del Bósforo. El título de la bienal fue *Poetic Justice* (Justicia poética) y buscó problematizar estos dos conceptos en relación con el arte contemporáneo. La exposición estuvo integrada por una gran diversidad de artistas con obras de variadas disciplinas, técnicas y estilos; de acuerdo a la propuesta curatorial, de una u otra manera, todas manifestaban puntos de vista que articulaban asuntos del mundo exterior con preocupación y experiencias personales de cada uno de los creadores.<sup>151</sup>

La instalación consistió en seis partes que se dispusieron en un espacio 3x9x9 metros. Estuvo compuesta por el vidrio quebrado con el mapa original, enmarcados y colgados. En otra pared se colocó un mapa mural del itinerario con información recolectada en cada uno de los puntos -objetos encontrados, fotografías y textos- e incluyó botones que al presionarlos permitían escuchar los sonidos registrados de la ciudad. Además, incorporó el dibujo del itinerario ploteado a gran escala; las siete fotografías de sombras de cruces tomadas en el Cementerio de la Recoleta y cinco cuadros con *objets trouvés* enmarcados: cuatro papeles del chicle *bazooka*, dos piezas de diferentes rompecabezas, un carnet sin foto junto a una foto sin cara y cartas españolas (dos del 12 y dos cartas del 7). Por último, incluyó el *link* “Bestiario” con imágenes, textos y objetos encontrados.

En el plano de la muestra podemos observar que BAT fue expuesta individualmente en una pequeña sala; en el espacio a continuación se encontraba la obra *Altas Perú* (2001) de

---

<sup>150</sup> La Bienal se realizó del 20 de septiembre al 16 de noviembre de 2003. Participaron más de 80 artistas y grupos de 40 países, estuvo estructurada en cuatro sedes centrales de exposición -Antrepo 4, Centro Cultural Tophane-i Amire, Cisterna de Yerebatan, el Museo Hagia Sophia y Platform Garanti Contemporary Art Center- y en varios proyectos en espacios públicos de la ciudad.

<sup>151</sup> Información difundida en el sitio web de la bienal, apartado correspondiente a la 8° edición, en [www.istfest.org](http://www.istfest.org) consultado el 14/09/2014.

Fernando Bryce compuesta por 494 dibujos. El artista peruano coleccionó documentos históricos e imágenes de los medios relacionados con la historia de Perú que luego tradujo en dibujos. Otros artistas que se encontraban en el espacio próximo a BAT fueron el artista tailandés Surasi Kusolwong que presentó la instalación *Boxeo tailandés* y las fotografías de Zwelethu Mthetwa un artista sudafricano.<sup>152</sup> A los pocos días del cierre de la Bienal de Estambul, BAT se presentó en la Galería Distrito Cuatro de Madrid en una muestra individual, donde también fue exhibida bajo el formato de instalación.<sup>153</sup>

BAT, también fue parte de la muestra *Escuelismo. Arte argentino de los 90*<sup>154</sup> bajo el formato de libro-objeto. Los elementos se presentaron distribuidos dentro de una vitrina que no permitía la manipulación del visitante. Junto al libro se dispuso una computadora de escritorio con el CD interactivo que permitía a los espectadores navegar por él. Bajo la curaduría de Marcelo Pacheco la muestra tuvo como origen el término “escuelismo” que acuñó el poeta y crítico Ricardo Martín Croa a fines de la década del setenta para designar un conjunto de modelos, estrategias y procedimientos provenientes de la matriz escolar que se manifestaban en el arte argentino; como el uso mapas, figuritas, libros de cuentos, manualidades o actividades de pegar y recortar. Si bien el título de la muestra especificaba un período de tiempo referido al arte de los noventa, incluyó a BAT que estaba por fuera de dicho tiempo cronológico. Por otra parte, muchas de estas estrategias productivas que fueron entendidas como provenientes de la matriz escolar, coinciden con lo analizado por Guasch en relación al paradigma del archivo.

Actualmente, BAT pertenece a la colección del MUSAC y participó en diferentes exposiciones realizadas en dicha institución; que suelen incluir tanto las seis partes de la instalación como el libro-objeto dispuesto en una vitrina con el material desplegado pero sin permitir la manipulación por parte del público. En el contexto de la programación del quinto aniversario de este Museo se realizó *Modelos para armar. Pensar Latinoamérica*, una muestra que integró todas las salas de la institución en los que se presentaron más de cuarenta obras de artistas latinoamericanos pertenecientes a la Colección MUSAC. La muestra estuvo curada por Agustín Pérez Rubio, exDirector del MUSAC y actual curador del MALBA; María Inés Rodríguez, Conservadora Jefe del MUSAC; y Octavio Zaya, Comisario externo del MUSAC. La propuesta curatorial fue inspirada en la novela de Julio Cortázar *62/Modelo para armar* publicada en 1968. De modo semejante a la propuesta de la novela, la muestra

<sup>152</sup> Mapa del montaje en <http://8b.iksv.org/2003/english.asp> consultado el 14/09/2014.

<sup>153</sup> Se expuso del 28 de noviembre de 2003 al 5 de febrero de 2004.

<sup>154</sup> *Escuelismo. Arte argentino de los 90* se presentó en el Malba del 19 de junio al 3 de agosto del 2009.

rechazaba una lectura única como una narrativa lineal convencional de las obras e invitaba al espectador a establecer (armar) sus propios parámetros y direcciones, enlaces y relaciones. La muestra no tuvo un tema central ni un núcleo pero todas esbozaban diferentes críticas sobre la sociedad y su relación con otros contextos.<sup>155</sup>

Por préstamo del MUSAC, BAT también fue parte de la exposición *América Latina 1960-2013. Fotos + Textos* realizada en el Museo Amparo (México), en colaboración con la Fondation Cartier pour l'art contemporain de París.<sup>156</sup> Consistió en una exposición de más de cuatrocientas obras que puso en diálogo setenta y un artistas de once países diferentes. Se centró en los usos de la imagen fotográfica en Latinoamérica y la relación con el arte conceptual a partir de los diversos usos de la fotografía directa, el *collage*, el fotomontaje, la serigrafía, el *offset*, la *performance* y el video. El recorrido se organizó en diferentes ejes temáticos: ciudades, informar y denunciar, memoria e identidades y territorio. En este último fue incluida BAT entre otras obras de artistas latinoamericanos que trabajaron en torno a la cartografía y la manera en la que diferentes tipos de ideologías se han apropiado de los territorios.

En términos generales, podríamos decir que las lecturas realizadas sobre BAT se centraron en el uso y manipulación del mapa. Sin embargo, consideramos fundamental analizar otros aspectos también primordiales en la obra como por ejemplo lo ya analizado en torno al uso de estrategias performáticas o de registro y archivo; a lo que podríamos agregar, la particular adaptabilidad institucional que presentó la obra bajo el formato de instalación. A diferencia de otros medios como pintura, escultura, fotografía o video, la instalación presupone un espectador corporeizado, con participación física. Al mismo tiempo los elementos que la conforman tienen sentido en emplazamientos determinados, y se produce un ejercicio sobre la espacialidad. En cada instalación de BAT la obra se inscribió en un espacio en particular que implicó una selección y clasificación del material que se exhibió y el modo en que este fue presentado. Quizás un término más adecuado para pensar la constante adaptabilidad e hibridación de BAT a distintos dispositivos de exhibición a la hora de integrar exposiciones permite vincularla más que la noción de “instalación”, con la de *display*, palabra en inglés que significa mostrar, manifestar, exhibir, exponer.<sup>157</sup>

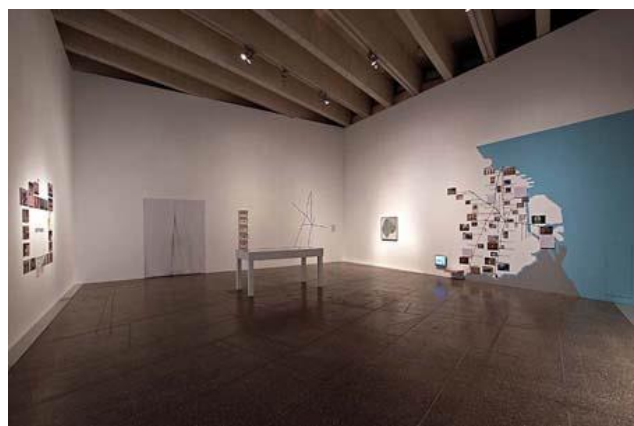
---

<sup>155</sup> En <http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=396&from=anteriores> consultado el 01/09/2014.

<sup>156</sup> Se realizó del 24 de mayo al 29 de septiembre de 2014.

<sup>157</sup> Algunos artistas contemporáneos han preferido renunciar a la palabra instalación, para no expandir o forzar el término, y utilizan la expresión *display*. Véase Bishop, Claire. “El arte de la instalación y su herencia” en *Ramona*, n° 78, Buenos Aires, marzo de 2008, p.51.

Respecto a la espacialidad, en *La topología del arte contemporáneo*, Boris Groys expresó que en la instalación los objetos dispuestos son originales, incluso cuando circulen como copias por fuera de la instalación, dado que son ubicados –aunque sólo sea temporalmente- en el contexto fijo, estable y cerrado de un “aquí y ahora” topológicamente bien definido. Cada instalación designa un nuevo orden de recuerdos, propone nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro. Es por eso -afirmó el pensador alemán- que el arte contemporáneo es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo pública.



**Fig. 33.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de la exposición en Distrito 4, Madrid.  
**Fig. 34.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de la exposición en MUSAC.



**Fig. 35 y 36.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de la exposición en la Bienal de Estambul.

Por otra parte, señalamos que la instalación incorpora el cuerpo del receptor como parte integrante de la obra; en el caso de BAT podríamos agregar que se produce principalmente bajo el carácter de usuario del dispositivo. En la mayoría de las exposiciones en las que participó, BAT mantuvo un rol interactivo en donde se admitieron varias posibilidades de recorrido.

En el 2004 participó de la exposición *La ciudad, arte y utopía* que se desarrolló en el contexto de la séptima edición Estudio Abierto sobre el eje de Av. de Mayo.<sup>158</sup> La exhibición se realizó en el Espacio Casa de la Cultura (ex edificio del diario La Prensa) cuya curaduría fue realizada con base en la investigación *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales* coordinada por María de los Ángeles Rueda. Se organizó en tres secciones: La ciudad proyectada (idea de futuro y planificación urbana), La ciudad revisitada (recorridos y desplazamientos) y La ciudad y sus restos (la memoria). En esta oportunidad BAT sólo se presentó el CD proyectado sobre una pared de grandes dimensiones; sobre una tarima blanca el visitante tenía a su disposición un *mouse* que le permitía recorrer la ciudad virtualmente; instituyendo una nueva instancia de adaptabilidad y transformación de la obra.

En el CD hallamos otra posibilidad de desplazamiento por la ciudad que en este caso, a diferencia de la realizada por los artistas, tiene la particularidad de ser un recorrido virtual, en el que se desarticula la noción de vivencia o práctica del espacio. El recorrido se produce en un espacio desterritorializado; tanto si la navegación se realiza en el ambiente del museo o en el hogar con el uso de una PC. Se genera una combinación de ausencia del cuerpo en un espacio abstracto que aparece en la pantalla y un tiempo técnico que tiene que ver con el manejo que el usuario hace del *mouse* que se proyecta en la pantalla. Además, en el inicio del CD se encuentra un texto dirigido al público, que lo interpela y lo invita a realizar sus propias trayectorias: “este cd-rom brinda al lector la posibilidad de establecer su propio itinerario”. Esto nos permite pensar en otra dimensión más de lo performático pero que no es realizada por los artistas sino que se presenta como una propuesta de acción para el lector, una invitación a los espectadores a realizar un *tour* por la ciudad. Así como, Edgardo Antonio Vigo realizó sus señalamientos a través de una convocatoria -a la que el artista no asistía- para observar y detenerse en un espacio cotidiano; BAT, de manera semejante a la guías de turismo, propone al lector un recorrido a realizar por la urbe pero que será absolutamente propio y particular de cada usuario y diferente a la información contenida en BAT.

---

<sup>158</sup> Sobre Estudio Abierto véase capítulo I.

En este sentido podríamos pensar lo propuesto por Claire Bishop quien vinculó el arte de la instalación con el concepto de un “sujeto descentrado”, en la que no existe un lugar correcto o privilegiado para mirar el mundo. Consideró que en las múltiples perspectivas que permiten las instalaciones se subvierte el modelo de perspectiva renacentista que colocaba al espectador en un centro hipotético de la obra, donde las líneas en perspectiva coinciden con un espectador centrado.<sup>159</sup>

Podríamos concluir que BAT centró su atención en las calles que organizan la trama urbana programada para funcionar y ordenar nuestras vidas. Colocó en el centro de la discusión la apropiación que hacemos de la ciudad y los relatos que somos capaces de construir con cada experiencia. Al mismo tiempo, propuso una perspectiva de la ciudad donde no hay un punto de vista a distancia, como las representaciones de paisaje tradicionales, por el contrario, es una experiencia “directa”; compuesta por detalles o fragmentos provisorios de la urbe.

El mapa de la ciudad de Buenos Aires refiere a un particular espacio producido. Expone la planificación urbana que determina los recorridos de los porteños, sus trayectorias y gran parte de sus vivencias. De alguna manera, el uso particular del mapa y la apropiación de la trama que se produjo en BAT permite pensar cómo dentro de estructuras de poder se entretejen espacios de resistencia y de creación subjetiva.

---

<sup>159</sup> Bishop, Claire. Op. cit., p. 47.



## CAPÍTULO III

### *Inundación! La ciudad no planeada*

#### 1. ¿Catástrofe virtual?

*Inundación!* fue un proyecto realizado por el grupo M777, un colectivo de arquitectura y urbanismo integrado por Mauricio Corbalán, Santiago Costa, Gustavo Diéguez, Lucas Gilardi, Daniel Goldaracena y Pío Torroja.<sup>160</sup> Se trató de un juego que simula un escenario de inundación de Buenos Aires cuyo objetivo central fue generar espacios de discusión y reflexión sobre la ciudad y sus posibilidades urbanísticas.

Cabe señalar que esta catástrofe virtual formulada por M777 en *Inundación!* se desarrolló en un contexto de crisis por los desastres naturales sucedidos en la Argentina que tuvo su correlato en el ámbito internacional.<sup>161</sup> La problemática de la inundación apareció como una preocupación de la sociedad contemporánea en general y en particular en la ciudad de Buenos Aires. El 1° de mayo del 2000 se produjeron intensas lluvias que causaron anegamientos en seis barrios porteños además de 500 evacuados en el conurbano y en la ciudad bonaerense de La Plata. Las lluvias continuaron durante todo el mes de mayo produciendo reiteradas inundaciones en la urbe y se replicaron en enero de 2001 con la reincidencia de intensos diluvios.<sup>162</sup>

La Red Pluvial de la ciudad, construida en 1941, se volvió insuficiente por la falta de mantenimiento, desarrollo e inversión y la escasa renovación de las infraestructuras de desagüe. Se sumaron a estos factores el crecimiento urbano, la disminución de las superficies absorbentes –producto del aumento de las construcciones y la pavimentación de calles-, la mayor generación de residuos y los deficientes sistemas de recolección de basura. En las

---

<sup>160</sup> El nombre del grupo M777 corresponde a la primera letra de la calle Montevideo y altura donde se ubicaba su estudio.

<sup>161</sup> Algunas de las catástrofes más impactantes en el ámbito internacional fueron los daños causados por las crecidas del Elba y el Danubio en agosto de 2002 en varias ciudades de República Checa, Austria, Alemania, Eslovaquia, Polonia, Hungría, Rumanía y Croacia.

<sup>162</sup> Véase “Buenos Aires, otra vez inundado” en *La Nación*, Buenos Aires, 02/05/2000, en <http://www.lanacion.com.ar/15139-buenos-aires-otra-vez-inundado> consultado el 10/07/2015; “La culpa de todo la tuvo el otoño” en *La Nación*, Buenos Aires, 02/05/2000 en <http://www.lanacion.com.ar/15140-la-culpa-de-todo-la-tuvo-el-otono> consultado el 10/07/2015; y “Lluvia record y caos en la ciudad; cinco muertos” en *La Nación*, Buenos Aires, 25/01/2001, en <http://www.lanacion.com.ar/49751-lluvia-record-y-caos-en-la-ciudad-cinco-muertos> consultado el 10/07/2015.

últimas décadas la red de drenaje de la ciudad se volvió insuficiente para captar y conducir el agua de lluvia hasta la desembocadura, lo que provocó importantes inundaciones y anegamientos.<sup>163</sup> El arquitecto e historiador, Jorge Francisco Liernur, señaló que desde 1976 el caudal de agua caída aumentó y el sistema natural de escurrimientos empezó a colapsar. Así se inició un ciclo en el cual las áreas inundadas son cada vez mayores, lo cual genera una rápida evaporación y por lo tanto más lluvias. A su vez explicó que, para la solución de este problema, se proyectan gigantescas obras que requieren enormes presupuestos con inversiones casi imposibles de llevar a cabo.<sup>164</sup>

Desde esta perspectiva, el fenómeno de intensas lluvias y caóticas inundaciones pareciera tener las características de lo inevitable con soluciones inalcanzables. Bajo este contexto se creó *Inundación!*, como un espacio necesario pensar este problema desde otra perspectiva. El proyecto se inició como una red de discusión virtual que se produjo en el sitio web -[www.inundacion.org.ar](http://www.inundacion.org.ar)- creado por el grupo donde convocaron a diferentes profesionales, expertos y ciudadanos en general a debatir o imaginar posibles soluciones para la problemática de las inundaciones en la ciudad de Buenos Aires.

M777 comenzó a pensar la problemática del agua en relación con la ciudad en el año 2000 a partir de su participación en *Amphibious Living*; un concurso de diseño holandés organizado por Hans Venhuizen que aglutinó una gran variedad de proyectos e ideas innovadoras en torno a la construcción y planificación de zonas urbanas en contacto con el agua.<sup>165</sup> Para esta convocatoria M777 diseñó *Nederlanding*, un sistema de desembarco que consistía en transformar los recursos en desuso disponibles en el puerto de Rotterdam en medios de conexión fluvial y refugios anfibios.<sup>166</sup> Luego, estimulados por dicha experiencia, invitaron al artista holandés Hans Venhuizen para que dictara un *workshop* titulado “El artista como manager conceptual”.<sup>167</sup> En dicho taller se propuso pensar una Buenos Aires anfibia, donde el agua y la tierra estuviesen en contacto, teniendo en cuenta las condiciones del lugar.

En enero de 2001 comenzaron desarrollar el sitio web y su convocatoria pública. La presentación se realizó el 30 de junio de ese año en el edificio de los ex depósitos de la administradora estatal de aguas de La Nación ubicado en el barrio porteño de Belgrano,

---

<sup>163</sup> Véase Plan Director en <http://www.buenosaires.gov.ar/desarrollourbano/grandesobras/obras-hidraulicas/plan-director> consultado el 10/07/2015.

<sup>164</sup> Liernur, Jorge Francisco y M777. “El tablero o la organización: ¿qué es la arquitectura?” en *Otra parte*, n°3, invierno de 2004.

<sup>165</sup> Entrevista de la autora a Gustavo Diéguez, Buenos Aires, 16/08/2014.

<sup>166</sup> Los ganadores fueron publicados en el libro *Amphibius living* que incluye textos, imágenes y metodologías propuesta para solucionar los problemas urbanísticos en torno al agua.

<sup>167</sup> Se realizó en agosto de 2001 en CEAC UTDT financiado por la Agencia de publicidad Agulla y Baccetti.

previamente a la remodelación llevada a cabo por Clorindo Testa para la nueva sede de la Universidad Torcuato Di Tella.<sup>168</sup> Interesados por el cruce entre el contenido del proyecto y la historia del edificio, se proyectaron sobre sus muros imágenes del sitio web y del manual de la convocatoria con todas las propuestas recibidas.<sup>169</sup> Para esta primera etapa recibieron el financiamiento de la Escuela de Creatividad Agencia de publicidad Agulla & Baccetti y el Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato Di Tella.<sup>170</sup> Fueron invitados a participar del proyecto reconocidos arquitectos como Mariano Clusellas,<sup>171</sup> funcionarios públicos como el Secretario de Obras y Servicios Públicos del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Abel Fatala, artistas como Gabriela Forcadell, hasta niños de un jardín de infantes. Las propuestas eran enviadas por correo electrónico a la casilla del grupo y ellos las difundían en el sitio web donde los visitantes podían consultarlas. Además, incluía una sección “Amigos” compuesta por *links* a páginas de todo el mundo relacionadas con la problemática que contenían información fotográfica o escrita sobre viviendas anfibia, catástrofes naturales, ingeniería y arquitectura. Se difundieron una gran variedad de planes o ideas sobre las inundaciones, algunas de las propuestas se caracterizaron por la libertad, lo experimental y la no rigurosidad de los proyectos. Se presentaron descripciones, esquemas, dibujos y mapas; incluso algunas detallaron posibles fuentes de financiamiento e informes técnicos sobre comunidades desplazadas.<sup>172</sup> Asimismo, se incluyeron relatos históricos y poéticos, algunos mostraron un fuerte tono irónico y otros centraron su proyecto en estrategias de diseño y señalización. Por otro lado, numerosos actores del sitio tomaron las inundaciones como un dato descriptivo la ciudad y desde ese punto trataron de pensar nuevas posibilidades urbanísticas para Buenos Aires.<sup>173</sup>

---

<sup>168</sup> Ubicado en Figueroa Alcorta 7350, Buenos Aires.

<sup>169</sup> Entrevista de la autora a Mauricio Corvalán, Buenos Aires, 07/08/2015.

<sup>170</sup> El hosting del sitio web pertenecía a la universidad. Actualmente no se encuentra disponible porque la institución no continuó con su financiamiento.

<sup>171</sup> Profesor Titular de Construcción de la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella. Ha ejercido cargos docentes anteriormente en las Universidades de Palermo, Universidad Nacional del Rosario, y en la Universidad de Buenos Aires. Ha tenido amplia actuación como conferencista y jurado electo por participantes en concursos de arquitectura organizados por la Sociedad Central de Arquitectos y Federación Argentina de Entidades de Arquitectos (FADEA).

<sup>172</sup> Entrevista de la autora a Mauricio Corvalán, Buenos Aires, 07/08/2015.

<sup>173</sup> Prack, Federico. “Manual Inundación! hace inesperadas propuestas urbanas” en *La Nación* sección Arquitectura, en <http://www.lanacion.com.ar/207932-manual-inundacion-hace-inesperadas-propuestas-urbanas> consultado el 20/06/2015.



Fig. 37. M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la presentación del sitio web.

## 2. Del *brainstorming* virtual al juego

En noviembre de 2001 *Inundación!* trascendió del plano virtual y se materializó como objeto a partir del formato de juego que funcionó como dispositivo de exposición. El tablero, elemento central de todo juego de mesa, se fundó en la representación de la ciudad de Buenos Aires a partir de un plano que recopiló información geográfica, histórica, política, económica y social, entre otras cuestiones.

Se estableció un mapa particular de la urbe, el cual estaba basado en la relación de la metrópoli con el agua, no sólo por la presencia del río que la bordea, sino también por el agua que -producto del desborde de los principales ríos- invadía diferentes áreas y delimitaba otras zonas de alerta. Además, se incluyeron otros datos vinculados a la dinámica del agua como la señalización de las cuencas, bañados y franjas ocupadas en las áreas costeras. Conjuntamente con estos datos que buscaban visualizar una problemática de la ciudad, se incluyeron sobre el plano distintos aspectos de la dinámica urbana: como la señalización de servicios (hospitales, prefectura, bomberos y defensa civil, lugares históricos y monumentos) e información relacionada con el contexto histórico como la ubicación de fábricas cerradas, otras tomadas, clubes del trueque o zonas de protesta popular. Del igual modo, se incorporaron actores y datos que intervinieron directa o indirectamente sobre el fenómeno de las inundaciones y sus consecuencias: desde *brokers* y *business* hasta la basura y reservorios

de agua. También contó con información diversa que, si bien no se vinculaba estrictamente con el problema, evidenció dinámicas y usos del espacio urbano como *raves*, fútbol, *drugs*, entre otros. Toda esta información que interviene en la dinámica urbana de la ciudad se localizó geográficamente en el mapa a partir de pequeños dibujos que simbolizaban cada dato, cuya explicación se colocó en un apéndice ubicado al margen del mapa.

La conformación de esta particular cartografía de Buenos Aires fue construida a partir de información recopilada en las propuestas enviadas al sitio web; se trató de un trabajo colectivo que combinó una serie de registros, proyecciones y cruces de diversos campos: político, económico, social y ambiental. Fue constituida a partir de los distintos relatos y experiencias, por el aporte de diversos *flâneurs* y observadores de la vida urbana que, al modo de Pío Collivadino, se mantuvieron atentos a las dinámicas de la metrópoli. En el primer capítulo de esta tesis destacamos el trabajo de Collivadino que no sólo instauró la poética del paisaje urbano en el ámbito local, sino que desarrolló una práctica del *flâneur* y observador de la vida urbana la cual trascendió el registro meramente visual.

Dentro de la tradición paisajística de Buenos Aires, -en particular en el cruce entre ciudad, río y lenguaje cartográfico- cabe recordar las primeras imágenes que se centraron en vistas desde el río producidas por los pintores viajeros de las expediciones científicas, mencionadas también en el primer capítulo de esta tesis. Allí consignamos entre estas primeras representaciones el uso del lenguaje cartográfico en complementación con vistas en perspectiva; por ejemplo *Buenos Aires con sus vistas principales y divisiones policiales* antigua imagen compuesta por el plano de las calles, los principales aspectos de la ciudad y su correspondientes explicación.

A diferencia de estas antiguas representaciones, en el tablero de M777 no se incluyeron vistas en perspectivas o imágenes del lugar, sino que se utilizó un lenguaje más gráfico vinculado al modo de señalización científica o técnica.

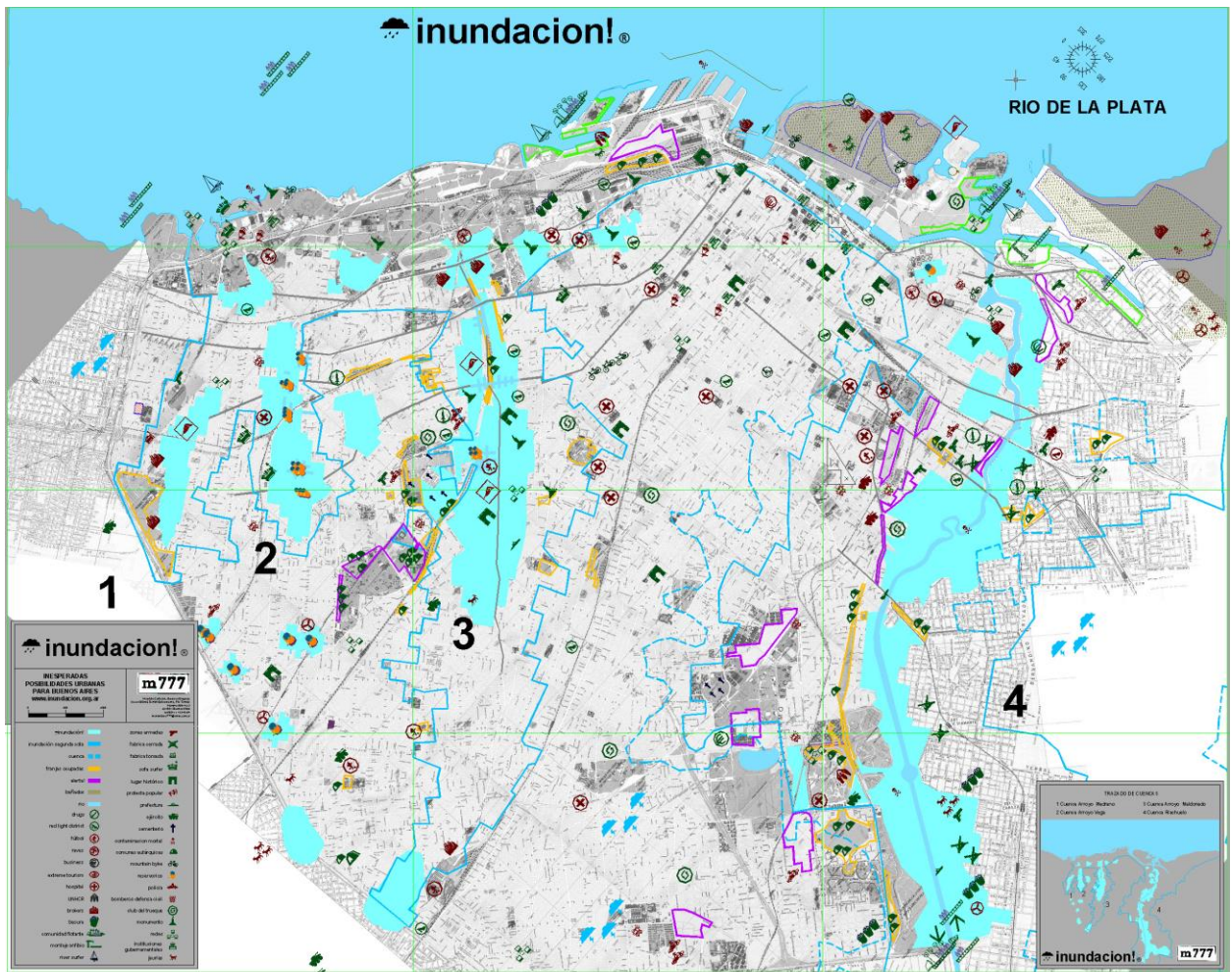


Fig. 38. M777, *Inundación!*, 2002. Detalle.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la cartografía se conformó por un conjunto de representaciones del espacio que pretendían dar cuenta de hechos que abarcaban más que los de las geografías físicas y políticas. Era ambigua y discutible, no obedecía a una norma general; utilizaba diferentes lenguajes y perseguía diversos objetivos: mapas catastrales sobre el crecimiento de las ciudades, mapas de rutas en relación a nuevos medios de comunicación, cartografía social vinculada a la demografía y estadística; o mapas temáticos que proponían comprender el mapa como un diagrama abstracto.<sup>174</sup>

Por su parte, Gorelik señaló que, en la ensayística de los años treinta, lo geográfico no se agotó en términos de paisaje, medio o ambiente sino que se produjo una operación de

<sup>174</sup> En 1879 surgió el Instituto Geográfico Militar con el objetivo de realizar cartografías con rigor científico-técnico. En 1913 el Instituto inicia su producción regular bajo normas internacionales que establecen instrumentos neutros para la representación planimétrica y cartográfica. Véase Silvestri, Graciela. *El lugar común*, op. cit., pp. 87-98.

interrogación sobre lo geográfico nacional simbolizado en el mapa. A partir del análisis de la producción de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) y la de Bernardo Canal Feijóo (1897-1982) se estudió el uso de las metáforas territoriales; un tipo de imaginación socioespacial que entendió al hombre y su cultura a partir de su condición geográfica. Revisó además la necesidad de sintetizar el espacio geográfico e histórico en figuras de identidad con la forma de las delineaciones cartográficas. Esto refiere a una lectura simbólica de los mapas.<sup>175</sup>

En el caso de *Inundación!* el mapa de la ciudad tampoco se circunscribió a lo geográfico; sino, por el contrario apareció como el lugar común, como aquello que, no siendo privativo de ninguno, pertenece a todos. Introdujo así una representación del espacio físico compartido, como un espacio concreto y cualificado, que aglutina características naturales y artificiales; espaciales y simbólicas, políticas históricas y culturales. Del mismo modo, reunió en la conformación de este espacio común -el tablero- el aporte de un conjunto de personas diversas con conocimientos diferentes que actúan e intervienen en dicho territorio. Al mismo tiempo, dicha construcción se vio transformada por el agua que barre los límites entre la capital y la provincia, se escurre entre las barreras políticas. De alguna manera, el lenguaje cartográfico les permitió condensar en una imagen una gran cantidad de aspectos diversos de la ciudad que la constituyen como un espacio complejo.

En términos generales, si pensamos la problemática de las ciudades en las últimas décadas observamos ciertos aspectos que se repiten en las metrópolis: el crecimiento de los espacios urbanos a un ritmo exponencial, las tramas caóticas y el predominio de los choques de identidades. En relación a esto, Zygmunt Bauman, analizó en la ciudad contemporánea las modificaciones en la idea de comunidad y de espacio público.<sup>176</sup> Revisó las principales dimensiones de la vida urbana, las nuevas dinámicas y características de los diversos espacios públicos: desde espacios físicos vinculados al consumo hasta los no lugares, entre otros. Por su parte, Rem Koolhaas -en su artículo *Espacio chatarra*- describió al espacio urbano contemporáneo como un mosaico desarticulado conformado con pedazos individuales y sin condición universal. Un espacio caótico que funde y confunde (lo público y lo privado, lo alto y lo bajo), lleno de contradicciones; determinado por la acumulación de fragmentos y proliferación de lo informal.<sup>177</sup> Asimismo, Richard Sennett se refirió al debilitamiento de la vida callejera y la creciente renovación de zonas con alto desarrollo inmobiliario pero sin

---

<sup>175</sup> Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires...*, op. cit., pp. 18-27.

<sup>176</sup> Bauman, Zygmunt. "Espacio/tiempo" en *Modernidad líquida*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 99-138.

<sup>177</sup> Koolhaas, Rem. "Espacio-chatarra" en *Otra parte*, n° 8, Buenos Aires, otoño de 2006.

relación con su pasado o sus habitantes.<sup>178</sup> Al mismo tiempo, puso en discusión el desarrollo de las metrópolis a partir de un sistema abierto a través de la participación activa de los habitantes, introduciendo una mirada positiva sobre las posibilidades de una ciudad abierta.

### 3. El juego como posibilidad de intervención crítica

Además del tablero conformado por el mapa de la ciudad, *Inundación!* bajo el formato de juego, contó con diversos elementos. Desde una serie de pequeñas piezas de madera que permitían actuar y marcar posiciones en el mapa, hasta un grupo de personajes, conformados por combinaciones de estereotipos sociales: una jueza, un inmigrante, un anarquista, un gaucho, una geisha, un indigente, un ingeniero, una operadora de PC, un policía, un político y un magnate. Asimismo, incluía un conjunto de objetivos secretos y un grupo de herramientas, unos tarjetones que brindaban a los jugadores información, ideas y ejemplos de soluciones posibles; las cuales fueron confeccionadas a partir de información recopilada en las propuestas del sitio web o en los medios masivos de difusión.<sup>179</sup> Por ejemplo, una de estas herramientas reprodujo un artículo publicado en el diario *Clarín* donde mostraban que, para evitar quedar aislados por la inundación, en la localidad bonaerense de Martínez de Hoz adaptaron un trencito de paseos infantiles para que circulara por las vías del tren.<sup>180</sup> Otra de las herramientas exhibía un programa de desplazamiento de comunidades a través del ejemplo de las migraciones experimentadas en el embalse de Yaciretá. Mientras que otras ofrecían propuestas más creativas como la conformada por los dibujos de niños de un jardín de infantes.

Los diferentes elementos que componen el juego fueron producto de un trabajo de investigación, rastreo y búsqueda de sucesos, personajes, historias, ideas y técnicas desarrollados en los últimos años; que fueron puestas en discusión como módulos de información real mezclados al azar.<sup>181</sup>

---

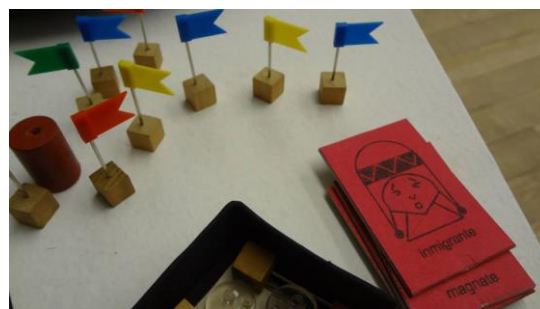
<sup>178</sup> Sennett, Richard. “La ciudad abierta” en *Otra parte*, n° 11, Buenos Aires, otoño de 2007.

<sup>179</sup> Entrevista de la autora a Mauricio Corvalán, Buenos Aires, 07/08/2015.

<sup>180</sup> Galvan, Carlos. “El trencito del pueblo” en *Clarín*, Sociedad, Buenos Aires, 16/11/2001.

<sup>181</sup> “Mesa debate inundación” en *En el diario*, 18/10/2013 en <http://eneldiario.com.ar/index.php/noticias/41-sociales/1890-mesa-debate-inundacion.html> consultado el 10/02/2015.





**Fig. 39 y 40.** M777, *Inundación!*, 2002. Detalle del tablero de inundación y los elementos que integran el juego.

Otro aspecto central del juego fue su carácter performático, ya que al mismo tiempo que funcionó como dispositivo de exposición en muestras de arte, también fue practicado. Se realizaron diferentes sesiones de juego; algunas de ellas bajo el contexto de exposición -como la partida realizada durante la muestra *Colectivos y Asociados*-<sup>182</sup> y otras en diversos ámbitos, como la sesión de juego desarrollada en mayo de 2003 en la que participaron más de noventa personas de la cátedra de diseño arquitectónico III y IV de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires o la efectuada en colaboración con Proyecto Venus en noviembre de 2002.<sup>183</sup>

Desde sus inicios, M777, manifestó un marcado interés trabajar a partir de lo colectivo e interdisciplinario. En el 2000 fueron convocados para participar del Proyecto Venus de la Fundación Start creada por Roberto Jacoby y un grupo de personas vinculadas a la revista Ramona.<sup>184</sup> El Proyecto Venus fue una micro-sociedad autogestionada que funcionó a la vez como juego económico y experimento político. Era una red de artistas y personas ligadas al arte y la cultura que intercambiaban bienes, servicios, habilidades y conocimientos que eran conectadas a través de su sitio web [www.proyectov.org](http://www.proyectov.org). A pesar de este carácter virtual, el proyecto buscaba que sus miembros utilizaran sus nombres reales y una foto de su rostro para ser responsables de sus palabras y acciones; por esta razón fue definido por Mauricio Corvalán como el Facebook antes del Facebook.<sup>185</sup> Partía de la conectividad que

<sup>182</sup> Realizada el 27 abril del 2002, en ella participaron artistas, arquitectos, filósofos y escritores.

<sup>183</sup> En el contexto de la exposición *Buenos Aires* en Fundación Proa se anunció la realización de una partida pero no se efectuó.

<sup>184</sup> M777 fue convocado para hacer una asesoría de red y para colaborar en el desarrollo de proyectos; como por ejemplo el desarrollo de estrategias para que la implementación real de la moneda.

<sup>185</sup> Entrevista a Mauricio Corvalán, Buenos Aires, 07/08/2015.

abría Internet y era complementado con numerosos encuentros cara a cara: shows, mercados, fiestas, exhibiciones, etc.<sup>186</sup>



**Fig. 41 y 42.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la partida en la Facultad de la Arquitectura.

Las partidas fueron realizadas con dos o más equipos, a cada uno de ellos se les asignó al azar un personaje y un objetivo secreto que debían intentar cumplir. A partir del personaje asignado, los equipos debían definir y construir su discurso, su posición urbanística y política frente al escenario crítico de inundación, al mismo tiempo que intentar cumplir el objetivo dado. Para ello eran utilizadas las herramientas que funcionaban como disparadores de posibles soluciones.

Los jugadores disponían de un tiempo para preparar su argumento y discurso. Luego, el juego residía en un enfrentamiento retórico a partir de debates, negociaciones y toma de decisión colectiva. La única condición para progresar dentro de la *performance* era que el resto de los participantes aceptaran lo que un jugador o equipo proponía; para ello, uno de los mecanismos centrales del juego fue la votación. Las reglas permitían que cada jugador votara de modo independiente de su equipo incluso, en ciertos referendos, participaron espectadores que observaban la partida.

Las reglas se podían ir conformando y transformando durante la partida; la manera en que se utilizaron estos mecanismos u otros nuevos propuestos por los jugadores, dependía del consenso logrado para seguir adelante con ellos. Si las situaciones se trababan podía intervenir un árbitro designado. El final del juego se podía producir de diversos modos: los

<sup>186</sup> En [www.proyectov.org](http://www.proyectov.org) consultado el 15/05/2015.

jugadores podían dar por finalizada la partida y determinar por votación uno o varios ganadores; podía ganar el equipo que más se hubiera acercado a su objetivo secreto o el que hubiera tenido la mejor *performance* o habilidad diplomática. *Inundación!*, presentó una estructura dinámica que se complejizó en cada partida y en cada reedición del juego.

Otra característica de la dinámica de juego es que los participantes tenían la posibilidad de tener identificaciones múltiples pudiendo ser incluso contradictorias,<sup>187</sup> rasgo que se relaciona con la capacidad lúdica que permite posicionarnos en un rol o personaje distinto al nuestro. Este aspecto fue estimulado por la intervención del azar en la asignación de los personajes, otra estrategia lúdica muy utilizada.<sup>188</sup>

Por otra parte, el carácter de juego establece una temporalidad original que puede tener ciertas similitudes -en su carácter de excepcionalidad- con la temporalidad de la catástrofe pero, con la gran diferencia, de que el juego podía ser interrumpido. Asimismo, en relación al vínculo arte-juego, la propuesta lúdica rompe la contemplación pasiva y genera espectadores/participantes/usuarios.

En *La actualidad de lo bello* Hans-Georg Gadamer se detuvo en algunos aspectos esenciales del juego que se encuentran en el arte; como la noción de movimiento y su repetición que, fuera de lo eficaz en el orden mundano, no tiene una meta final sino que se resuelve en el espacio mismo del juego. Por otro lado, señaló que presenta una particular inclusión de la razón donde la dinámica del juego se organiza como si tuviese fines, en una racionalidad libre de fines.<sup>189</sup> Estos dos aspectos son centrales en *Inundación!* donde se planteó una dinámica de juego con reglas y objetivos que no excedían el espacio del juego, no pretendían desarrollar soluciones para ser implementadas sino que el interés estaba en la acción de pensar, discutir y reflexionar de modo colectivo.

De acuerdo con Jacques Rancière, en *Problemas y transformaciones del arte crítico*, el juego pone de manifiesto la suspensión del significado y su valor radica en su trabajo en lo indeterminado. En el juego los signos no nos invitan a comprender el mundo, sino que al jugar experimentamos lo indeterminado y la fragilidad de los procedimientos de lectura de los signos. El filósofo francés explicó que en una sociedad abocada al consumo acelerado de

---

<sup>187</sup> Un mismo jugador puede estar en 2 o 3 posiciones simultáneamente dentro del juego: como miembro de un equipo, que lleva adelante la *performance* de un personaje; como jugador independiente y como especialista opinando sobre el debate y la interacción producida en la instancia de discusión.

<sup>188</sup> M777, *Inesperadas situaciones urbanas* en Jornadas “La ciudad y las catástrofes”, Organizado por la Universidad Torcuato Di Tella, la Universidad Católica de Córdoba, la Universidad Católica de Santa Fe, la Universidad Andrés Bello (Chile), Santa Fe, julio de 2005.

<sup>189</sup> Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós, 1996 (V. or. 1977), p. 68.

signos, la única subversión que queda es actuar sobre la indeterminación. Por lo tanto, el juego “es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas”.<sup>190</sup>

El surrealismo fue uno de los primeros movimientos en trabajar la idea del juego, tanto como forma creativa o como modo de investigación y exploración, que luego fue retomado por el movimiento situacionista en los años sesenta.

Adrián Gorelik, en su artículo *Políticas de la representación urbana: el momento situacionista*, señaló una reminiscencia explícita al situacionismo en *Inundación!*, tanto en la ironía como en la idea de juego estratégico de poderes atravesado por el azar. Allí, Gorelik expuso que en los años noventa el situacionismo fue recuperado como una retórica política sobre la ciudad vinculada a la caída del optimismo urbano que dominó en los años ochenta, momento de celebración cultural y política de la ciudad bajo la recuperación de la figura del “*flânerie* benjaminiana” y la categoría del espacio público.<sup>191</sup> En los noventa —explicó Gorelik— la ciudad continuó siendo el foco principal para la reflexión cultural y sociológica pero se abandonó una idea reconciliada de urbe por la deriva situacionista como discurso y práctica apropiada para la urbe en conflicto. En la alta cultura arquitectónica y artística se paso de la figura del *flâneur* a la deriva situacionista y se abandonó la idea del espacio público para adoptar la idea de caos como clave de interpretación del funcionamiento urbano. Si bien, Gorelik reconoció el carácter irónico del juego que busca correrse de los lugares recurrentes del arte político, fue crítico hacia el proyecto de M777 porque consideró que “se necesita algo más para darle envergadura política a esta variante “*chic*” del situacionismo, para pensar que la reiteración mecánica de algunas de sus modalidades históricas de contestación sea más que una ocurrencia, el gesto teórico de moda para lograr, antes que una intervención crítica de la realidad urbana contemporánea, una inserción expectable en el circuito internacional del arte y la arquitectura”.<sup>192</sup>

Si bien, como señaló Gorelik, *Inundación!* surgió y se adaptó a los requerimientos y necesidades del ámbito institucional del arte -reflejado en el apoyo y financiamiento que

---

<sup>190</sup> Rancière, Jacques. “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2005, p. 47.

<sup>191</sup> Si bien “*flânerie* benjaminiana” —en palabras de Gorelik— y las nociones de espacio público presentaron críticas hacia la ciudad, estas no fueron tenidas en cuenta sino que fueron consideradas desde un clima festivo. Gorelik, Adrián. “Políticas de la representación urbana: el momento situacionista” en *Punto de Vista*, XXIX, n° 86, Buenos Aires, diciembre de 2006, p. 24.

<sup>192</sup> *Ibíd.*, pp. 23-27.

obtuvo desde su inicio el proyecto-<sup>193</sup> consideramos este juego más que un gesto teórico de moda. Para ello, es preciso pensar este proyecto dentro de un conjunto de prácticas, acciones e intervenciones que se produjeron en Buenos Aires en los primeros años del siglo XXI y que tuvieron como objeto de estudio a la ciudad atravesada por la experiencia de lo colectivo, a partir del pensamiento cartográfico. En particular en el caso de *Inundación!* hallamos su principal intervención crítica en este carácter performático que produjo la instalación de momentos de encuentro y sociabilidad a partir del debate reflexivo.

A partir de los aspectos recién señalados del proyecto cabe pensar lo propuesto por Nicolas Bourriaud en torno a la estética relacional, quien entendió que a mediados de los noventa se volvió una constante en la práctica artística el deseo colectivo de crear nuevos espacios de sociabilidad.<sup>194</sup> Estableció sus antecedentes en las vanguardias de entreguerras y en las prácticas artísticas de los sesenta pero consideró que se estructuraron como tendencia con peso propio recién en los años noventa. Bourriaud estudió una serie de casos provenientes de EE.UU. y de Europa occidental donde bajo un contexto de destrucción de las relaciones de proximidad más comunes se volvió significativo un tipo de arte que ponía énfasis en crear o potenciar comunidades concretas.

Entre los principales rasgos, el crítico francés estableció que, a diferencia de la obra tradicional, los dispositivos relacionales no están permanentemente disponibles sino que se activan por medio de citas. Se muestran en un momento determinado y luego queda es su documentación. La obra genera encuentros y administra su temporalidad. Este aspecto constitutivo del arte relacional implica que la experiencia es realizada frente a una audiencia convocada por el artista y no frente a un espectador universal que asiste al museo. Del mismo modo, las partidas de *Inundación!* administran su temporalidad ya que se pauta una fecha, horario y lugar del encuentro, además los participantes son convocados. Aquí interviene otro aspecto mencionado por Bourriaud en torno a las colaboraciones y contratos de diversos actores que participan o intervienen en la producción de la obra.

Por su parte, la crítica inglesa Claire Bishop cuestionó algunas nociones de lo propuesto por Bourriaud; en primer lugar destacó el desinterés del curador francés por lo que sucede en los dispositivos de estética relacional. Si bien para Bourriaud la estructura es el tema y las obras se encuentran subordinadas al contexto, no reflexiona en torno a su imbricación en él, no se miden o comparan sus relaciones. Bajo esta concepción todo diálogo

---

<sup>193</sup> M777 contó con el apoyo de la Universidad Di Tella y el financiamiento Agulla & Baccetti, agencia de publicidad que estuvo a cargo de la campaña electoral del Fernando De la Rúa.

<sup>194</sup> Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007, p. 28.

se asume automáticamente como democrático y positivo. Bishop entendió que, si bien no cabe duda que hay un diálogo y debate, se deja de lado la naturaleza de las relaciones que en ellas se producen. La crítica inglesa consideró que, más que interesarse por las dimensiones sociales o políticas de la participación, se inspiran en la industria de servicios y entretenimiento.<sup>195</sup>

En el mismo sentido que Bishop, Hal Foster, señaló sobre la estética relacional que la instalación de un diálogo no implica de por sí un mundo más igualitario. Afirmó el crítico norteamericano que hoy sólo el hecho de reunirse parece ser suficiente; la mayoría de estos artistas que trabajan en torno a la estética relacional ven la discursividad y la sociabilidad color de rosa y tienden a olvidar la contradicción en el diálogo y el conflicto en la democracia, por momentos todo parece una interactividad feliz, una forma de estetizar los procedimientos más benignos de nuestra economía de servicios (invitaciones, catering, encuentros, etc.). Además, se detuvo en otro aspecto principal de esta tendencia que es la centralidad que adquiere el espectador; consideró que los dispositivos relacionales son ambiguos y corren el riesgo de ser ilegibles, convirtiendo al artista en la figura necesaria de la obra para que se genere la discursividad y sociabilidad.<sup>196</sup>

Respecto de estas prácticas Valeria González estudió diez proyectos del arte local que trabajaron a partir de dispositivo relacional. Señaló que en ellos que interviene la noción de *site specific* a partir de una consideración positiva que adquiere el lugar elegido.<sup>197</sup> En contraposición a los casos estudiados por Bourriaud, donde el lugar funciona como objeto de una selección tipológica y proyectiva, los casos analizados por la investigadora argentina son atraídos por la singularidad del espacio. El lugar está atado a una condición restrictiva de sentido, donde los artistas actuaron como verdaderos anfitriones y establecieron las condiciones para crear una experiencia de sociabilidad.<sup>198</sup>

En el caso de *Inundación!* la especificidad de los sitios elegidos para el ejercicio de las partidas también tuvo un consideración positiva. Por ejemplo, la realizada en el ámbito de la Universidad tuvo el carácter de introducir, en un ámbito profesional y académico, otro tipo

---

<sup>195</sup> Bishop, Claire. “Antagonismo y estética relacional” en *Otra parte*, n°5, Buenos Aires, otoño de 2005.

<sup>196</sup> Foster, Hal. “Archivos y utopías en el arte contemporáneo” en Tercer Simposio Internacional de teoría sobre arte contemporáneo, Patronato de arte contemporáneo, México, enero de 2004.

<sup>197</sup> Lo *site specific* está emparentado con lo que Burger definió como la autocritica o crítica radical a las instituciones artísticas y los modos de funcionamientos del arte en la sociedad burguesa. El producir un arte alejado del museo intenta superar la idea de la obra como objeto de exhibición y la reducción del espectador como mero contemplador pasivo.

<sup>198</sup> González, Valeria. *En busca del tiempo perdido*, Buenos Aires, Papers editores, 2009, p. 13.

de discurso atravesado por las nociones del juego y lo creativo.<sup>199</sup> Por otra parte, en las partidas de realizadas en Venus o en el estudio de los arquitectos, estuvieron condicionadas por la reunión o el encuentro de amigos, colegas o conocidos. Si bien se cumplieron los objetivos de debate y reflexión, se desarrollaron en un ambiente más relajado de fiesta o reunión. También, caracterizó a estas partidas su extensa duración, de acuerdo con los relatos de los integrantes del grupo, cada una de las sesiones de juego se extendió por largos períodos de tiempo con intervalos.<sup>200</sup>

Reinaldo Laddaga, en su ensayo en torno a la proliferación de proyectos de arte que trabajan a partir de procesos abiertos de conversación, destacó como aspecto determinante la extensión de estas prácticas por un tiempo prolongado.<sup>201</sup> Además, entendió que una de las principales condiciones de su eficacia es la presencia constante del artista en sus proyectos, donde se expone a sí mismo, en tanto persona.

Desde su primera instancia virtual y luego como dispositivo de juego, *Inundación!* se propuso siempre como un espacio de discusión horizontal, centrado en el intercambio de diversas miradas y puntos de vista que permitió el cruce entre expertos y no expertos, donde todos tenían un conocimiento o experiencia sobre el espacio común para contribuir. El debate de las inundaciones estaba siempre dado por y entre técnicos, la propuesta del juego fue introducir nuevos modelos para repensar los procesos urbanos, crear espacios de sociabilidad y debates en forma pública de carácter más democrático.<sup>202</sup> El formato de juego de mesa les brindó la posibilidad de volcar en un objeto gran parte de la información y experiencia adquirida en la instancia virtual. Además, a partir de las sesiones de juego se instaló en ámbitos públicos una dinámica de debate y discusión en torno a la ciudad. De alguna manera, este proyecto-juego llevó los problemas de la inundación de la mesa del urbanista a un tablero de confrontación de opiniones; creando una plataforma para debatir ideas, un ejercicio colectivo que discusión sobre el futuro urbano. Esta estrategia creó una simulación focalizada en la interacción de actores y en la construcción de discursos, más que en la simulación realista de las condiciones geoclimáticas de una inundación. No se trató de una creación colectiva, sino de fertilizar o estimular las transferencias estructurales de un campo a otro,

---

<sup>199</sup> M777 tenía el proyecto de realizar partidas en distintos ámbitos profesionales y registrarlas con el objetivo de analizar y contraponer los distintos ejes de debate y contenidos. Tenían programado realizar secciones con trabajadores de Aguas Argentinas, otra con gente del Gobierno de la Ciudad y otra con ingenieros. Estas partidas no fueron llevadas a cabo. Entrevista a Mauricio Corvalán, Buenos Aires, 07/08/2015.

<sup>200</sup> *Ibíd.*

<sup>201</sup> Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006, p. 64.

<sup>202</sup> Entrevista a Mauricio Corvalán, Buenos Aires, 07/08/2015.

generar conversaciones, préstamos, colaboraciones y construir entretejidos de deseos, ideas y saberes.

*Inundación!*, podría pensarse como una red que creó vínculos; en este sentido tuvo otro factor central que fue el visibilizar nuevos modos de hacer comunidad. Sin duda, este proyecto cobró fuerza en la experiencia colectiva donde el diálogo, el pensamiento colectivo, la creación comunitaria son el canal de manifestación artística y a la vez el resultado. En este caso, el objeto de arte no es una "obra acabada" que se expone en un museo o galería sino que el énfasis está en el proceso de discusión. En una entrevista publicada en la revista *Ramona* los integrantes del grupo afirmaron que en sus trabajos "proponen formas de sociabilidad (internas y externas)".<sup>203</sup> En relación a esto, José Fernández Vega señaló que:

hay una función que el arte no tuvo nunca de tal manera, y que parece hoy tener, y que se puede ver como una función a la vez social y estética, nada nueva por cierto, pero que configura un arte político de nuevo tipo: el que intenta reconstruir espacios sociales que fueron destruidos por la privatización neoliberal (...) toda esta cuestión del arte entendido como red, esta especie de reconstitución de vínculos, no se puede entender sin el contexto de la gigantesca destrucción de vínculos que, de una manera u otra, en los últimos veinte o treinta años hemos vivido.<sup>204</sup>

La noción de red se conecta con experiencias alternativas que se produjeron en la ciudad en el contexto de crisis en y más allá del campo artístico; experiencias que trabajaron desde el encuentro colectivo y atravesadas por la interdisciplinariedad. Surgieron dinámicas de funcionamiento de redes que conectaban personas, trabajos hasta servicios de modo alternativo. Se desarrollaron nuevas formas de asociación en la práctica política, a partir de asambleas, asociaciones de desocupados, o económicas, como cartoneros, clubes de trueque o las fábricas recuperadas por los trabajadores.

En términos generales no tuvieron un funcionamiento constante, por momentos se mantuvieron activas y por otros no, pero continuó funcionando su latencia.

Sobre estas prácticas de conexión alternativa producidas en torno al 2001 en Argentina el Colectivo Situaciones declaró:

La red ha sido una respuesta de las experiencias alternativas a la pregunta sobre cómo conectar lo disperso, cómo vincular a aquellas personas y grupos que han quedado expulsados del sistema central. Se han desprendido de las redes oficiales otros circuitos, otras redes descentralizadas, permiten a hombres y mujeres

---

<sup>203</sup> Codeseira, Sebastián (coord.). "Multiplicidad/ Los colectivos" en *Ramona*, n°33, Buenos Aires, julio-agosto de 2003, pp. 17 y 18.

<sup>204</sup> Fernández Vega, José. "Diálogos de la jornadas de taller" en García Navarro, Santiago (comp.). Op. cit., 2005, pp. 94-96.



organizar sus vidas por fuera -un “fuera” relativo pero efectivo- de los nodos centrales de la sociedad. Cada uno puede a su vez formar parte de uno o más circuitos. El desarrollo de estas redes forma una consistencia propia.<sup>205</sup>

Bajo esta coyuntura de crisis se desarrollaron en Buenos Aires diversos mecanismos de resistencia que funcionaron de forma aislada en distintos ámbitos y en particular en el arte. Se gestaron emprendimientos autónomos, proyectos independientes de carácter grupal y colectivo; prácticas que fueron descritas por Eva Grinstein como “un pequeño ejército de colectivos dispuestos a regenerar los tejidos rotos durante años de dispersión social”<sup>206</sup>

#### **4. Institucionalización de *Inundación!***

Como mencionamos, *Inundación!*, bajo el formato de juego funcionó como dispositivo de exposición que permitió su inserción en el campo institucional del arte. En 2002 participó de la muestra *Colectivos y asociados* realizada en la Casa de las Américas de Madrid en colaboración con INJUVE (Instituto de la Juventud). Junto a M777 participaron el GAC y otros colectivos argentinos y españoles bajo la curaduría de la argentina Eva Grinstein y la española Alicia Murría.<sup>207</sup>

En la sala de exposiciones de *Colectivos y asociados* el juego se encontraba dispuesto sobre una mesa de trabajo con dos sillas vacías que enfatizaban el formato de juego y la posibilidad del público de inspeccionar cada elemento. Junto a este, en la mesa se colocó una vieja computadora de escritorio donde el visitante podía navegar por el sitio web. Al término de la exposición el juego fue adquirido por el INJUVE.

---

<sup>205</sup> Colectivo Situacionista. *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Buenos Aires, De mano en mano, 2002, p. 194.

<sup>206</sup> Grinstein, Eva. “De la indolencia a la acción. Experiencias colectivas en la Argentina reciente” en *Colectivos y Asociados*, Madrid, Casa de las Américas, 2002, p. 11.

<sup>207</sup> Junto al M777 y al GAC participaron Suscripción, el colectivo tucumano El Ingenio y los grupos españoles: La Cabeza Caliente, Cirugeda y Cía, 3x2 y Laberinto, un colectivo colombiano de residencia en España. Se realizó del 29 de abril al 2 de junio de 2002.



**Fig. 43 y 44.** M777. *Inundación!*, 2002. Registro de la exposición de *Colectivos y asociados*, INJUVE, Madrid.

Luego, tras la compra del INJUVE, M777 confeccionó un segundo dispositivo de juego que permitió al grupo participar de diferentes conferencias, seminarios y espacios de debate a nivel nacional e internacional. En diciembre de 2002 presentaron el juego en la conferencia *Jugando a la política catástrofe* realizada en The Americas Society con presentación de Inés Katzenstein y moderada por Carlos Brillembourg en Nueva York, EE.UU.<sup>208</sup> Luego, en julio de 2005 participaron de las jornadas *La ciudad y las catástrofes. Ciudades vulnerables y la estética de la catástrofe* en la ciudad de Santa Fé;<sup>209</sup> a fines de 2006 en *Estrecho dudoso*, un evento internacional de artes visuales de la Universidad Veritas de arte, diseño y arquitectura en San José, Costa Rica; y en 2009 en la Plataforma *Design Act* del Instituto Interactivo y IASPIS en Estocolmo.

En 2013 el juego se presentó nuevamente como dispositivo de exposición en la muestra *Buenos Aires* curada por Cecilia Rabossi en la Fundación Proa. Una exhibición que cruzó relatos visuales, literarios, cinematográficos, plásticos y performáticos de diversas épocas en torno a la ciudad. En esta edición del dispositivo el juego presentó diferencias respecto de su primera versión. Se expuso en una vitrina cerrada que permitía al visitante observar el juego pero no manipularlo. Al mismo tiempo que no incluyó la referencia al sitio web del proyecto. Por otra parte, se redujeron las dimensiones del mapa tablero y se incluyó una línea de tiempo que iniciaba en 2000 con el comienzo del desarrollo del proyecto y llegaba hasta 2013, fecha de realización de la cronología para su exposición en PROA.

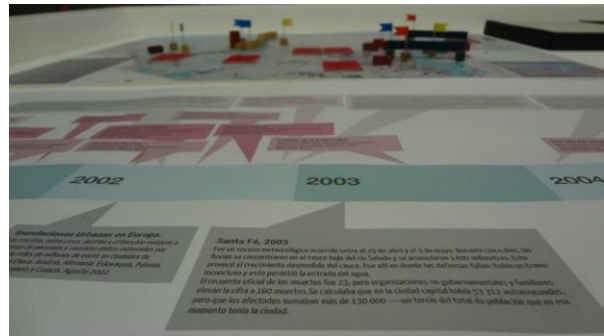
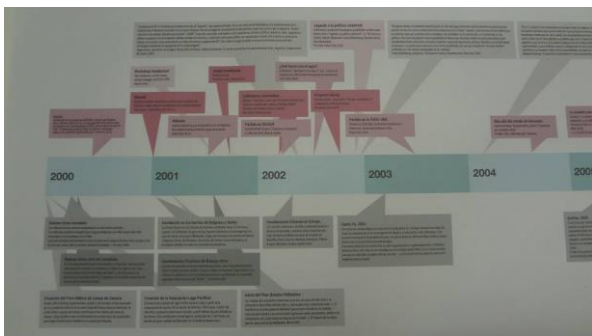
<sup>208</sup> Nueva York, EE.UU.

<sup>209</sup> Fue organizado por la Universidad Torcuato Di Tella, la Universidad Católica de Córdoba, la Universidad de Santa Fé y la Universidad Andrés Bello (Chile).

Además de los datos referidos a la periodización del proyecto y otros vinculados a su fortuna crítica, la línea de tiempo introdujo en el espacio del juego un nivel de registro de hechos vinculados a las inundaciones o catástrofes que colocó a la obra de manera explícita dentro de una dimensión histórica en la que es preciso pensarla. El resto de los elementos -las piezas de colores, los personajes, los objetivos y las herramientas- no tuvieron modificaciones con respecto a su edición anterior.<sup>210</sup>



**Fig. 45.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la exposición *Buenos Aires* en PROA.



**Fig. 46 y 47.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la exposición *Buenos Aires* en PROA.

<sup>210</sup> Entrevista a Mauricio Corvalán, Buenos Aires, 07/08/2015.

Sobre esta nueva instancia de *Inundación!* cabe preguntarse qué sucede con la dimensión crítica del juego, antes mencionada, como dispositivo relacional capaz de generar encuentros y conexiones. Si bien este diseño de dispositivos es lo que permite presentar o hacer visible este proyecto frente a un público más amplio y constituirse en elemento de una interrogación sostenida; en la exhibición del juego se produce una clara desactivación de la obra, donde los alcances de la propuesta se vuelven ilegibles para el espectador o simplemente pasan desapercibidos.

*Inundación!* es un trabajo en proceso, no presenta una estructura fija sino que cada instalación del proyecto implicó un proceso de reedición y reprogramación del material. Aquí vale lo ya mencionado a partir de Groys sobre cómo la instalación trabaja en torno a la espacialidad, con objetos que son topológicamente definidos.

Por su parte, Joaquín Barriendos en el artículo sobre las políticas de la memoria en las instituciones de arte, en particular sobre las reconstrucciones de prácticas radicales pertenecientes al conceptualismo latinoamericano de los años sesenta, se preguntó si en estas reinstalaciones se retrotrae una obra del pasado al presente o si los documentos de la obra se exponen bajo el formato de una nueva obra. Retomando lo propuesto por Groys, Barriendos coincidió en que la documentación de arte no es arte, pero considera cada instalación como un “proceso de reasignación de lugar en términos de una reterritorialización bejaminiana que permite la restauración del aura perdida (...) Si la reproducción consiste en hacer copias de un original, la instalación hace las copias originales. Se da un complejo juego de desterritorializaciones y reterritorializaciones”.<sup>211</sup>

Nos interesa mencionar este artículo para pensar los procesos de reedición ocurridos en *Inundación!* que presentaron ciertas semejanzas con las reconstrucciones de las prácticas artísticas de los sesenta analizadas por Barriendos, en particular en torno a las dinámicas de desterritorialización y reterritorializaciones que se producen en cada proceso de instalación. Sin embargo, cabe señalar que en el caso de las reconstrucciones históricas de las acciones del conceptualismo, éstas son realizadas desde el ámbito institucional creando una paradoja expositiva donde prácticas que fueron críticas y negaron su categoría estético política con el objetivo de completar su programa de vanguardia y neo vanguardia; hoy son los museos los que participan en la construcción de ese relato. Esta capitalización y asignación de valor económico y simbólico al arte conceptual creó un escenario de coleccionismo de archivo en

---

<sup>211</sup> Barriendos, Joaquín. "(Bio) políticas de archivo: archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte / Archive (bio)politics: archiving and de-archiving the 1960s from the art museum" en *Artecontexto*, nº 24, Madrid, 2009, pp. 17-23 en [http://www.artecontexto.com/es/leer\\_en\\_linea-24.html](http://www.artecontexto.com/es/leer_en_linea-24.html) consultado el 03/07/2014.

torno a sus documentos y registros. Sin embargo, en el caso de las prácticas contemporáneas - como *Inundación!*- la reedición, reterritorialización, la adaptabilidad del formato de la obra funcionan como nuevos modos de producción y circulación, como estrategias disponibles e implementadas por los propios artistas. Aquí se podría entender aquel aspecto señalado sobre el funcionamiento espasmódico de las redes que por momentos están activas y por otros no. En este sentido es necesario pensar una nueva instancia de intervención crítica del proyecto relacionada con el nuevo modo que adquiere bajo el formato de instalación; más allá de lo analizado como dispositivo relacional. Dentro de estos procesos de actualización de la obra en cada espacio de exposición cabe mencionar que además de instalarse el juego también se instaaura la ciudad dentro del espacio institucional. En la exposición del dispositivo se genera un doble juego de instalación que tiene que ver con el juego-desactivado y la ciudad-proyectada en el mapa.

Buenos Aires, al igual que la mayoría de las grandes ciudades, está en un proceso de cambio y transformación que, de alguna manera las inundaciones también lo hacen visible. En un contexto de crisis económica, política y social que atravesaba a Buenos Aires, M777 centró su atención en otro conflicto que responde a fenómenos dinámicos e inesperados pero sin duda interconectados. La inundación transforma las nociones del espacio público, las regulaciones urbanas y de tránsito, las ideas de lo interior y lo exterior. En las catástrofes naturales se mezcla todo tipo de jurisdicciones: lo social, lo político, lo científico y lo azaroso.

*Inundación!* creó un escenario de dinámica urbana y política basado en una situación excepcional pero que permitió repensar condiciones y acciones límites de lo urbano e imaginar posibles estrategias de acción. No busca proyectar una infraestructura adecuada y eficiente sino introducir una mirada política y construir espacios de discusión y reflexión entre expertos, políticos y ciudadanos.

## Capítulo IV

### *Carteles de la memoria. La ciudad señalada por la historia*

#### 1. Inicio de un recorrido

Con el objetivo de apoyar el reclamo de los docentes apostados en la Carpa Blanca,<sup>212</sup> en abril de 1997, un grupo de estudiantes de Bellas Artes de la Escuela Prilidiano Pueyrredón realizó su primera intervención en el espacio público titulada *Docentes ayunando*. Consistió en una serie de más de treinta murales realizados en distintos lugares de la ciudad de Buenos Aires con imágenes de guardapolvos como símbolo de la educación pública.<sup>213</sup> El primer mural se realizó en la Plaza Robert Arlt y participaron Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Mariana Corral, Lorena Merlo y Violeta Bernasconi. Un año después, estas estudiantes de Bellas Artes, comenzaron a ser conocidas como el Grupo de Arte Callejero por un artículo publicado en el diario *La Nación* donde se las identificaba como “una suerte de brigada mayoritariamente femenina del arte callejero”.<sup>214</sup>

En 1999 el GAC<sup>215</sup> presentó el proyecto *Carteles de la memoria* para el Concurso Internacional de Esculturas “Parque de la Memoria” convocado y organizado por la Comisión Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.<sup>216</sup>

---

<sup>212</sup> En 1997 la CTERA (Confederación de Trabajadores de la Educación) instaló frente al Congreso de la Nación la Carpa Blanca donde los docentes ayunaron por más de mil días por un reclamo salarial y solicitando la sanción de una Ley Permanente de Financiamiento Educativo.

<sup>213</sup> En el primer y segundo mural colocaron guardapolvos reales pegados a la pared con enduido y otros adhesivos pero, por problemas de durabilidad de las imágenes y costos, optaron por materiales más económicos, como el ferrite o la pintura a la cal. Trabajaban cubriendo con blanco y negro grandes superficies y la imagen del guardapolvo a partir del contraste de la línea y el plano blanco-negro. [GAC] Rafaelas Carras, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009, pp. 28 y 29.

<sup>214</sup> Gruss, Luis. “Arte en las calles” en *La Nación*, sección Vía Libre, Buenos Aires, 05/02/1999.

<sup>215</sup> Integrado en ese momento por Violeta Bernasconi, Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Mariana Corral y Carolina Golder. En 2001 Fernanda Carrizo se integró al grupo, mientras que al año siguiente Violeta Bernasconi lo dejó. En la actualidad el GAC sigue funcionando y sus integrantes actuales son Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Corral, Carolina Golder. Entrevista de la autora a Lorena Bossi por correo electrónico, Buenos Aires, 20/10/2015.

<sup>216</sup> La comisión estaba integrada por cuatro miembros del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, doce legisladores, un representante de la Universidad de Buenos Aires y diez representantes de Organismos de Derechos Humanos. Véase, Lipovetzky, Daniel y Hochbaum, Nora. “Un proyecto para no olvidar” en AA.VV. *Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010.

El Parque de la Memoria–Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado fue un proyecto pensado por distintos organismos de Derechos Humanos, y presentado en la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en diciembre de 1997. Al año siguiente, la Ley 46 de la Ciudad, dispuso la construcción del Parque y destinó un sector de la franja costera del Río de La Plata, como paseo público y para el emplazamiento de un monumento y de un grupo poliescultural en homenaje a los detenidos-desaparecidos y asesinados como consecuencia del Terrorismo de Estado.<sup>217</sup>

El 7 de noviembre de 2007 se inauguró oficialmente el Parque. El monumento central a las víctimas del terrorismo de Estado fue conformado por cuatro estelas de hormigón compuestas por 30.000 placas de pórfido patagónico color gris, de las cuales cerca de 9.000 se encontraban grabadas con los nombres de las víctimas dispuestas por orden alfabético. Además del nombre, fue registrado el año de la desaparición y/o asesinato, la edad, detallándose también los casos de mujeres embarazadas. Dada la imposibilidad de elaborar un listado cerrado y completo de las víctimas, la nómina de este Monumento es objeto de permanente construcción y revisión.

Con el objetivo institucional de originar un espacio de reflexión y elaboración del trauma social, acompañaron a dicho Monumento, un centro de información sobre las víctimas y la sala PAyS (Presentes Ahora y Siempre) destinada a actividades artísticas y culturales. El arte como práctica social complementó la tarea de reconstruir las memorias, de restablecer desde la esfera de lo simbólico la trama cultural rasgada por la última dictadura militar.<sup>218</sup>

Asimismo, como consecuencia del Concurso Internacional de Escultura “Parque de la Memoria” se emplazó en el Parque un conjunto de obras de arte contemporáneo.

---

<sup>217</sup> El artículo 1° de la ley 46 de la Ciudad de Buenos Aires. El Parque se ubicó en Av. Costanera Norte Rafael Obligado 6745 (adyacente a Ciudad Universitaria) en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ocupa una superficie de 14 hectáreas. Fue diseñado por el estudio de arquitectura Baudizzone-Lestard-Varas y los arquitectos Claudio Ferrari y Daniel Backer. Véase Brodsky, Marcelo. “Memoria, Verdad y Justicia” en *Página/12*, Buenos Aires, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-94345-2007-11-08.html> consultado el 30/07/2015.

<sup>218</sup> Información difundida en el sitio web del Parque de la Memoria. <http://www.parquedelamemoria.org.ar>



**Fig. 48 y 49.** Registro del Parque de la Memoria.



El jurado internacional<sup>219</sup> preseleccionó veinticuatro proyectos entre los que seleccionó las ocho obras premiadas y cuatro menciones honoríficas sobre las cuales recomendó, en el acta de premiación, que también se construyeran.<sup>220</sup> Por su parte, la entonces Comisión pro Monumento invitó a seis reconocidos artistas sobre la base de su prestigio, trayectoria y compromiso con la defensa de los derechos humanos.<sup>221</sup>

Las decisiones concernientes a la construcción, tanto de los proyectos ganadores, los que obtuvieron menciones como los artistas invitados, las tomó la comisión organizadora - actualmente conformada como Consejo de Gestión del Parque de la Memoria- con el asesoramiento de un equipo de producción artística y de diversos profesionales, que se encargaron de realizar estudios de factibilidad, teniendo en cuenta cuestiones relacionadas con procesos constructivos, presupuestarios y de mantenimiento de las obras.

La construcción de las esculturas se fue realizando en varias etapas y aún quedan obras por construir; cada una de las esculturas emplazadas implicó un largo proceso de producción. En primer lugar se inauguró la plaza de acceso del Parque, por lo que la Comisión tomó la decisión de iniciar con la construcción de las obras que irían situadas en ese espacio. Las tres primeras esculturas que se emplazaron fueron las de William Tucker, Dennis Oppenheim y Roberto Aizenberg. Luego se construyeron las obras de Marie Orensanz, Nicolás Guignini, Claudia Fontes y Norberto Gómez. En 2010 se finalizó la construcción de los *Carteles de la memoria* del GAC.

Además, en 2011 se incorporó una escultura de León Ferrari en comodato.<sup>222</sup> Es la única obra instalada en el Parque que no participó del concurso y no forma parte de

---

<sup>219</sup> Integrado por la presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo Estela Carlotto, el Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel, los artistas Enio Iommi y Carlos Alonso, el curador e investigador Marcelo Pacheco, el crítico Fabián Lebenglik, y curadores internacionales Paulo Herkenhoff (Brasil), David Elliott (Inglaterra), Lilian Llanes (Cuba) y Françoise Yohalem (Estados Unidos). Si bien en el llamado al concurso figuraba Berardo Dujovne entre los integrantes del jurado luego no participó del mismo. Entrevista de la autora a Florencia Battiti, Buenos Aires, 26/10/2015.

<sup>220</sup> Se presentaron 665 proyectos. Los artistas argentinos premiados fueron Claudia Fontes, Marie Orensanz, Grupo de Arte Callejero junto a los artistas Rini Hurkmans (Holanda); Nuno Ramos (Brasil); Marjetica Potrč (Eslovenia); Germán Botero (Colombia) y Dennis Oppenheim (Estados Unidos). Las obras que obtuvieron menciones fueron: Per Kirkeby (Dinamarca); William Tucker (Estados Unidos); Nicolás Guagnini (Argentina) y Clorindo Testa (Argentina). El resto de los proyectos preseleccionados correspondieron a los artistas Fabián Marcaccio, Julio Le Parc, Marina Papadópulos, Pablo García Reinoso, Julio Pérez Sanz, Roberto Bogani -junto a Santiago Botzola, Ramiro Gallardo y Andrés Gorini-, y Cristina Piffer -junto a Claudia Contreras y Hugo Vidal-; los artistas internacionales preseleccionados fueron Jean Fabre (Bélgica), Jenny Watson (Australia), Luis Antonio Vallandro Keating (Brasil), Martha Niklaus (Brasil) y Pedro Domingues (Brasil). Los 665 proyectos fueron publicados por Eudeba bajo el título *Escultura y memoria, 665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en Argentina* en 2000.

<sup>221</sup> Los artistas invitados fueron los argentinos Roberto Aizenberg, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez, Leo Vinci; la artista polaca Magdalena Abakanowicz y la estadounidense Jenny Holzer.

<sup>222</sup> *A los derechos humanos* fue cedida en comodato por la Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Arcervo.

patrimonio. De acuerdo a lo explicado por la curadora del Parque, Florencia Battiti, el caso de Ferrari es una excepción que la Comisión decidió realizar por la importancia del artista y los vínculos del Parque con su historia personal.<sup>223</sup>



**Fig. 50.** Roberto Aizenberg, Sin título, 2003, bronce laminado.

**Fig. 51.** Denis Oppenheim. *Monumento al escape*, 1999-2001, acero, vidrio laminado y materiales variables.

*Carteles de la memoria* –el proyecto presentado el GAC- consistió en una serie de cincuenta y tres carteles viales que conforman un recorrido a lo largo de la franja costera del Parque. Si bien el proyecto inicial estaba conformado por cincuenta y ocho carteles, al momento de su producción las integrantes del grupo decidieron modificar su cantidad.<sup>224</sup> La realización estuvo a cargo de la empresa Ceanosol Argentina S.A.I.C.I.F.I. –licitada por el Gobierno de la Ciudad-; fueron realizados en chapa de hierro galvanizada y los símbolos en láminas de vinilo para señalética de exteriores de alta resistencia a la intemperie.

Las señales del GAC consisten un camino histórico que narra hechos sucedidos en la Argentina, desde los años setenta hasta la actualidad. Cada señal fue pensada en función de representar una situación o acontecimiento relacionado con el terrorismo de Estado, desde actos de represión o medidas económicas, así como también el surgimiento de acciones de resistencia.

<sup>223</sup> Si bien al inicio del proyecto del Parque León Ferrari se manifestó en contra de su creación, luego de su construcción y de visitarlo reiteradas veces, el artista expresó -antes de su fallecimiento- su deseo de instalar en dicho espacio uno de sus instrumentos musicales. Entrevista de la autora a Florencia Battiti, Buenos Aires, 26/10/2015.

<sup>224</sup> *Ibíd.*

Los carteles fueron creados a partir del lenguaje gráfico de las señales urbanas; cada uno de ellos respondió al significado real del tipo de señal vial al que remite. En términos generales, las señalizaciones viales se dividen en tres categorías: reglamentarias, preventivas e informativas. Las reglamentarias indican a los usuarios la prohibición, restricción u obligación cuya trasgresión constituye una infracción; generalmente son de formato circular sobre un fondo blanco con borde rojo y la señal en negro. Por otra parte, las señales preventivas advierten la proximidad de una circunstancia o variación de la normalidad que puede resultar sorpresiva o peligrosa, en términos generales tienen un formato romboidal, el fondo amarillo y la señal en negro. Dentro de las informativas se encuentran las de destinos y distancias de formato rectangular de color verde con las inscripciones en blanco, que señalan la proximidad o ubicación de un lugar con su nombre y distancia en kilómetros; o las de información turística y de servicios a las que se identifica con formato rectangular y el fondo de color azul.



**Fig. 52.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010.

El recorrido inicia con una señal de carácter informativo que replica la tipología de los carteles utilizados en rutas y caminos. En este caso, este código visual, fue utilizado por el GAC para indicar el itinerario del recorrido, marcando la ubicación del espectador con la habitual frase de los mapas turísticos: “Usted está aquí”.

Si bien, este cartel refiere al presente, al aquí y ahora del visitante ubicado frente a la señal, la gran mayoría de los carteles del recorrido corresponden a hechos históricos. Por ejemplo, uno de ellos registra un acontecimiento previo a la dictadura militar, anterior a los años setenta, que residió en la formación militar sucedida en la “Escuela de las Américas”. En ella, el GAC tomó el formato de señalización de la Ruta Panamericana<sup>225</sup> y alteró su contenido; sobre el mapa de América se colocó la inscripción “Escuela de las Américas” y en la parte superior “U.S. ARMY”. Este esquema de uso de la señal de la Panamericana también fue utilizado en otros carteles del GAC para introducir en el relato acontecimientos que implicaron a otros países de Sudamérica, como por ejemplo el que informa sobre el plan Cóndor.<sup>226</sup>

De manera semejante, emplearon el formato de la señalización de las rutas nacionales para indicar acontecimientos producidos en el interior del país como lo referente al “Operativo Independencia” sucedido en la provincia de Tucumán.<sup>227</sup> Para explicitar el sentido de dicha señal, colocaron debajo de ella un segundo cartel de menor tamaño de carácter informativo, en el que transcribieron una fuente documental: el artículo 1° del Decreto “S” N° 261 (05/02/1975).



Fig. 53, 54, 55 y 56. GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.

Otro caso del uso de una cita de una fuente documental fue la transcripción del comunicado N°1 de la Junta Militar que colocaron por debajo una señal informativa –de formato

<sup>225</sup> La Ruta Panamericana es un sistema de rutas que conecta más de 30.000 km, desde Alaska hasta Tierra del Fuego.

<sup>226</sup> El Plan Cóndor fue el nombre asignado al plan de inteligencia y coordinación entre los servicios de seguridad de los regímenes militares del Cono Sur (Argentina, Chile, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia) llevadas a cabo en las décadas de 1970 y 1980.

<sup>227</sup> En 1975 el gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón autorizó, con el respaldo del Congreso, una masiva acción del Ejército contra la guerrilla del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). Se crearon una decena de centros de detención y tortura, fueron asesinadas durante ese año centenares de personas.

rectangular y fondo azul- compuesta por dos símbolos: el gorro militar y la inscripción del año 1976.<sup>228</sup>

Esta composición del sombrero y año se repitió en otros carteles, por ejemplo el año 1982 junto a un casco de combate caído para representar a los jóvenes soldados fallecidos en la Guerra de las Malvinas. Asimismo, para denunciar la colaboración de la Iglesia con la dictadura militar, utilizaron la imagen de un sombrero de obispo con la inscripción “Iglesia cómplice”. La elección de este símbolo identifica a la iglesia pero, en particular, refiere a la actuación de la cúpula de la iglesia representada en este atributo que pertenece al máximo responsable en cada jurisdicción. Esta crítica hacia las autoridades eclesiásticas fue contrastada en el texto que acompaña la señal donde se recuerda a sacerdotes que, por su trabajo social, también fueron perseguidos y desaparecidos. Del mismo modo, en la señal referida a las “villas miserias”, el texto explicativo destacó el trabajo realizado por los curas de la Pastoral Villera.<sup>229</sup>



Fig. 57, 58 y 59. GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.

Este esquema, el sombrero como símbolo de un grupo social al que desean referirse, fue una estrategia muy utilizada por el GAC tanto en los carteles del Parque como en otras

<sup>228</sup> El fragmento seleccionado por el GAC fue: “Se comunica a la población que, a partir de la fecha, el país se encuentra bajo el control operacional de la junta de Comandantes Generales de los FF.AA. Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento a las disposiciones y directivas que emanen de autoridad militar, de seguridad o policial, así como extremar el cuidado en evitar acciones y actitudes individuales o de grupo que puedan exigir la intervención drástica del personal en operaciones”.

<sup>229</sup> En relación a esto véase Novaro, Marcos. Op. cit., p. 156.

producciones anteriores. La más paradigmática fue la señal de “Juicio y Castigo”, diseñada por el GAC para colaborar con la agrupación H.I.J.O.S.<sup>230</sup> Consistió en el uso de una señal de restricción de formato circular con el fondo blanco y un borde rojo con un sombrero militar en el centro y la inscripción en negro de “Juicio y Castigo”. Esta imagen diseñada por el GAC ha tenido una enorme difusión, ha sido apropiada y reutilizada por otros grupos, asociaciones y colectivos en calcomanías, banderas y volantes; fue tomada como ícono de H.I.J.O.S. y altamente reproducida en la campaña “Ponete la camiseta” llevada adelante por dicha agrupación.<sup>231</sup>



**Fig. 60.** GAC, *Juicio y Castigo*. Registro en el espacio urbano.

El diseño de “Juicio y Castigo” no fue incluido entre las señales del Parque de la Memoria. Si bien en un principio pensaron en cerrar el recorrido con esta señal luego lo descartaron porque consideraron que era un símbolo popular cuya fuerza se potenciaba en el ámbito callejero.<sup>232</sup>

No obstante sí trabajaron en torno a este diseño de apropiación de las señales de restricción -de forma circular con fondo blanco y borde rojo- que indican a los usuarios una

---

<sup>230</sup> H.I.J.O.S. (Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) se formó en 1995 a partir de la necesidad de luchar contra la impunidad, buscar a los hijos de desaparecidos apropiados y reivindicar la lucha de sus padres y madres. En febrero de 1998 el GAC inició sus trabajos de señalización vial para acompañar las denuncias que realizaba la agrupación.

<sup>231</sup> Campaña que convocó, a famosos y ciudadanos en general, a ponerse la camiseta -con la señal de Juicio y castigo- y difundirla en las redes sociales. Véase <https://www.facebook.com/pages/Yo-me-pongo-la-camiseta-por-el-Juicio-y-Castigo-a-los-genocidas/137193126345440> consultado el 15/05/2015.

<sup>232</sup> Entrevista de la autora a Lorena Bossi por correo electrónico, Buenos Aires, 20/10/2015.

prohibición cuya trasgresión constituye una infracción. El GAC mantuvo el formato de la señal y alteró las figuras que refieren a la restricción vial por inscripciones vinculadas a los hechos históricos. Por ejemplo, para referirse a la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) colocaron las iniciales en el cartel.<sup>233</sup>

Por otra parte, para señalar hechos como el regreso de Juan Domingo Perón en 1973 y los conflictos sucedidos en Ezeiza no colocaron una referencia explícita sino que ubicaron en el centro del círculo rojo la mira de un arma, que sugiere un peligro inminente.<sup>234</sup> En este caso el texto explicativo brindó la información necesaria para poder decodificar el mensaje ya que la imagen no establecía una referencia directa al acontecimiento. En otros ejemplos la relación establecida fue más literal o directa, como en el cartel que denuncia la criminalización de la protesta, compuesto por el perfil anónimo de una multitud cruzada por una diagonal roja que indica, al igual que en el código vial, la prohibición.

Cabe destacar que la señal reglamentaria de prohibido girar a la izquierda, ubicada entre las primeras del recorrido, es la única que mantuvo el diseño vial y no cuenta con texto explicativo; alude a la ideología de las izquierdas y esta cobra sentido dentro de este marco de referencia.



Fig. 61, 62 y 63. GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.

Otro grupo de carteles retoma la tipología de las señales preventivas que tiene la función de advertir la proximidad de una circunstancia o variación de la normalidad que puede resultar sorpresiva o peligrosa. En términos generales, tienen forma romboidal, fondo amarillo y la señal en negro. Bajo este formato fueron señalados por el GAC principalmente hechos que

<sup>233</sup> Sobre la Triple A véase Novaro, Marcos. Op. cit., pp. 127 y ss.

<sup>234</sup> En relación a lo sucedido en Ezeiza con el regreso de Perón véase Novaro, Marcos. *Ibíd.*, p. 123.

estuvieron relacionados con actos represivos y acciones de las fuerzas armadas durante este período como la referencia a las embarazadas secuestradas, la apropiación de bebés nacidos en cautiverio o la expropiación de casas.

En algunos casos tomaron señales reales, como el signo preventivo de estrechamiento del camino, la cual fue intervenida con la inscripción “Industria Nacional”; en este caso el GAC se valió de los significados del código original para hacer referencia a la reducción de la industria nacional. Otro ejemplo, es el uso de la señal de prevención de niños o escolares para recordar la persecución y desaparición de estudiantes donde, con fuerte ironía, la figura del escolar es amenazada por la mira verde de un arma.<sup>235</sup> En varias de estas señales aparece la referencia al accionar de las fuerzas armadas a través del color verde.

Por su parte, la señal preventiva amarilla que informa al automovilista la incorporación de un camino lateral fue intervenida con las inscripciones “deuda pública” y “deuda privada” para referirse a la decisión del Estado de absorber las deudas externas de un centenar de empresas nacionales y multinacionales en 1981 y 1982.

Dentro del recorrido histórico se incluyeron otros carteles que hacen referencia a medidas económicas tomadas durante el proceso; como por ejemplo la sigla “FMI” referente al Fondo Monetario Internacional, colocada en una señal preventiva de máximo peligro con formato triangular. En ella, además de cambiar la inscripción que indicaba el peligro, el GAC invirtió el triángulo colocando la base hacia arriba, ocasionado mayor inestabilidad en la forma. Esta señal se complementa con otra que también refirió al crecimiento de la deuda externa durante el proceso militar. Allí fueron detallados los nombres de las empresas privadas que estatizaron su deuda.

Continuando con el relato histórico, un cartel amarillo señala el inicio de la democracia en 1983 a partir de la figura de una urna cuyas bandas de seguridad dicen “silencio” y “perdón” haciendo referencia a la conflictiva posición que tomó el Estado con relación a los hechos represivos sucedidos durante la dictadura militar.

---

<sup>235</sup> En 1976 las Fuerzas Armadas secuestraron y desaparecieron un grupo de estudiantes de la Ciudad de la Plata; este suceso es conocido como la “Noche de los lápices”. Sobre la persecución de estudiantes véase también Novaro, Marcos. *Ibíd.*, pp. 130 y 131.





Fig. 64, 65, 66, 67 y 68. GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.

El relato del GAC no se circunscribió al período de la dictadura militar sino que su recorrido se extendió sobre hechos de violencia sucedidos después de 1983; como lo expuesto en el cartel que denuncia los asesinatos ocurridos por acciones de gatillo fácil.<sup>236</sup> En su texto informativo el GAC especificó:

se llama gatillo fácil a las ejecuciones que configuran la aplicación por parte de la policía de la pena de muerte extra-legal. Se trata de “pseudo-enfrentamientos” en los cuales la persona es fusilada (los disparos son efectuados en zonas vitales del cuerpo) para posteriormente encubrir el asesinato limpiando pruebas, plantando evidencias falsas que permitan justificar el accionar policial culpabilizando a la víctima.

Asimismo, se incluyeron en el relato carteles referidos a la privatización de las empresas estatales realizadas en la década del noventa. Bajo una señal de fondo azul colocaron

<sup>236</sup> Gatillo fácil es la denominación utilizada comúnmente en Argentina para denunciar casos de abuso de las armas de fuego por parte de las fuerzas de seguridad que generalmente son presentadas por la policía como una acción accidental o de legítima defensa.

símbolos de las empresas estatales vendidas y una franja roja cruzada con la inscripción “se vende”.<sup>237</sup>

Además de la señalización de acontecimientos violentos, represivos y económicos, el GAC también incluyó en la construcción de su relato histórico reflexiones vinculadas a la planificación urbana. Por ejemplo, bajo el formato de una señal preventiva -con forma romboidal y de color amarillo- colocaron una figura de un tractor de color verde, en alusión a lo militar, tumbando una casa. En el texto explicativo señalaron que, desde el gobierno de Onganía, se desarrollaron actividades para la erradicación de las “villas miseria” a partir de la prohibición de la construcción, la persecución de sus habitantes y los desalojos forzados. Esta señal presentó una faceta de las políticas de la dictadura militar, centrada en la cuestión del espacio urbano cuya política más implementada fue la erradicación de villas de emergencia. Además colocó en discusión el funcionamiento del imaginario social del “villero” basado en la estigmatización de los sectores más pobres de la sociedad.<sup>238</sup>

En relación con los usos del espacio público podemos mencionar la señal “Conectado” la cual, a partir de las tipologías de los carteles de alarmas privadas, denuncia el problema de la inseguridad como un negocio que administra e influye en las dinámicas urbanas de la ciudad.

Por último, el cartel que cierra el relato, al igual que el primero, refiere al presente; el cual también fue compuesto a partir del lenguaje cartográfico, aspecto en el que nos detendremos más adelante.

## **2. Manipulación del código vial en el contexto de las prácticas artistas del GAC**

Como hemos señalado, las estrategias de tergiversación del código vial desarrolladas en el Parque de la Memoria por el GAC tuvieron como antecedente los trabajos de señalización vial, iniciados en febrero de 1998, que eran emplazados en la ciudad para acompañar las denuncias realizadas por la agrupación H.I.J.O.S. y, más específicamente, en los “escraches”.

---

<sup>237</sup> En el cartel diseñado por el GAC cuenta con un teléfono que refiere a la privatización del servicio hasta entonces público de telefonía, un sobre a la privatización del correo, una lamparita de luz a la del sector eléctrico y una gota a la de obras sanitarias, entre otros.

<sup>238</sup> Véase AA.VV. *La política social de las topadoras. Erradicación de villas durante la última dictadura militar* en <http://www.comisionporlamemoria.org/dossiers/con%20issn/dossier3.pdf> consultado el 17/08/2015.

A mediados de la década del noventa la palabra “escrache”, perteneciente al lenguaje popular, comenzó a tener un uso político dado que se utilizó para denominar las acciones realizadas por H.I.J.O.S. para denunciar a las personas acusadas de violaciones a los derechos humanos liberados por el indulto concedido por el ex Presidente Carlos Menem. Con diversas estrategias buscaban visibilizar a quienes pasaban inadvertidos y desarrollaban su vida civil sin juicio, ni condena.<sup>239</sup>

Los carteles señalaban la ubicación de los ex-centros clandestinos de detención, domicilios de genocidas y torturadores, y el pedido expreso de juicio y castigo. Las señales eran realizadas en madera y pintadas con plantillas o serigrafiadas y eran colocadas en postes callejeros con amplia visibilidad tanto para los transeúntes como para los automovilistas. Funcionaron interviniendo la calle perdiéndose y descubriéndose entre la polución visual cotidiana, procurando infiltrarse en el entramado de la ciudad. Además, se ponía en juego una dimensión temporal, en el sentido que los carteles permanecían en el lugar más allá del escrache; se insertaban y modificaban la dinámica efímera del espacio público, donde podían ser alteradas, destruidas o incluso apropiadas por otros grupos. No fueron realizadas con la intención de perdurar, sino de introducirse en la calle por un determinado tiempo, buscaban alterar o modificar alguna o varias de las propiedades del sitio con la intención de invitar a la reflexión.

Si bien no realizaron un seguimiento detallado del devenir de los carteles en la vía pública, Lorena Bossi recordó que en algunos casos los carteles permanecieron mucho tiempo instalados en la calle, mientras que otras veces eran rápidamente retirados por la policía o allegados a los denunciados.<sup>240</sup>

Estas prácticas funcionaron como acciones artísticas que consistieron en la ocupación física del espacio público por objetos dispuestos en un determinado lugar por el GAC. Bajo este aspecto podemos pensar estas intervenciones desde la noción de lo *site specific*, concepto que refiere a creaciones artísticas realizadas para un determinado lugar y contexto específico. La producción cobra sentido en ese sitio determinado dado que fue creada para ese particular espacio, siendo la obra y su contexto inseparables.

---

<sup>239</sup> En 2003 se declaró la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final que habían impedido juzgar a los responsables de los delitos de lesa humanidad. Esto permitió que se reabrieron las causas, y generó en el interior de las Organizaciones de Derechos Humanos un replanteo en torno a las prácticas utilizadas –como el escrache– para abocarse a trabajar en el avance de los juicios. “Se cumplieron ocho años de la derogación de las leyes de impunidad” en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 03/09/2001.

<sup>240</sup> Entrevista de la autora a Lorena Bossi por correo electrónico, Buenos Aires, 20/10/2015.

En relación a esto, cabe señalar que en cada uno de los escraches los grupos que participaban se trasladaban a diferentes barrios para realizar una construcción territorial de cada lugar, los vecinos se convertían en participantes y no meros espectadores. El trabajo previo en cada lugar fue el punto central del escrache y tuvo una dinámica diferente en cada barrio.<sup>241</sup>



**Fig. 69 y 70.** GAC, intervención con señales viales.

Por otra parte las señales buscaban activar una dimensión histórica de un lugar cotidiano y habitual. Estas producciones manifestaron una necesidad por marcar y reconocer territorios de la ciudad que no eran registrados por las personas que transitaban dichas áreas. Tuvieron el objetivo de informar y prevenir al transeúnte sobre la historia de ese lugar. De este modo, las imágenes del GAC irrumpían frente al ciudadano casual que era convertido en espectador; lo cual requirió la necesidad de optimizar sus aspectos comunicativos, ya que de estos dependía el grado de participación y eficacia de la imagen. Bajo esta consideración, la palabra adquirió un rol central en las estrategias del grupo.

Además, el trabajo con códigos viales de algún modo les impuso la decisión de no firmar sus producciones pensando en la comunicabilidad del diseño. “No es una negación a apropiarnos de nuestra obra -explicó Lorena Bossi- funcionamos desde el anonimato porque

<sup>241</sup> A partir del 2001 se incrementaron los vínculos con las organizaciones sociales de cada barrio y se crearon ciclos de cine, charlas y actividades en colegios. Véase [http://politica.elpais.com/politica/2013/04/12/actualidad/1365788868\\_011504.html](http://politica.elpais.com/politica/2013/04/12/actualidad/1365788868_011504.html) consultado el 15/05/2015.

trabajamos formatos que tienen que ver con dispositivos de comunicación que no toleran la firma”.<sup>242</sup> Si bien, en la cartelería que desarrolló el GAC existe un código gráfico que permite una rápida identificación del grupo, este carácter anónimo abrió y estimuló las posibilidades de reapropiación de sus producciones por otros actores.<sup>243</sup>

Esto no fue casual sino que dentro de las estrategias de producción, el trabajo colectivo se constituyó como otro elemento central para el GAC. Rasgo que se manifestó desde sus primeras experiencias en apoyo a los docentes ayunando; ya que para la realización del segundo mural se les sumaron, a las cinco estudiantes que produjeron el primero, más de veinte artistas.<sup>244</sup> En relación a esto, en varias oportunidades en su libro destacan que existió entre las integrantes una relación de amistad que excedió el campo profesional.<sup>245</sup> En lo que refiere al trabajo colectivo del grupo funcionó con una dinámica horizontal y de acción en bloque, basada en la discusión grupal de cada una de las posiciones y participaciones que realizaba el colectivo.

Al mismo tiempo, en diversos proyectos trabajaron en colaboración con otros grupos de artistas o políticos. Ya hemos mencionado las acciones realizadas junto a la agrupación H.I.J.O.S. en las que también colaboró el grupo performático Etcétera (renombrado Internacional Errorista). En el 2001, como parte del colectivo Acción Directa, realizaron intervenciones en afiches de la campaña electoral de diputados y senadores de octubre de ese año. Asimismo, trabajaron junto a Arde Arte, Argentina Arte, entre otros colectivos de artistas, en la confección de placas recordatorias a las víctimas de la represión policial del 19 y 20 de diciembre de 2001; y en 2003 junto a otros colectivos y organizaciones sociales participaron en las acciones de apoyo a las obreras de la fábrica Brukman.

En el caso de los *Carteles de la memoria*, bajo el contexto de las prácticas artísticas del GAC, hayamos en el proyecto una marcada finalidad educativa y de comunicación visual, que buscó transmitir gráficamente ideas, hechos y valores sintetizados en términos de forma y comunicación. “Usamos imágenes de la misma forma que las usa la publicidad, la señalización vial, las estampitas religiosas –explicó Lorena Bossi- hay un fuerte trabajo desde

---

<sup>242</sup> Bullentini, Ailín. “Gac: nuestro hacer siempre implica una lucha desde lo colectivo”, Entrevista a Bossi, Lorena en *Nan*. en <http://lanan.com.ar/2009/11/gac-nuestro-hacer-siempre-implica-una-lucha-desde-lo-colectivo/> consultado el 04/08/2015.

<sup>243</sup> Ver lo mencionado antes sobre la señal Juicio y Castigo.

<sup>244</sup> A lo largo de estos años diferentes artistas integraron con el GAC, algunos de ellos fueron: Pablo Ares, Rafael Leona, Federico Geller. Otros artistas colaboraron sólo para proyectos específicos o tuvieron una intervención de corto plazo en el grupo como Sebastián Menasse, Alejandro Merino, Leandro Yazurlo “Tato”, Marcos Luczkow (Santo), Juan Rey, Abel Orozco, Pablo Lehman, Natalia Mazer, Pablo Debella e Ignacio Valdez, entre otros. Entrevista de la autora a Lorena Bossi por correo electrónico, Buenos Aires, 20/10/2015.

<sup>245</sup> [GAC] Rafaelas Carras. Op. cit., p. 179.

lo simbólico pero desde lugares no convencionales”.<sup>246</sup> En otras palabras, las imágenes del GAC proponen espacios de reflexión desde el uso de códigos comunes, no pertenecientes al mundo del arte, los cuales son alterados por la tergiversación de sentido, el uso de la parodia o la ironía.

Si bien el lenguaje gráfico tomó una dimensión central se complementó con un trabajo de investigación para la construcción de sus imágenes. No trabajaron sólo con imágenes o símbolos, sino que el texto y lo discursivo tuvo un lugar central. Este colectivo de artistas desarrolló categorías comunicacionales con el objetivo de transmitir a diversos grupos sociales un mensaje específico lo más claro posible, para ello, muchas de las señales fueron acompañadas por textos informativos que brindaron datos explícitos sobre el hecho o suceso que el cartel representaba. En estos escritos utilizaron diversos formatos y registro de discurso, en algunos casos transcribieron fuentes históricas mientras que en otros produjeron los textos.

Esta estrategia de utilización de fuentes históricas y documentos acentuó la dimensión histórica del relato construido por el GAC. Al mismo tiempo que evidenció el trabajo de investigación llevado a cabo por el grupo como parte del desarrollo artístico para la conformación de su proyecto y construcción del discurso. Sobre este aspecto es pertinente pensar lo analizado por Ana María Guasch sobre la noción de archivo en el arte; la cual no refiere a un complejo físico que guarda, almacena o atesora una colección de documentos, sino que propuso el concepto de archivo en un sentido más amplio, como entendimiento cultural con una clara apuesta por la memoria colectiva. Las distintas prácticas de archivo suponen reescribir una historia descentrada a partir de un entrecruzamiento de distintos marcos sociales, donde el archivo funciona como una estructura que, a partir de una multiplicidad de serie de datos, es capaz de generar significados sin eludir contradicciones o inconsistencias.<sup>247</sup> Si bien, los casos estudiados por la historiadora española refirieron a artistas que se valieron de esta noción para registrar, coleccionar o crear imágenes bajo el formato de archivo, proponemos pensar el trabajo de investigación y uso de fuentes que realizó el GAC dentro de estas prácticas.

La noción de archivo reformula la relación entre el arte y el tiempo, y en la producción del GAC se encuentra atravesada por la centralidad de un pensamiento cartográfico que introdujo a su vez una dimensión espacial.

---

<sup>246</sup> Bullentini, Ailín. Op. cit.

<sup>247</sup> Guasch, Ana María. Op. cit., pp. 45 y 46.

### 3. El pensamiento cartográfico como estrategia de producción

Las prácticas del GAC estuvieron atravesadas por el pensamiento cartográfico que se reflejó en la producción de complejos mapas donde cruzaron información geográfica con datos de la zona y registros de su experiencia en él. No fueron pensados como puntos de partida fijos o lineales, sino que se construyeron como recortes de una realidad sin una dirección preestablecida. La imagen del mapa les permitió condensar cruces entre lo conceptual, lo informativo y lo experiencial.

En primer lugar, el pensamiento cartográfico apareció en la planificación de las acciones desarrolladas en la calle, para las que crearon mapas donde volcaban información precisa del lugar, los recursos disponibles y el recorrido a realizar. Algunos de estos mapeos fueron reproducidos en el libro editado por el GAC, como por ejemplo el mapa realizado para el escrache en el ex centro clandestino de detención “El Olimpo” ejecutado el 20 de marzo de 1998. Del mismo modo planificaron, sobre un plano bocetado a mano alzada, los sitios a intervenir para la acción de denuncia del Plan Cóndor realizada en Río de Janeiro para el Encuentro de Performance y política (2000). Estas cartografías fueron construidas con un sentido estratégico que permitió al grupo seleccionar los lugares de intervención y proyectar el recorrido que realizarían. Incluyeron, además, información y características del lugar; como los nombres de las calles, el sentido del tránsito para orientar los carteles y los postes disponibles en donde podrían ubicarlos.

Otros mapas, como *Aquí vive un genocida* fueron construidos como registros históricos de estas prácticas y experiencias en el espacio urbano. Para la marcha del 24 de marzo de 2001 se pegaron afiches con un mapa de la ciudad de Buenos Aires que recopilaba localizaciones geográficas de genocidas y centros clandestinos de detención. Esta cartografía se volvió a editar para la misma fecha en los años siguientes y en cada ocasión la información fue actualizada al igual que su diseño. Además de ser la representación bidimensional de un recorrido corporal realizado, el registro de la acción no quedaba anclado al pasado sino que su reconfiguración presentaba una nueva instancia de denuncia y de recorrido posible.

Al mismo tiempo, realizaron otras cartografías que consistieron en la construcción de mapas complejos atravesados por relaciones y fuerzas de poder junto con datos de contextos que fueron ubicados geográficamente con el objetivo de condensar y exponer una actividad, sus efectos o consecuencias. Lo novedoso en estas construcciones no fue la información volcada sino la articulación y visibilidad de los lazos y vínculos de poder. Estas cartografías





Por otra parte, son cartografías que también refieren a la experiencia del lector en el espacio urbano, interpelan al espectador en primera persona. En algunos casos, a partir de exponer información o la terrible historia sobre un sitio hasta el momento indiferente; y es a la vez un descubrimiento que tiene la fuerza de llevar al espectador a otras zonas para exhibir su ocultamiento institucional.

Como ya hemos mencionado, también las señales del Parque de la Memoria están atravesadas por este pensamiento cartográfico. Explícitamente evidenciado en la última señal con una nueva edición del mapa *Aquí vive un genocida* y en el primer cartel donde incorporaron el enunciado “Usted está aquí”. En 1998 fue la primera vez que utilizaron este enunciado para marcar un ex Centro Clandestino de detención. En esta frase se evidencia cómo el pensamiento cartográfico del GAC se encuentra atravesado por una dimensión histórica; por una inscripción topológica en el presente del espectador instaurada a través del enunciado “Usted está aquí”. La memoria es entrelazada con el tiempo y espacio del espectador, construyendo lazos afectivos entre el pasado y el presente.

Podríamos pensar como antecedente de esta construcción de un tiempo heterogéneo que superpone pasado y presente la experiencia del *Siluetazo* donde la huella del desaparecido se superponía con el presente del manifestante que prestaba su cuerpo como silueta del ausente.<sup>249</sup>

Resulta pertinente recordar que en BAT también se utilizó este enunciado vinculado al turismo para interpelar el recorrido del lector del mapa y su posición geográfica. En ambos hay una propuesta performática que queda latente para el lector, de alguna manera es una propuesta de recorrido. Diferente es el caso del mapa de *Inundacion!* donde el camino es inverso, la construcción del mapa está dada por el cruce de información y relatos brindados por los distintos usuarios que participaron de manera activa en la configuración de este. Sin embargo, en contraposición a lo estudiado en BAT, donde se trabajó bajo la noción de *ready made* que descontextualiza el objeto apropiado del espacio urbano para trasladarlo a otro contexto en el que se convierte en obra de arte; en las acciones del GAC el proceso fue inverso pues el sentido artístico aparece con la contextualización de un lugar concreto a partir de su señalamiento.

La Mesa de Escrache Popular y el Colectivo Situaciones sintetizaron estas prácticas del GAC bajo el concepto de *mapa vivo* semejante al proceso de una investigación cuyo

---

<sup>249</sup> Sobre el *Siluetazo* véase lo expresado en el capítulo I de esta tesis.

objetivo estaba centrado en el activar la experiencia más que en representar lo realizado.<sup>250</sup>

En relación a esto las integrantes del GAC explicaron:

Si bien un mapa cualquiera tiene la función de indicar, no tiene la fuerza para trasladar o producir un desplazamiento, ni la potencia para persuadir. Al ser nuestras cartografías productos a los que llegamos luego de intensos recorridos en los espacios de acción mismos podemos decir que es un formato derivado de los acontecimientos. (...) Con esto aludimos a ese trabajo continuo de acción-intervención que se realiza antes o después de la creación de indicadores o signos dentro de un mapa. Sin ese trabajo previo nuestras cartografías serían meras infografías sin rastros de subversión, y es quizá por eso, o porque hablan en primera persona, que el espectador/a se ve interpelado o atravesado por los recorridos presentados, que al ser mapas marcados y usados, quien los ve descubre las huellas de una realidad, y la búsqueda para activar en ella. Cada mapa contiene interpelaciones encubiertas, que en muchos casos intentan ubicarte en una realidad que podrías haber ignorado hasta ese momento.<sup>251</sup>

Esta noción del pensamiento cartográfico se relaciona con lo ya mencionado sobre la metáfora cartográfica de Michel De Certeau quien para comprender las prácticas urbanas actuales utilizó la noción de recorridos o relatos espaciales que rompen con una visión a distancia y buscan reencontrarse con el suelo. Esta noción reivindicó los itinerarios, se interesó por la experiencia del caminante y su apropiación del espacio urbano. De Certeau entendió la ciudad como un espacio heterogéneo, producido por una trama de relaciones que se materializan en las prácticas sociales. Comprendió el andar como un acto de enunciación que deshace las superficies legibles de la traza urbana y genera nuevos discursos. Estas prácticas del espacio fueron propuestas como un lugar de resistencia frente a fuerzas hegemónicas.

En este caso, es pertinente señalar que estas cartografías del GAC se produjeron en contraposición a un contexto donde la policía, los medios e incluso los GPS determinaron zonas peligrosas y zonas en peligro. Se construyeron mapas del delito y cartografías de la amenaza que reorganizaron la ciudad; reduciendo así los lugares de circulación, trayectos y vínculos a partir de zonas seguras e inseguras; de alguna manera la inseguridad se convirtió en la fuente de la inmovilidad. En contraposición a estas dinámicas de lectura del espacio urbano, el GAC colocó su mirada en la calle y en lo público. El salir a la calle fue una de las prácticas centrales del grupo tanto por su carácter performático como por la importancia que tuvo en su producción la intervención del espacio público.

---

<sup>250</sup> [GAC] Rafaelas Carras. Op. cit., p. 84.

<sup>251</sup> [GAC] Rafaelas Carras. *Ibíd.*, p. 43.

Desde la conformación del grupo estuvo presente la necesidad de buscar zonas para comunicarse visualmente por fuera del circuito tradicional del arte, tomando como eje la apropiación del espacio público; al mismo tiempo que cruzaron los límites de lo artístico y lo político. Las integrantes del grupo reconocen como un antecedente directo, que motivó la formación del grupo y su salida al ámbito social, la experiencia de los docentes ayunando frente al Congreso y los escraches realizados por H.I.J.O.S. donde se ponen en ejercicio nuevas formas de resistencia en el ámbito de la ciudad -centradas en las prácticas del espacio- frente a los poderes estatales y a la sociedad en su conjunto.<sup>252</sup> Por otra parte, desde la introducción de esta tesis hemos ubicado las prácticas aquí estudiadas en un contexto social donde los “cortes” de las organizaciones de desocupados y su lucha piquetera irrumpían frecuentemente la escena pública. Fue bajo este contexto que el GAC comienza a repensar lo público.

Como hemos mencionado al comienzo de este capítulo, *Docentes ayunando* fue la primera producción realizada por el grupo. Fue una intervención efectuada en el espacio público –que consistió en la realización de murales con imágenes de guardapolvos- pero que tuvo un marcado carácter performático durante su realización: para salir a pintar se vestían de negro y al finalizar el mural se registraban fotográficamente con la boca tapada con cinta y quemando la pared pintada a modo de huella. En relación a esto explicaron las integrantes del grupo: “la idea no era representar una situación en el plano de la pared, sino crear una situación real -la acción de ocupar la pared y el espacio- donde el mural fuera el resultado de esa acción”.<sup>253</sup>

Por su parte las integrantes del GAC señalaron que a partir del 2000 lo performático tomó mayor valor con acciones realizadas como *El juego de la silla*<sup>254</sup> o *Los Paracaidistas*.<sup>255</sup>

#### **4. Institucionalización de las prácticas del GAC**

A diferencia de sus motivaciones iniciales y objetivos propuestos por el GAC de intervenir por fuera de los circuitos convencionales del arte, debemos señalar que el grupo tuvo una

---

<sup>252</sup> [GAC] Rafaelas Carras. *Ibíd.*, p. 26.

<sup>253</sup> [GAC] Rafaelas Carras. *Ibíd.*, p. 28.

<sup>254</sup> El 26 de septiembre de 2000 en el marco del día de la acción global contra la cumbre del G-7 en Europa, se realizó esta *performance* que refería al desempleo, la precariedad laboral como consecuencia de la globalización y el neoliberalismo. La acción simulaba un juego cuyo premio era la promesa de un empleo precario.

<sup>255</sup> El 4 de diciembre de 2000 lanzaron de la torre de los ingleses 2000 soldaditos de juguete en paracaídas.

rápida y sorprendente circulación en el contexto internacional del arte al ser invitado a prestigiosas bienales y muestras colectivas en Europa y América. Podemos destacar sus participaciones en el Seminario de Performance y Política en Río de Janeiro (2000), en el Instituto de Performance y Política de las Américas en Monterrey (2001), en la muestra *Colectivos y asociados* en Madrid (2002),<sup>256</sup> *ExArgentina* realizada en Colonia (2002), su participación en la Bienal de Venecia (2003), en la exposición *Creatividad colectiva* en Kassel (2005) y en la muestra *La normalidad* realizada en el Palais de Glace en Buenos Aires (2006) como la tercera parte del proyecto *ExArgentina* que incluyó la exhibición en Colonia antes mencionada.

En particular, su intervención en la 50ª Bienal de Venecia fue el punto más significativo de este específico momento del grupo. Integraron la exposición *La estructura de la supervivencia* curada por Carlos Basualdo con la obra *Cartografía del Control* donde montaron un fragmento del mapa de la ciudad de Buenos Aires -la zona del Riachuelo- en el que señalaron los centros de poder económico, acciones de la represión militar, lugares de conflicto y zonas militarizadas. Su participación también incluyó un video que mostraba un recorrido performático en barca por el Riachuelo.

La Bienal de Venecia es uno de los eventos más importantes del circuito internacional del arte que se desarrolla cada dos años y que consiste en una gigantesca exhibición que tiene la motivación de exhibir las últimas tendencias vigentes en el campo artístico global. Es uno de los lugares de mayor convocatoria mundial del arte y se caracteriza por las fiestas lujosas y los invitados VIP. La primera edición data de 1895 y tuvo sus raíces en las ferias mundiales y los salones académicos. La Bienal -a diferencia de las ferias de arte, donde las exposiciones son organizadas por las galerías participantes- se caracterizó por una estructura determinada por los pabellones nacionales. Sin embargo, desde los años noventa, prevaleció por sobre las áreas de exhibición ligadas a las naciones, la figura del curador quien convoca a los artistas invitados y define el tema central de la Bienal.<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> Véase lo mencionado en el capítulo anterior dedicado a la obra *Inundación!*

<sup>257</sup> Thornton, Sarah. "La Biennale" en *Siete días en el mundo del arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

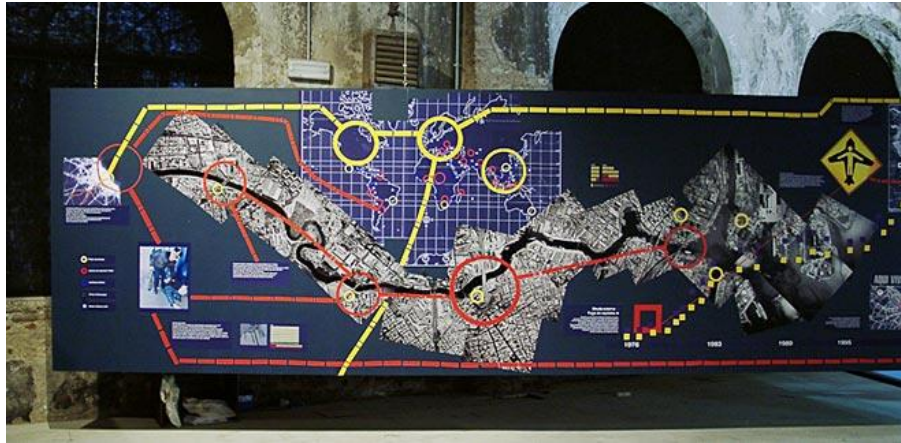


Fig. 74. GAC, *Cartografía de control*, 2003. Registro de la exposición en Bienal de Venecia.

La vinculación del GAC con lo institucional ha sido compleja y cargada de tensiones. Por ejemplo, en este caso la decisión de participar en la Bienal estuvo consensuada porque la presencia en dicho evento significó para el grupo el acceso a recursos económicos que fueron aprovechados en la militancia callejera.<sup>258</sup> De todas maneras el GAC recibió fuertes críticas por su participación y generó un momento de alta conflictividad al interior del grupo. De hecho al finalizar la Bienal recibieron un correo de la institución queriendo comprar la obra pero el grupo rechazó la propuesta y solicitó que desecharan la cartografía arrojándola a un canal de la ciudad, evidenciando el desinterés por la “obra artística” y acentuando el carácter efímero y provisorio de su producción.<sup>259</sup>

De alguna manera, por la descripción de su participación podemos entender que el beneficio que obtuvo el GAC fue el dinero por una obra realizada rápidamente y sin demasiado compromiso. Sin embargo, en otras intervenciones en muestras dentro del campo artístico, el GAC, desarrolló estrategias de inserción en el campo institucional que fueron más disruptivas como por ejemplo su participación en la muestra *Arte en Progresión* desarrollada en el Centro Cultural San Martín (2003). Junto al Colectivo Situaciones presentaron la acción *Desalojarte en Progresión* que denunció frente al secretario de Cultura de la ciudad -Jorge

<sup>258</sup> De acuerdo a lo relatado por los integrantes implicó sólo dos días de trabajo y la posibilidad de disponer 2400 euros que era el equivalente a imprimir miles de carteles. Sobre su participación véase [GAC] Rafaelas Carras. Op. cit., p. 14.

<sup>259</sup> Kolesnicov, Patricia. “Grupo de Arte Callejero: acción en la cornisa de lo artístico” en *Clarín* en <http://edant.clarin.com/diario/2010/03/08/sociedad/s-02154514.htm> consultado el 15/7/2015. Existen otros antecedentes de destrucción de la obra como el caso de Marta Minujin en los sesenta en París o la Experiencia del Di Tella en 1968, queremos destacar que al finalizar su exposición en la Galería Lirolay Rodríguez Arias, Palacio, Stoppani y Suárez tiraron sus obras al Río de La Plata en 1964. Véase Perazzo, Nelly. Op. cit.

Telerman- el desalojo de un predio lindero al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires del Movimiento de Trabajadores Desocupados de San Telmo.

Sobre las problemáticas de su inserción en el campo institucional explicó una de las integrantes del grupo:

Las poquísimas veces que participamos de muestras en museos o galerías nos dejaron un sabor amargo, una sensación vacua, como de que allí no generábamos nada potente que nos enriquezca. Nuestra razón de ser pasa por la cercanía directa con el espectador que se logra en la calle y con la producción colectiva, con la que genera estar haciendo algo allí, en lo público.<sup>260</sup>

¿Qué sucede cuando las prácticas artísticas concebidas para el espacio urbano son trasladadas al ámbito institucional? ¿Qué se gana y qué se pierde? ¿Cuáles son las estrategias utilizadas? A diferencia de lo sucedido en la Bienal de Venecia o en otras inserciones del GAC en el campo institucional, en el caso de los *Carteles de la memoria*, la estrategia de producción implementada fue otra. En primer lugar, cabe destacar que desarrollaron un proyecto pensado a largo plazo, concebido como una intervención permanente en dicha institución, en la que se perdió el carácter efímero o provisorio que determinó gran parte los trabajos del grupo. Además la institución participó en el proceso de producción de la obra y en su financiamiento.

Por otra parte, es preciso atender a las particularidades de esta institución a la que pertenecen. El Parque de la Memoria no funciona como una institución cerrada, sino que se constituye como un espacio público que cruza lo natural con lo cultural y que permite el esparcimiento de los visitantes. La costanera, la vista al río y los cómodos bancos invitan a permanecer en el Parque. Además, está habilitado el uso del lugar de un modo poco habitual para una institución; está permitido pisar el pasto y el ingreso con bicicletas o comida. Es un ámbito distinto al museo tradicional del arte o al cubo blanco, formato de sala que predomina en las exposiciones de arte contemporáneo, donde prima el silencio y la solemnidad.

El proyecto del Parque se constituyó en un programa de recuperación del área de la ribera del Río de la Plata. Tuvo el objetivo de crear un espacio público con valor testimonial, artístico, cultural y turístico. Se proponía crear un sitio disponible para el uso y disfrute activo del espacio urbano. Buscó un equilibrio entre la presencia de la naturaleza —el paisaje natural— y la presencia de la ciudad con sus infraestructuras, usos recreativos y paseos públicos. Por otra parte, es un área que se encuentra distanciada del movimiento urbano y presenta cierta

---

<sup>260</sup> Bullentini, Ailín. Op. cit.

tranquilidad necesaria para la reflexión y el pensamiento. Este lugar, que antes de su creación era una zona de abandono y acumulación de escombros, abrió desde la ciudad una vista al río y la naturaleza.

Asimismo cabe destacar que, en torno a la creación del Parque, se produjo un arduo proceso de debate, tanto entre las organizaciones de derechos humanos, como en el ámbito artístico. Los principales motivos esgrimidos en contra de la creación del Parque sostenían serias dudas sobre la posibilidad de crear un espacio de homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado al mismo tiempo que estaban vigentes las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.<sup>261</sup> Luego de la difusión de la convocatoria del Concurso Internacional de Esculturas “Parque de la Memoria” un sector de la comunidad artística local manifestó su desacuerdo a través de una solicitada en el diario *Página/12* en junio de 1999 rechazando la convocatoria.<sup>262</sup>



**Fig. 75.** Registro del Parque de la Memoria.

---

<sup>261</sup> Como ya hemos mencionado las leyes de Obediencia Debida y Punto Final fueron abolidas en 2003. Sobre el debate en torno a la discusión por la construcción del Parque de la Memoria y el concurso de escultura en la revista *Ramona* fueron recopiladas algunas de las diversas voces sobre este asunto véase AA.VV. “Parque de la memoria. Dossier” en *Ramona*, n° 9/10, Buenos Aires, diciembre de 2000/marzo de 2001. Por su parte Graciela Silvestri, criticó desde el inicio del proyecto porque se ponía en juego, tanto el recuerdo de los desaparecidos como una preocupación por el revitalizar la zona costera, véase Silvestri, Graciela. “El arte en los límites de la representación” en *Punto de vista*, n° 68, Buenos Aires, diciembre de 2000.

<sup>262</sup> Véase solicitada aparecida en el diario *Página/12*, 19 de junio de 1999, p. 6.

En lo que refiere a los *Carteles de la memoria* y su relación con el ámbito institucional, nos interesa señalar en primer lugar que si bien las señales del GAC formaron parte del concurso escultórico este proyecto expandió la noción de lo escultórico, hacia las nociones de intervención y *site specific* tan relevantes en las estrategias de producción del grupo.

Los *Carteles de la memoria* son un enclave paisajístico, que intervino el perfil costero de la ciudad. De modo semejante a otras producciones anteriores del grupo está presente la idea de que la intervención del espacio público no solo implica confrontar con la escala de lo urbano, sino también recuperar el sentido del lugar, se manifiesta una voluntad de reconocer la naturaleza social del lugar, a partir de una confrontación de arte, arquitectura y paisaje. Su ubicación en la franja costera nos permite pensarlos como mojones que marcan un lugar altamente simbólico del Parque, donde se abre un sitio de mirada hacia el río, aguas en las fueron arrojadas muchas de las víctimas del terrorismo de Estado por los vuelos de la muerte. Esto fue denunciado por el GAC en una señal amarilla que donde una figura esquemática del hombre con los brazos abiertos es superpuesta sobre un avión, cuya disposición genera una reminiscencia formal con la imagen del Cristo en la cruz.

En *La escultura en el campo expandido*, al referirse a la relación entre escultura y monumento, Rosalind Krauss señalaba la importancia de la representación conmemorativa en relación con el sentido simbólico del lugar: “Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla con la lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar”.<sup>263</sup> Específicamente bajo la noción de campo expandido, la crítica estadounidense, estableció nuevas categorías; por un lado definió a los *emplazamientos señalizados* como prácticas artísticas que consisten en la creación de marcas no permanentes en el paisaje; bajo la cual podríamos pensar los carteles del GAC emplazados en la calle. Por otra parte, del cruce entre la noción de paisaje y arquitectura, constituyó las *construcciones emplazamientos* para definir edificaciones reales que alteran o intervienen el paisaje; bajo esta noción se podría insertar la instalación permanente de los *Carteles de la memoria* en el Parque. Las señales del GAC son al mismo tiempo pieza escultórica y urbana ya que presentan el mismo aspecto industrial, emplazamiento y altura que las señales viales.

Por otra parte, los carteles del GAC fueron concebidos, desde la propuesta inicial presentada en el concurso, para ser dispuestos a lo largo de la ciclovía del Parque; ocupan más de 500 metros de largo de la franja costera. Esta disposición de las señales llevó

---

<sup>263</sup> Krauss, Rosalind. Op. cit.



implícito que su lectura requiere del desplazamiento y circulación por la costa para su correcta aprehensión. El recorrido de los carteles se dispuso en un camino procesional que propone una participación dinámica del espectador que incluye tiempos de atención y tiempos de descanso entre los carteles, ya que se encuentran ubicados a más de ocho metros de distancia entre sí.

En este sentido otra de las obras emplazadas, *A los derechos humanos* de León Ferrari, también interviene una dimensión temporal; es una escultura sonora donde se experimenta desde el cruce de lo musical, lo visual y lo táctil. Por su parte, la obra de Nicolás Guagnini *30.000* consiste en un retrato de su padre desaparecido que el espectador sólo puede construir desde un único punto de vista que luego desaparece cuando el espectador se desplaza. Durante el recorrido del monumento, al llegar a la última estela se construye la imagen pero a medida que el visitante se traslada pierde este punto de vista ideal y aparece entre las columnas el río.



**Fig. 76.** Nicolás Guagnini, *30.000*, 1999/2009, columnas de acero.

En las producciones del GAC hallamos diversos modos de resolución de las problemáticas que generaron el trasladar modalidades de acción callejera al ámbito institucional para ser leídas como formas artísticas. De alguna manera, en los propios discursos del grupo se generó una tensión entre la acción política y el dispositivo artístico; dado que la acción implica un aquí y ahora irrepetible a diferencia del dispositivo artístico que es apenas su registro. En esta

posibilidad de exhibición se pierde el impacto de la acción y se corre el riesgo de neutralizar de un modo “políticamente correcto” su condición política radical.

En los últimos años, las prácticas de acción fueron susceptibles de ser contempladas bajo recortes descontextualizados que se producen al extraer, de un proceso complejo y disperso, un material que admite ser exhibido (por ejemplo, un afiche) pero que en su origen funcionó apenas como segmento. Atento a las problemáticas que plantea la inserción de prácticas en el ámbito institucional, el GAC desarrolló para el Parque de la Memoria recursos que le permitieron trabajar en dichas zonas sin perder su eficacia de generar sentido, evitando la neutralización de su producción y aprovechando la oportunidad de visibilidad. Aquí la eficacia de sus carteles no fue dada sólo por la disposición de su intervención urbana en el ámbito institucional sino también por su dimensión histórica que atraviesa el relato que es construido por un tiempo histórico y el tiempo de la vivencia que implica recorrer los carteles. Funcionando como un archivo vivo de experiencias presentes y pasadas entrelazadas por el espacio geográfico que las aglutina.

Sus estrategias de producción y dispositivos de exhibición fueron variando de acuerdo con las necesidades de cada proyecto. El objeto-imagen -término utilizado por el grupo para designar sus obras- tiene la versatilidad de adquirir distintos formatos. Como ya observamos, el caso de los *Carteles de la memoria* es un proyecto que, para poder comprenderlo en su complejidad, precisa ser pensado como parte y concentración de un conjunto de prácticas. Son producciones que formaron parte de una sedimentación de acciones y cuyo significado se intensifica en la lectura general del conjunto y su emplazamiento.

## CONSIDERACIONES FINALES

En los primeros años del siglo XXI, bajo un contexto de crisis política, económica y social, predominó un proceso de transformación del espacio urbano y Buenos Aires se convirtió en terreno de conflicto e intervención colectiva. La ciudad se transformó en un objeto de estudio y de acción en las prácticas artísticas. Esta mirada y preocupación por la metrópolis la consideramos como una nueva instancia que resignifica la tradición local de paisaje urbano. Las características particulares que adquirieron ciertos proyectos sobre Buenos Aires implicaron la necesidad de repensar los vínculos entre arte y ciudad en la escena artística contemporánea.

Desde esta perspectiva de análisis ha sido posible establecer una suerte de cronología focalizada en la noción de paisaje que evidencia las transformaciones en la materialidad y en los procedimientos de representación de la ciudad. En primer lugar, las vistas de Buenos Aires correspondientes a la época colonial se basaron en el lenguaje cartográfico puesto en relación con las imágenes de la urbe. Una segunda etapa involucra el surgimiento y desarrollo del paisaje urbano en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, determinados por los cambios y transformaciones en la urbe, como así también por el punto de vista de los artistas como observadores de la metrópolis en la configuración de vistas y perfiles de la ciudad. Un tercer momento refiere a las primeras experiencias de intervención en el espacio urbano desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX. Estas significaron una nueva construcción simbólica de la urbe donde el paisaje real emergió evidenciado como un lugar político y simbólico.

En las prácticas más recientes comprobamos la existencia de una concepción de *paisaje expandido* donde el lenguaje cartográfico –a diferencia de otras etapas- es resultado no solo de la observación sino de la experiencia en el espacio urbano y una reflexión sobre la construcción de dicha noción. De alguna manera, el lenguaje cartográfico permitió a los artistas condensar en nuevas producciones visuales y conceptuales una gran cantidad de aspectos diversos de la ciudad que la constituyeron y presentan como un espacio complejo. En este sentido, los procesos de producción de las obras involucraron contextos específicos del espacio urbano, donde las dimensiones topográficas y culturales están imbricadas; y ya no son entendidas como instancias separadas. En particular, hemos conformado un corpus de

obras producidas a partir de procesos de investigación que implicaron el relevamiento del sitio específico y la construcción de vínculos espaciales y también sociales con el lugar.

A diferencia de las guías de turismo, BAT propuso un *tour* por la ciudad de Buenos Aires que detuvo su mirada en situaciones, objetos o aspectos de la ciudad que eran provisorios o marginales. Luego, a partir del material de registro y de la documentación recolectada, Macchi desarrolló un minucioso trabajo de catalogación y organización. La manera de proceder no fue azarosa sino que tuvo el propósito de coordinar un corpus determinado dentro de un sistema donde se articulan y relacionan el conjunto de los elementos seleccionados que se configuran como una unidad. Esto refiere a estrategias artísticas que remiten a la noción de trabajo de archivo. Las distintas prácticas de archivo subyacentes en los proyectos tratados suponen no sólo reescribir una historia descentrada a partir de un entrecruzamiento de distintos marcos sociales, sino que plantean una reorientación radical en la representación y experiencia del espacio y tiempo.

Por su parte, *Inundación!* es un proyecto que también se centró en el lenguaje cartográfico; cuyo mapa de la ciudad no se circunscribió a lo geográfico. La conformación del tablero fue constituida por el aporte de un conjunto de personas con conocimientos diferentes que actúan e intervienen en dicho territorio. Fue construido a partir de distintos relatos, bagajes profesionales y testimonios; una serie de registros, proyecciones y cruces de diversos campos: político, económico, social y ambiental. El mapa de la ciudad se constituyó como el lugar común, un espacio físico compartido, que aglutina características naturales y artificiales; espaciales y simbólicas, políticas, históricas y culturales.

Más allá de este trabajo en el plano bidimensional del mapa hallamos en *Inundación!* su principal intervención crítica en el carácter performático que impuso su dinámica de juego la cual generó momentos de encuentro y sociabilidad a partir del debate reflexivo en torno a la problemática del agua en la ciudad. No se trató específicamente de encontrar soluciones reales o realizables, sino que buscó estimular cruces y ensayos culturales entre distintos campos y actores, construir nuevos tejidos posibles de intercambio y comunicación a partir del cruce de saberes y conocimientos múltiples sin estar jerárquicamente estructurados.

La noción de red se conecta con experiencias alternativas que se produjeron en la ciudad en el contexto de crisis en y más allá del campo artístico; experiencias que trabajaron desde el encuentro colectivo y atravesadas por la interdisciplinariedad. Esta dinámica de funcionamiento de redes conectaba personas, trabajos y servicios de un modo alternativo.

En el caso de los *Carteles de la memoria*, su eficacia en el ámbito institucional está dada por su experiencia de intervención en el espacio urbano, donde comenzaron a concebir el emplazamiento de sus señales bajo la noción de lo *site specific*, concepto que refiere a creaciones artísticas realizadas para un determinado lugar y un contexto particular. Tanto en sus intervenciones en la calle como en su instalación en el Parque de la Memoria, los carteles del GAC activan una dimensión histórica del lugar en el que son emplazados. El grupo manifestó una necesidad por marcar y reconocer territorios de la ciudad que no eran registrados por las personas que los transitaban. En este sentido, a partir del lenguaje cartográfico y del diseño vial conectaron el recorrido del público con la historia argentina. Memoria y recuerdo son entrelazados con el tiempo y espacio del espectador, construyendo lazos afectivos entre el pasado y el presente.

Al igual que en BAT, los *Carteles de la memoria* interpelan al visitante en primera persona desde su ubicación geográfica, sin embargo establecen conexiones diferentes: el GAC hacia la construcción de la memoria, mientras que en BAT funciona como propuesta de apropiación del espacio urbano a partir de la experiencia performática, formula un conocimiento sensible de la ciudad, sus usos y las huellas de los acontecimientos recientes del 2001. Como ya hemos mencionado, diferente es el caso de *Inundación!* donde el camino es inverso, la construcción del mapa está dada por el cruce de información y relatos brindados por los distintos usuarios que participaron de manera activa en la configuración de esa cartografía.

Por otra parte, tanto en los *Carteles de la memoria* como en *Inundación!*, la ciudad se configura a partir de su relación con el río, cruce de lo cultural y lo natural. En el tablero de M777 el agua conforma una fuerza latente capaz de traspasar barreras políticas, culturales y geográficas; por ello la necesidad de comprender la urbe como un espacio común. En su relación con el río, los *Carteles de la memoria* son un enclave paisajístico, que modifica el perfil costero de la ciudad y remiten a su trágica historia.

Hallamos, en cada uno de los casos estudiados, distintas modalidades performáticas que subrayaron como elemento constitutivo de la obra la experiencia irreproducible tanto de los artistas como de los espectadores y participantes. Estos tres elementos -cuerpo, espacio y tiempo- fueron fundamentales en estos proyectos ya que su unión genera el acontecimiento. Al mismo tiempo establecieron un cruce desde el espacio institucional hacia la ciudad; a partir de estrategias distintas lograron instalar, empleando diversos lenguajes y dispositivos de exposición, un tipo particular de reflexión sobre la ciudad de Buenos Aires. Dirigieron la

mirada y la discursividad hacia la urbe y sus distintas problemáticas en nuevas formas críticas. Conjuntamente con las estrategias ya mencionadas, nuestros tres casos de estudio se suman a una recuperación de la herencia conceptual y el arte de acción, que se complementó con una marcada preocupación por desarrollar recursos y herramientas que permitieran la inserción de sus proyectos en el campo institucional. Para ello, crearon dispositivos de exhibición pensados para el ámbito museístico, con la particularidad que fueron variando en cada exposición. Fueron actualizados o reeditados para cada ocasión de acuerdo con las necesidades de la muestra. Además, cabe destacar que los tres casos tuvieron buena y rápida recepción en los espacios de legitimación artísticos; esto se evidenció en que, además de participar en destacadas exposiciones, cada uno de las obras fue adquirida por destacados museos para conformar su patrimonio. Por último, cabe recordar las reflexiones de Rancière que sostienen que todo arte tiene una función política o es político. El arte crítico, en su fórmula más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo. Pero esto plantea un dilema: por un lado, la comprensión hace poco por la transformación de las consciencias y las situaciones; pero al mismo tiempo, el comprender el mundo supone un compromiso con la configuración de datos sensibles que construyen las formas de un mundo futuro en el interior del mundo existente.<sup>264</sup>

Proyectos artísticos como BAT de Jorge Macchi, *Inundación!* del colectivo artístico M777 y *Carteles de la memoria* del Grupo de Arte Callejero, expanden la noción de paisaje urbano proponen modos singulares de rearticulación del arte y la política, donde los recursos del arte contemporáneo sirven para vincularse con la ciudadanía de un modo constructivo: manifiestan la necesidad de diseñar nuevos modelos de sociabilidad y de civilidad desde la escala de las relaciones interpersonales e institucionales.

---

<sup>264</sup> Rancière, Jacques. Op. cit., p. 38.

# BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

## Fuentes primarias

### 1) Archivos consultados:

Archivo de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes

Archivo de la Bienal de Estambul (consultas y envíos de documentación vía mail)

Archivo de la Fundación Proa

Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Archivo del Museo de Castilla y León (consultas y envíos de documentación vía mail)

Archivo del Parque de la Memoria

Archivos particulares de artistas

Centro de Documentación de la Fundación Espigas

Fundación OSDE (documentación institucional)

### 2) Revistas:

#### 2.1) Nacionales

*Arte al día*

*Artilugios*

*Otra parte*

*Punto de Vista*

*Ramona*

#### 2.2) Internacionales

*Artecontexto*

*Artforum*

*Artnexus*

*Lápiz*

*October*

### 3) Periódicos

*Ámbito Financiero*

*Clarín*

*La Nación*

*La Prensa*

*Página/12*

*Perfil*

#### **4) Entrevistas:**

Florencia Battiti, Ana María Battistozzi, Lorena Bossi, Mauricio Corvalán, Jorge Macchi, Pío Torroja, y Gustavo Diéguez.

#### **Libros y artículos**

##### **1) Bibliografía específica:**

AA.VV. *Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010.

Allen, Jennifer. “Virtual disaster” en *Artforum magazine*, Nueva York, octubre/noviembre de 2005.

Alonso, Rodrigo. “La ciudad-Escenario: Itinerarios de la Performance pública y la intervención urbana” en *Jornadas de Teoría y Crítica*, Bienal de La Habana, La Habana, 2000 en [http://www.roalonso.net/es/pdf/arte\\_cont/ciudad\\_escenario.pdf](http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/ciudad_escenario.pdf) consultado el 04/08/2015.

Battistozzi, Ana María y Grosman, Marcelo. *Estudio Abierto. Experiencias de arte y cultura contemporánea en Buenos Aires, 2000-2006*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad, 2006.

\_\_\_: “Historia de un límite tormentoso” en *Ñ Revista de Cultura*, Clarín, año IV, n° 186, 21/04/2007.

Battiti, Florencia. “Carteles de la memoria. Señales para transitar por el pasado, el presente y el futuro”, en AA. VV., *Podere de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, IX Jornadas del Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, CAIA, 2003, CD-ROM.

Brodsky, Marcelo. “Memoria, Verdad y Justicia” en *Página/12*, Buenos Aires, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-94345-2007-11-08.html> consultado el 30/07/2015.

Bullentini, Ailín. “Gac: nuestro hacer siempre implica una lucha desde lo colectivo”, Entrevista a Bossi Lorena en *Nan* en <http://lanan.com.ar/2009/11/gac-nuestro-hacer-siempre-implica-una-lucha-desde-lo-colectivo/> consultado el 04/08/2015.



Codeseira, Sebastián (coord.). “Multiplicidad/ Los colectivos” en *Ramona*, n°33, Buenos Aires, julio-agosto de 2003.

Comisión a las Víctimas del Terrorismo de Estado, *Escultura y memoria, 665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.

Corrêa Hermes, Angeli Juliana. *Percursos urbanos: novos olhares na arte contemporânea*, Universidad Federal de Río Grande del Sur, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2007.

[GAC] Rafaelas Carras. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.

Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, siglo XXI, 2009.

Gorelik, Adrián. “Políticas de la representación urbana: el momento situacionista” en *Punto de Vista*, XXIX, n° 86, Buenos Aires, diciembre de 2006.

Grinstein, Eva y Murría, Alicia. *Colectivos & asociados*, Casa de América, INJUVE, Madrid, 2002.

Gruss, Luis. “Arte en las calles” en *La Nación*, sección Vía Libre, Buenos Aires, 05/02/1999.

Kolesnicov, Patricia. “Grupo de Arte Callejero: acción en la cornisa de lo artístico” en *Clarín* en <http://edant.clarin.com/diario/2010/03/08/sociedad/s-02154514.htm> consultado el 15/07/2015.

Liernur, Jorge Francisco. “Urbanismo en la periferia” en *Clarín*, sección Arquitectura, Buenos Aires, 26/08/2002.

Lynn Jagoe, Eva. “Jorge Macchi's fractured narratives of Buenos Aires” en *Light Music*, cat. exp., University of Essex Gallery, Colchester, 2007.

M777 y Liernur, Jorge Francisco. “El tablero o la organización: ¿qué es la arquitectura?” en *Otra parte*, n°3, Buenos Aires, invierno de 2004.

\_\_\_: *Inesperadas situaciones urbanas* en Jornadas “La ciudad y las catástrofes”, Organizado por Universidad Torcuato Di Tella, Universidad Católica de Córdoba, Universidad Católica de Santa Fe, Universidad Andrés Bello (Chile), Santa Fe, julio de 2005.

\_\_\_: “Inundación!” en *Oeste*, n°15, Colegio de Arquitectos de Extremadura, Madrid, diciembre de 2002.

Malosetti Costa, Laura. *Pampa, ciudad y suburbio*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007.

Negroni, María. *Buenos Aires Tour*, México, Aldus, 2009.

Pérez Barreiro, Gabriel. "Artist in transit" en *Incidental music*, cat. exp., University of Essex Gallery, Colchester, 1998.

Prack, Federico. "Manual *Inundación!* hace inesperadas propuestas urbanas" en *La Nación*, sección Arquitectura, en <http://www.lanacion.com.ar/207932-manual-inundacion-hace-inesperadas-propuestas-urbanas> consultado el 20/06/2015.

Rudnitzky, Edgardo. "Jorge Macchi" en *BOMB*, Nueva York, 2009, en <http://www.jorgemacchi.com/es/textos/276/jorge-macchi> consultado el 05/05/2015.

Silvestri, Graciela. "El arte en los límites de la representación" en *Punto de vista*, n° 68, Buenos Aires, diciembre de 2000.

## 2) Bibliografía general

AA.VV. "Argentina" en *Lápiz*, n°158-159, Madrid, diciembre 1999/enero 2000.

\_\_\_: *La política social de las topadoras. Erradicación de villas durante la última dictadura militar* en <http://www.comisionporlamemoria.org/dossiers/con%20issn/dossier3.pdf> consultado el 17/08/2015.

\_\_\_: *Más allá del documento*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cat. exp., Madrid, diciembre de 2000/febrero de 2001.

\_\_\_: *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010.

Alonso, Rodrigo. *Ansia y devoción. Imágenes del presente*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.

\_\_\_: *Hacia una des definición de la fotografía* en [http://www.roalonso.net/es/arte\\_cont/territorios.php](http://www.roalonso.net/es/arte_cont/territorios.php) consultado el 16/04/2015.

\_\_\_: *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Proa, 2011.

Artundo, Patricia. *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, cat. exp., Buenos Aires, Malba – Colección Costantini, junio-agosto de 2005.

Burucúa, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Tomos I y II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Colectivo Situacionista. *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Buenos Aires, De mano en mano, 2002.

Davis, Fernando. *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

De Rueda, María de los Ángeles (coord.). *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto impreso ediciones, 2003.

Diéguez Videla, Albino. “Los ámbitos posibles del pasado a la actualidad” en *La Prensa digital*,

[http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/files\\_items\\_prensa/item\\_622/la\\_prensa\\_digital.jpg](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/files_items_prensa/item_622/la_prensa_digital.jpg) consultado 19/08/2014.

Fara, Catalina. “Buenos Aires – Roma – Buenos Aires. Una aproximación a la obra de paisaje urbano de Pío Collivadino (1890 -1920)” en *Concinnitas. Revista do Instituto de artes da UERJ*, vol 2, n° 21, Río de Janeiro, diciembre de 2012, en <http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm>, consultado el 01/08/2014

\_\_\_: “Buenos Aires que surge. Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano” en *Papeles de Trabajo*, año 6, n° 10, Buenos Aires, noviembre de 2012.

\_\_\_: “La ciudad proletaria. Imágenes de Buenos Aires en la obra de los Artistas del Pueblo (1913-1935)” en *Synchronicity / Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art:19th Century to the Present*, 3rd International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars held, University of Texas at Austin, 25 al 27 Octubre, 2012, en [http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012\\_Forum\\_Publication.pdf](http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf) consultado 06/12/2014.

\_\_\_: *Imaginario porteños. Tiempo, modernidad e identidad en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires (1911-1939)*, Buenos Aires, tesis inédita, 2013.

Feinsilber, Laura. “Laberinto de miradas a lo urbano y rural” en *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 27/04/2007.

Gambier, Marina. “El hombre que cree en la cigüeña” en *ADN, La Nación*, Buenos Aires, 18/09/2010.

García Navarro, Santiago (comp.). *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir: un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independiente de América Latina y el Caribe*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2005.

Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014.

\_\_\_: “Arte y globalización: Agendas, Representaciones, Disidencias” en *Artilugios*, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 2007.

\_\_\_: *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

González, Valeria. "El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009" en González, Valeria y Jacoby, Máximo. *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina de 1989-2009*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2009.

\_\_\_: "Arte argentino de los 90: una construcción discursiva" en *Ramona*, n° 28, Buenos Aires, 2003.

Gorelik, Adrián. "Horacio Coppola: testimonios" en *Punto de Vista*, n° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995.

\_\_\_: *Miradas sobre Buenos Aires. Historia Cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Gumier Maier, Jorge y Pacheco, Marcelo. *Artistas argentinos de los 90*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

Herrera, María José. "Vigo en (con) texto" en *Edgardo-Antonio-Vigo*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2004.

\_\_\_: *Arte de sistemas: el CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.

\_\_\_: "Estrategias curatoriales en la exhibición En medio de los medios" en Herrera, María José (dir.). *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2009.

Kalyva, Eva. "Grabando la calle: tres casos en Argentina" en Drien, Marcela, Espantoso Rodríguez, Teresa y Vanegas Carrasco, Carolina (eds.). *III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. "Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina"*, Santiago de Chile, GEAP-Latinoamérica, Universidad Adolfo Ibáñez, 2013.

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comp.). *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

\_\_\_: y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000.

López Anaya, Jorge. "El absurdo y la ficción en una notable muestra." en *La Nación*, Buenos Aires,

01/08/1992

en

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/768308/language/es-MX/Default.aspx> consultado el 27/10/2014.

Malosetti Costa, Laura. *Cuadro de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

\_\_\_\_: *Pío Collivadino*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

March, Natalia. “Estrategias de acción en el espacio público. Arte de sistemas: Escultura, follaje y ruido y Arte e ideología en las Plazas Rubén Darío y Roberto Arlt” en Espantoso Rodríguez, Teresa y Vanegas Carrasco, Carolina (coord.). *I Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*, Buenos Aires, GEAP-Latinoamérica, 2009.

Muñoz, Miguel Ángel. *Artistas del pueblo 1920-1930*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, abril-mayo de 2008.

Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina: 1955-2010*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

Oliveras, Elena. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Fundación Petorutti, 2000.

Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del Siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Perazzo, Nelly. *Galería Lirolay 1960-1981*, Buenos Aires, Macla Editorial, 2011.

Pineau, Natalia. “Disputando lo artístico. La emergencia del *arte light* como antagonismo del *arte político*” en *Synchronicity / Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art: 19th Century to the Present*, 3rd International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars, University of Texas at Austin, 25 al 27 Octubre, 2012, en [http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012\\_Forum\\_Publication.pdf](http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf), consultado el 15/01/2015.

\_\_\_\_: “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística” en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol 2, Buenos Aires, UNTreF-CAIA, 2011.

Príamo, Luis. “Antes de Coppola” en *Horacio Coppola. Fotografías*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008.

Red Conceptualismos del Sur (coord.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

Sánchez, Julio. “Pampa, ciudad y suburbio” en *Arte al día*, año XVI, n° 144, Buenos Aires, mayo/junio de 2007.

Sarti, Graciela. *Grupo CAyC*, Centro Virtual de Arte Argentino, Buenos Aires, 2013 en [http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03\\_intro.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php) consultado el 15/06/2015.

Savloff, Judith. “Un lugar en el mundo” en *Perfil*, Buenos Aires, 27/05/2007

Schejtman, Natalí. “Más allá del horizonte” en *Página/12*, Suplemento Radar, 06/05/2007.

\_\_\_: “Trabajo manuales” en *Página/12*, sección Radar, 28/06/2009.

Syd, Krochmalny. *La Kermesse: arte y política en el Rojas* en [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=101&vol=2#sdendnote27anc](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=101&vol=2#sdendnote27anc), consultado el 12/02/2015.

Testa, Analía H., “Pampa, ciudad y suburbio, desde la historia del arte” en *La Nación*, Buenos Aires, 14/04/2007, p. 16.

Thornton, Sarah. “La Biennale” en *Siete días en el mundo del arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

### 3) Bibliografía Teórica

Barriandos, Joaquín. "(Bio)políticas de archivo: archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte" en *Artecontexto*, n° 24, Madrid, 2009.

Bauman, Zygmunt. “Espacio/tiempo” en *Modernidad líquida*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 99-138.

Bishop, Claire. “Antagonismo y estética relacional” en *Otra parte*, n°5, Buenos Aires, otoño de 2005.

\_\_\_: “El arte de la instalación y su herencia” en *Ramona*, n° 78, Buenos Aires, marzo de 2008.

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007.

\_\_\_: *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer I*. México, Universidad Iberoamericana, 2000.

\_\_\_: "Andar la ciudad" en *Bifurcaciones* [online], n° 7, Santiago de Chile, 2008.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós, 1996 (V. or. 1977).

- García Canclini, Néstor. “Ciudad invisible, ciudad vigilada” en *Parabólica*, n° 00, México, mayo de 2002, pp. 18-23.
- González, Valeria. *En busca del tiempo perdido*, Buenos Aires, Papers editores, 2009.
- Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia Cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Groys, Boris. “El arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación de arte” en *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*, La Habana, Criterios, 2008.
- \_\_\_: *La topología del arte contemporáneo*, LIPAC-ROJAS-UBA, 2009
- Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2011.
- Koolhaas, Rem. “Espacio-chatarra” en *Otra parte*, n° 8, Buenos Aires, otoño de 2006.
- Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido” en *October*, n° 8, Cambridge, primavera, 1979.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.
- Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1972.
- Masotta, Oscar. “Después del pop, nosotros desmaterializamos” en *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 1968.
- Rancière, Jacques. “Problemas y transformaciones del arte crítico” en *Sobre políticas estéticas*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2005.
- Sennett, Richard. “La ciudad abierta” en *Otra parte*, n° 11, Buenos Aires, otoño de 2007.
- Silvestri, Graciela. *El lugar común*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.
- Zuzulich, Jorge. *Performance. La violencia del gesto*, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, 2012.

## LISTADO DE IMÁGENES

- Fig. 1.** Jorge Macchi, *Buenos Aires Tour*, 2001/2004.
- Fig. 2.** M777, *Inundación!*, 2002.
- Fig. 3.** Grupo de Arte Callejero, *Carteles de la memoria*, 1999/2010.
- Fig. 4.** Fernando Brambilla, *Buenos Aires desde el río*, Museo Naval, Madrid.
- Fig. 5.** Vallardi, *Buenos Aires con las vistas principales y sus divisiones policiales*, 1859, litografía, 67 x 85 cm. Colección Museo Histórico de Buenos Aires “Cornelio Saavedra”.
- Fig. 6.** Pío Collivadino, *Buenos Aires que surge*, c.1920, óleo sobre tela, 37.2 x 56 cm. Colección Museo “Pío Collivadino” – Universidad Lomas de Zamora, actualmente en custodia de la Universidad Nacional de San Martín.
- Fig. 7.** Guillermo Facio Hebequer, *Retiro*, de la serie. Buenos Aires, litografía, 64 x 47 cm.
- Fig. 8.** Horacio Coppola, *Obelisco*, 1936.
- Fig. 9.** Horacio Coppola, *Av. Presidente Roque Sáenz Peña y Suipacha*, 1936.
- Fig. 10.** Alberto Greco, Primera Exposición de Arte Vivo Dito, 1962.
- Fig. 11.** Registro documental de *Tucumán arde*, 1968.
- Fig. 12.** Carlos Ginzburg, *Tierra*, 1972.
- Fig. 13.** Juan Carlos Romero, *Segmento AB=53.000 metros (la realidad nacional vista desde la ruta 2)*, 1971.
- Fig. 14.** Eduardo Gil, *Siluetando I*, fotografía tomada durante la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983.
- Fig. 15.** Edward Shaw, serie *El Siluetazo*, fotografías tomadas durante la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983.
- Fig. 16.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de la exposición *La ciudad, arte y utopía*, Estudio Abierto, 2004.
- Fig. 17.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle.
- Fig. 18.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle: vidrio quebrado y mapa de la ciudad con las líneas de los recorridos señaladas.
- Fig. 19.** Mapa del subterráneo de la Ciudad de Buenos Aires.
- Fig. 20.** Jorge Macchi, *Vidas Paralelas*, 1998.



- Fig. 21.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle del vidrio quebrado sobre el mapa de la ciudad.
- Fig. 22.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de exposición en el MUSAC.
- Fig. 23.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle de facsimilares: diccionario.
- Fig. 24.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle de facsimilares: misal.
- Fig. 25.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle de facsimilares: carta.
- Fig. 26.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle de facsimilares: postales de chicles *Bazooka*.
- Fig. 27.** Jorge Macchi, 2001/2004. BAT. Detalle: CD.
- Fig. 28.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle: captura de pantalla.
- Fig. 29.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle de la guía.
- Fig. 30.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Detalle de la guía.
- Fig. 31.** Jorge Macchi, *Publicidad*, 2000.
- Fig. 32.** Imagen de las Guías Baedeker.
- Fig. 33.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de la exposición en Distrito 4, Madrid.
- Fig. 34.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de la exposición en MUSAC.
- Fig. 35.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de la exposición en la Bienal de Estambul.
- Fig. 36.** Jorge Macchi, BAT, 2001/2004. Registro de la exposición en la Bienal de Estambul.
- Fig. 37.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la presentación del sitio web.
- Fig. 38.** M777, *Inundación!*, 2002. Detalle.
- Fig. 39.** M777, *Inundación!*, 2002. Detalle del tablero de inundación.
- Fig. 40.** M777, *Inundación!*, 2002. Detalle de los elementos que integran el juego.
- Fig. 41.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la partida en la Facultad de la Arquitectura.
- Fig. 42.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la partida en la Facultad de la Arquitectura.
- Fig. 43.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la exposición de *Colectivos y asociados*, INJUVE, Madrid.
- Fig. 44.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la exposición de *Colectivos y asociados*, INJUVE, Madrid.
- Fig. 45.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la exposición *Buenos Aires* en PROA.
- Fig. 46.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la exposición *Buenos Aires* en PROA.
- Fig. 47.** M777, *Inundación!*, 2002. Registro de la exposición *Buenos Aires* en PROA.
- Fig. 48.** Registro del Parque de la Memoria.
- Fig. 49.** Registro del Parque de la Memoria.

- Fig. 50.** Roberto Aizenberg, *Sin título*, 2003, Bronce laminado.
- Fig. 51.** Denis Oppenheim, *Monumento al escape*, 1999-2001, acero, vidrio laminado y materiales variables.
- Fig. 52.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010.
- Fig. 53.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 54.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 55.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 56.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 57.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 58.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 59.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 60.** GAC, *Juicio y Castigo*. Registro en el espacio urbano.
- Fig. 61.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 62.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 63.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 64.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 65.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 66.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 67.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 68.** GAC, *Carteles de la memoria*, 1999/2010. Detalle.
- Fig. 69.** GAC, intervención urbana con señales viales.
- Fig. 70.** GAC, intervención urbana con señales viales.
- Fig. 71.** GAC, Imagen del mapa realizado para el escrache al ex centro clandestino de detención “El Olimpo” realizado el 20 de marzo de 1998.
- Fig. 72.** GAC, Imagen del mapa de denuncia del Plan Cóndor, realizado para en Río de Janeiro para el Encuentro de Performance y política, 2000.
- Fig. 73.** GAC, *Aquí viven genocidas*, 2005.
- Fig. 74.** GAC, *Cartografía de control*, 2003. Registro de la exposición en Bienal de Venecia.
- Fig. 75.** Registro del Parque de la Memoria.
- Fig. 76.** Nicolás Guagnini, *30.000*, 1999/2009, columnas de acero.