

Tecnologías de la amistad. Las formas sociales de producción, gestión y circulación artística en base a la amistad.

(Pablo) Syd Krochmalny.

Cita:

(Pablo) Syd Krochmalny (2007). *Tecnologías de la amistad. Las formas sociales de producción, gestión y circulación artística en base a la amistad. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/549>

Tecnologías de la amistad. Las formas sociales de producción, gestión y circulación artística en base a la amistad.

(Pablo) Syd Krochmalny

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Buenos Aires.

sydzaga@yahoo.com.ar

TECNOLOGÍAS DE LA AMISTAD

Las formas sociales de producción, gestión y circulación artística en base a la amistad

En este artículo me referiré a una serie de discursos recogidos en un banquete entre artistas y filósofos¹ que organicé junto con Roberto Jacoby para Periférica, arte de base, en el Centro Cultural Borges, los días 7, 8 y 9 de Diciembre de 2006.

La experiencia del banquete nos condujo a un intercambio de información y transmisión de saberes y prácticas en un marco de convivialidad y comensalidad, ese tiempo social que articula y condensa las relaciones entre las personas. Autores como Tibor Scitovsky y Albert Hirschman llaman la atención sobre la formación del capital social a partir del capital tiempo utilizado en la convivialidad. Para Hirschman, el “amor”, la “confianza” no son recursos que se consumen en el acto de producirse sino que se multiplican al activarse, de allí que estudie la función de los banquetes en la Revolución Francesa y la Grecia Antigua.

En principio, fue la puesta en escena de las voces y de las relaciones entre los artistas con el mundo en un campo práctico. Fue la construcción de relatos sobre el trabajo colectivo que los artistas vienen desarrollando hace años en la escena artística argentina.

Fue la construcción de un dispositivo narrativo polifónico. Un banquete que invocó a los diálogos platónicos, a la pluralidad en la construcción de conocimiento. A través de los relatos que respondían a las preguntas: “¿Quiénes? ¿Cómo? ¿Qué?”, se dieron a conocer los términos de una trama empírica y conceptual de las acciones colectivas en el arte. “Narrar es decir quién ha hecho qué, por qué, y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista” (Ricoeur, Paul; pp. 146).

Además, el banquete podría ser entendido como una obra relacional, en tanto intercambio de tipo experimental entre las personas involucradas. El arte relacional es “un conjunto de prácticas artísticas que toma como punto de

partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privado”, “teoría estética” que juzga a “las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan” (Bourriaud: 2006; pp. 142).

Sin embargo, en vez de desarrollarse como la mayor parte de las obras relacionales, de manera efímera, borrada al mismo tiempo que escrita, esta experiencia se inscribe en la memoria a través de la desgrabación de las narrativas pronunciadas en el banquete y su reproducción en el número 69 de la revista Ramona. Problematizamos las relaciones entre inscribir y borrar, huellas duraderas y escrituras efímeras. La transcripción de la oralidad al texto, plantea lo que hay que recordar y lo que hay que olvidar. “En el arte relacional, la creación de una situación indecisa y efímera requiere de un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto del espectador por el actor, una reconfiguración de los lugares” (Rancière: 2005; pp. 17). En cambio, este banquete es la condensación temporal de un flujo que lo excede, fue la inscripción del discurso en el texto, la documentación del evento.

El registro discursivo, el monitoreo reflexivo sobre aquellas relaciones de producción, gestión y circulación proyecta la pregunta sobre cómo hacer juntos por fuera de las relaciones de mercado y burocráticas. ¿Cómo construir una forma social basada en la amistad? La multiplicidad de interacciones sociales conforman diversas formas de asociación, cada una de ellas tiene una modalidad de lazo específico, guerra (contra otro), dominación (por otro y para otro), fraternidades, sociedades de culto (con otro), entre otras.

Un debate público sobre las formas sociales de la organización y el trabajo de los artistas, fue la disposición de una situación en la que se ejerció la libertad de fundamentar las formas sociales que ellos generan.

De esta manera el banquete se constituyó en un espacio de deliberación y tuvo su carácter especialmente político, pues el hombre es un *zoon politikon*, porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal sólo tiene el grito para expresar el placer o el sufrimiento.

Arendt (1993), Lefort (1985) y Pierre Rosan-Vallon (2003) consideran lo político como el escenario donde se entrelazan los múltiples hilos de la vida de las personas, el marco de sus discursos y sus acciones. El banquete se inscribió en un espacio “autónomo”. Es decir, una de las grandes contribuciones de la modernidad fue postular al arte como una esfera autónoma respecto de los poderes eclesiásticos, estatales y del mercado. Sin embargo, aquí no estamos sólo refiriéndonos a la oposición entre la autonomía del arte (su posición alejada de la racionalidad instrumental) y la heteronomía (su borramiento entre las fronteras del arte y la vida). Sino a una autonomía de campo exógena y endógena. La primera refiere a su independencia con respecto a las lógicas de otros campos, y la segunda, a que la legitimidad y el hacer estén dados por los artistas, es decir, por una transmisión, producción y circulación hecha por y para los artistas². Este fenómeno es peculiar y

excepcional, podemos rastrearlos en ciertas esferas de producción y circulación de arte en argentina.

Las instancias de gestión independiente en el arte son excepcionales y constituye un fenómeno reciente, que aún no ha llegado a cumplir una década de existencia. Si bien han existido gestiones autónomas de artistas como los sindicatos de artistas de los años treinta, las exposiciones de los Madí, los grupos de vanguardia de los sesenta, no han dejado de ser casos aislados. En cambio, entre 1998 y el año 2000 surgieron escenarios de exhibición como Juana de Arco y Belleza y Felicidad, de convivencia como Chacra 99, la revista Ramona hecha en su gran mayoría por artistas, una instancia de legitimación entre artistas como el Proyecto Bola de Nieve³, donde los artistas son elegidos por otros artistas y a su vez estos eligen a otros artistas, y así sucesivamente, si bien nonato, ya existía el Proyecto Venus, también clínicas de obra como la Beca Kuitca, el Taller de Barracas (Suárez y Bénédict), y numerosos escenarios de encuentro, conversación e intercambio, en definitiva de sociabilidad.

El *under* de los ochenta, las exhibiciones de Liliana Maresca, e incluso el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (CCRJR) funcionaron de faro para estas iniciativas. Más simbólico que emergente, pues en los ochentas eran instancias aisladas, y el CCRJR si bien era un espacio gestionado y curado por artistas, no dejaba de ser una dependencia de la Universidad de Buenos Aires, es decir, del Estado.

En los últimos años, las iniciativas desarrolladas de producción, gestión, circulación y legitimación hecha por artistas lograron constituirse en una tendencia. Como resultado no puede dejar de señalarse que en la última edición de Periférica de 2006 pudo verse alrededor de setenta nuevos espacios organizados por jóvenes artistas de Buenos Aires y el interior.

Por fuera de los marcos institucionales establecidos, instituciones del Estado, y/o mercados del arte, surgieron nuevas instancias que muestran una nueva forma de organización, de existencia artística. Estas formas organizacionales, de gestión, colaboración, producción y circulación, en definitiva, el conjunto de las relaciones sociales generadas son consideradas en las esferas del arte internacional como formas artísticas por sí mismas⁴.

Si escindimos los productos respecto de la forma de organización, la forma de gestión y los motivos y relaciones que llevan a ese tipo de producción visualizaremos formas artísticas plenas. Es lo que la crítica internacional llama Estética Relacional, también hay diversas expresiones del net art y el arte activista de las redes políticas globales.

Las nuevas formas de organización artística han producido un proceso de subjetivación que configuraron una subjetividad particular, el artista múltiple, aquel que practica diversos roles; y las redes, grupos y colectivos de artistas que con diversas capacidades y destrezas se reúnen para aunar fuerzas, colaborar y gestionar juntos, el artista o grupo se caracteriza por:

a) Producción de obra y relaciones

- b) Gestión de espacios, eventos y redes.
- c) Dictado de cursos, talleres y clínicas.
- c) Organización de residencias.
- d) La escritura⁵.

Estamos frente a un nuevo modelo de productor cultural que no sólo se basa en producir un objeto definido por coordenadas espacio temporales específicas, sino que deviene agente interventor, productor y coordinador de relaciones sociales. “La Argentina hizo de la debilidad, fuerza, hizo de las carencias una forma y, de esta manera, un poco insospechada, la debilidad institucional y la debilidad del mercado muestran un impulso artístico y amistoso muy importante, hasta diríamos, imponente, que sorprende a la gente que no lo conoce. Y que por otra parte, está en condiciones de superar las críticas que recibe el arte relacional como poco efectivo, superficial, autoconsciente y snob” (Jacoby: 2007; pp. 16).

A continuación, analizaremos este fenómeno a partir de los relatos recogidos en Tecnologías del amistad, acerca de cómo se organizan los grupos, las gestiones, los programas de intercambio. Construiremos “tipos ideales”, pues cada uno tiene su propia especificidad: distintas formas de explorar el lazo social en el circuito de producción y circulación de arte.

Si distinguimos cuatro grandes dispositivos de red social que engloben a las distintas estructuras de producción, observamos:

- a) **Producción de obra:** grupos de trabajo artístico y clínicas. Por ejemplo: entre los grupos y colectivos, Mondongo, Oligatega Numeric, El Club del dibujo y Ernesto Ballesteros (el grupo que desobra y el grupo de trabajo).
- b) **Transmisión de conocimiento:** dictado de cursos, talleres y clínicas: las clínicas de obra dirigidas por Diana Aisenberg y Marina de Caro, la Beca Kuitca, el Taller de Barracas (Pablo Suárez y Luis Benedit), y videos Bastardos⁶ (Marina de Caro).
- c) **Gestión de escenarios, espacios, eventos y relaciones físicos y/o virtuales gestionados por artistas (circulación).** Por ejemplo: el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas 89, Juana de Arco '98, Belleza y Felicidad '99 (Fernanda Laguna y Cecilia Pavón), Periférica arte de base, Rosa Chanco (Mumi, Julieta García Vazquez, Tomás Lerner, Javier Villa de Villafañe y Osías Yano), Appetite (Daniela Luna), El Grupo Azar (Marina de Caro), La Casona de los Olivera (Marcelo de la Fuente).
- d) **Reracionamiento global o regional.** Producción de relaciones y organización: programas de intercambio artístico. Chacra '99⁷ (Roberto Jacoby), Residencia Internacional de artistas en Argentina, RIAA (Roberto Jacoby, Diana Aisenberg, Gachi Hasper, Melina Berkenwald y Marcelo Grosman), Bola de Nieve y Proyecto Venus (Roberto Jacoby), Trama (Claudia Fontes⁸), El Basilisco (Tamara Stuby y Esteban Álvarez).

Entre “a” y “c”, es decir, entre las estructuras de producción, de manera progresiva, hay diferencias en los grados de complejidad organizativa. La más compleja puede incluir a la menos compleja: la estructura de producción de relaciones a la de generación de espacios y producción de obra, la de generación de espacios a la producción de obra.

En cada estructura de producción encontraremos formas sociales distintas. Por ejemplo, estructuras de producción de obra basadas en conflictos (Mondongo)⁹, en lo lúdico (Oligatega Numeric)¹⁰. Sin embargo, hay reiteradas marcas interdiscursivas que nos permiten ver la misma forma social en distintas estructuras de producción.

En la mayor parte de los discursos se insiste sobre el proceso asociativo en el mundo del arte como un valor en sí:

“Las obras para mí son una forma de comunicación, pero los objetos para mí, sinceramente, no tienen ningún valor. Yo no amo las obras de Da Vinci, amo la cabeza de Leonardo Da Vinci... como un enamoramiento de la persona y de todo lo que sale de esa persona. Pero si no hubiera ni una obra de Leonardo Da Vinci, podría amar lo que se contó de él”

Fernanda Laguna

“Desde la decisiva posibilidad de conocer gente y hacer amigos y amigas hasta la realización de obras y eventos que quedarán para siempre en nuestra memoria (y en los registros existentes). Desde la subsistencia física para algunos antiguos venusinos hasta los encuentros de colectivos autogestionados. Desde el impulso a la escena a muchos de los jóvenes artistas, músicos, diseñadores, videastas hasta los reconocimientos de la crítica en *Estética de la emergencia*. Desde la participación en el Congreso Nacional de Sociología hasta fiestas y recitales fantásticos. Desde la beca Guggenheim hasta el agradecimiento de muchas personas que se articularon en el ambiente y construyeron su sociabilidad a través del proyecto. El alcance de la experiencia es vasto. La alegría y la fiesta vivida son imborrables. Los momentos de angustia bajo los ataques de la prensa amarilla también”.

Leo Solaas sobre Proyecto Venus¹¹

“Pasamos a hacer una cosa distinta y a tirar un océano de ideas. Sabíamos bien que queríamos generar una cosa distinta de la producción de cada uno de nosotros individualmente. Esto en realidad no fue un grupo sino un momento... Hay una sensación generalizada en lo que concierne a las relaciones entre las personas. Nosotros nos fuimos a una casa en la costa y trabajamos en uno de los dibujos. Era como una célula sin membrana. Fue una diversión, como el banquete, como una superconductividad del recreo en el trabajo”.

Ernesto Ballesteros

“Verdaderamente, somos cinco amigos que nos interesaba el mundo del arte y las obras...”

Rosa Chancho

“Lo lindo del trabajo en equipo es poder encontrar la norma que todos estén contentos de aceptar y eso también puede suceder y es un trabajo sorpresivo: cambiar el peso de la norma, cambiar el lugar de la prohibición o compartir alguna limitación para poder hacer algo. Aquí se habla mucho de la amistad. Creo que la amistad es milagrosa, hay algo en la amistad que tiene que ver con lo desconocido, uno le aguanta a un amigo lo que no aguantaría, hay algo de lo divino, para mí, por lo incomprensible. Núcleos o alianzas que se hacen por amistad que no tienen ninguna razón de ser más que porque sí porque somos amigos, porque queremos hacerlo, eso por ahí está bastante cercano a la producción de obra pero no alcanza para hacer algo, para mí no alcanza. Todas las experiencias de esta índole de las cuales participé, terminaron casi siempre por amantes y amores y alguna cosa así, o se pusieron todos de novios o se separaron, no importa. Lo mismo que junta es lo mismo que separa, por eso me gustaba lo que decía Marina, también está esa opción de “a pesar de”, por ahí el ser amigo es un motor para juntarse pero también a pesar de eso podemos querer o tener alguna intención, me parece que la intención es algo importante porque ya somos grandes, entonces hacemos una cosa porque queremos aprender algo o porque queremos tener cierta experiencia o pasar o atravesar por algo y si no, no la hacemos”.

Diana Aisenberg

Lo que observamos en los enunciados de los alocutores es la primacía de la asociación amistosa, de las relaciones de producción sobre la mercancía, y que primordialmente la relación está basada en la amistad. La forma social predominante que pudimos rastrear en los discursos es la que Georg Simmel llamó sociabilidad, aquella asociación cuya preocupación es la forma misma (Simmel: 2003). La sociabilidad es la forma lúdica de asociación. El valor que impera son los tratos personales de amabilidad, cordialidad, convivialidad, una asociación puramente sociable.

Explorar la sociabilidad es problematizar la forma en que las personas se asocian. De esta manera, la dimensión política en las prácticas artísticas que estamos señalando -que algunos sectores de la crítica afilian con y denominan *Arte Light*, es decir, arte apolítico-, no apunta a la representación de los problemas sociales, sino que lo político es desarrollado en la praxis, en la generación de círculos sociales experimentales, autopoéticos y autorreferenciales, formas de organización, de producción, y reflexión artística de cómo se hace y qué es arte y de sus relaciones con la vida. Estamos ante una política de lo festivo, de la alegría¹².

En la sociabilidad, lo festivo, lo carente de seriedad, no significa frivolidad. Por ejemplo, ha existido políticas de lo festivo en la Antigüedad, en *Las leyes* de Platón los dioses les dieron a los hombres como compañeros de fiestas a las Musas, a Apolo y a Dionisos, para que la comunidad en cada fiesta modificara el orden de los roles y la estructura de la vida cotidiana y así, restaurara el orden de las cosas entre los hombres.

La sociabilidad en su forma pura está orientada por completo hacia las personalidades, no tiene un fin último, ni un resultado, ni tampoco un contenido

fuera de sí misma. En la sociabilidad declinan los motivos concretos relacionados con la vida, su forma pura prescinde de toda referencia a la vida concreta. Toma contenidos de la vida social y los trabaja de manera lúdica. En las asociaciones cuyo fin es no tener un fin, lo que está en juego es estar, estar juntos porque sí.

Baudrillard (1986) asocia lo lúdico al zapping, cambiar de cadena, mezclar los programas, hacer el propio montaje, jugar con las combinatorias. Lo lúdico se corresponde con el modo propio de funcionamiento de las redes, su modo de aprehensión y de manipulación, englobando las posibilidades de jugar con las redes.

Roger Caillois (1986) distingue en su libro *Los juegos y los hombres*, cuatro formas de la actividad lúdica: el combate o la competencia –agon, competición, el azar –alea, suerte–, el mimetismo –mimicry, simulacro– y el trance –ilax, vértigo–. Mimicry e ilax son las formas de la actividad lúdica que encontramos en la sociabilidad.

En la serie de discursos que recogí en el Banquete y publicados en la Revista Ramona número 69, puede verse la marca de un hiato en la cadena significativa del estar juntos porque sí: cuando surgen objetivos por fuera de la forma en juego, peligra el equilibrio de la forma. El principio de la sociabilidad, cada uno debe obtener de su impulso tanta satisfacción como los demás, es la idea de libertad kantiana, donde una libertad respeta los límites de la otra libertad, la estructura democrática de toda sociabilidad. Es un juego en el que todos se comportan como si fueran iguales.

Los enunciados que crisparon con los principios de la sociabilidad apuntaron al problema de la no reciprocidad. La artista, escritora y curadora Fernanda Laguna relató una experiencia en la que el conflicto se generó en una muestra colectiva en Belleza y Felicidad en la que los artistas podían elegir que obra exhibir y como exhibirla:

“Era una muestra donde cada uno podía traer lo que quería, hacer lo que quería y escribir lo que quería. Entonces ahí estaban los problemas porque no es que uno escribía encima del otro... Entonces, ¿cuáles son los límites? O, por ejemplo, uno ponía un cuadro y otro le escribía un epígrafe, entonces... ¿cuándo es con el otro? ¿cuándo es sobre el otro, contra el otro?”

Fernanda Laguna

También, los conflictos se desarrollan cuando se desequilibran los roles. Especialmente en la relación entre el artista que produce obra y el artista que además de producir obra, gestiona:

“Duró su tiempo y abandoné porque me saturé, por lo mismo de siempre; muchos artistas no entienden que como artista estás abriendo un espacio para tus pares y en vez de sumarse te exigen”.

Marina de Caro

Entre artistas y no artistas de una comunidad con moneda propia. Me

refiero al proyecto Venus, una comunidad en red en la web, que articulaba la socialidad virtual con las relaciones cara a cara:

“Perdón, pasaban unas cosas muy graciosas y es que no había reglas establecidas, escritas: eran tácitas y mínimas. Algunos decían: “¿Por qué no nos ponemos reglas?”. No vas a hacer un contrato que diga que yo no te voy a mandar a la mierda siendo vos mi amigo. Es obvio que ahí la relación ya no es una relación de amistad, en una relación de amigos no tenés necesidad de decir eso. Entonces el argumento era: “Los amigos también se pelean”. O por ejemplo: “¿Por qué no puedo putear en el sitio? Si yo en mi casa puteo”.

Toda relación tiene reglas, pero ¿hasta dónde poner reglas para algo que es la base misma de la relación amistosa? Podés poner reglas en el sentido de decir: “Bueno, si hay dinero, el dinero se reparte de tal manera, o los créditos se reparten de tal manera”. Pero con prudencia porque si no se convierte en un contractualismo perverso, que debería prever cada posible conducta humana. O sea una copia de los códigos Civil, Penal, Comercial y Federal. Para eso no probás otras formas de relación. Ya existe una sociedad así”.

Roberto Jacoby

También la referencia a la reproducción material del artista como trabajador cultural echó luz sobre objetivos que trascendieron los principios de la sociabilidad. La preocupación por la reproducción de la vida material fue la respuesta a cómo hacer y vivir en el arte. Se pueden reducir a cuatro fines:

1. Generar zonas autónomas de intercambio (Proyecto Venus).
2. Subordinar el intercambio a la ficcionalización y a lo lúdico de la vida (Belleza y Felicidad, Oligatega Numeric, Ernesto Ballesteros).
3. Producir arte dentro de un mercado (Mondongo).
4. Generar un mercado (Appetite, Rosa Chancho).
5. Establecer relaciones con el Estado (La Baulera).

Estas finalidades podrían reducirse a dos modelos de solidaridad distintos: solidaridad orgánica (3 y 5) y solidaridad tribal (1, 2, 4). La solidaridad orgánica es producto de la división del trabajo, estratificación de los roles; en cambio, la solidaridad tribal es por semejanza –vínculo de reciprocidad que entreteje las relaciones de los individuos, entrecruzamientos de acciones, situaciones y afectos¹³. Lo que vemos en las mayorías de las asociaciones entre los artistas es la solidaridad tribal, enunciándose en algunos casos códigos que trascienden la finalidad de la forma, descentrando el principio de la sociabilidad de las formas estéticas relacionales.

Conclusiones

Los relatos recogidos en el banquete indicaron particulares formas de

asociación en la composición del campo artístico visual y contemporáneo de argentina: grupos, colectivos y redes cuya forma social vinculante es la socialidad, el lazo social en base a la amistad. Hemos registrado tecnologías de la amistad que hacen a las formas de vida desarrolladas en el campo artístico, en dos niveles: en tanto formas de organización y en tanto obra de arte. En tanto “estética relacional”, el caso argentino, a diferencia de las obras analizadas por Bourriaud, no son efímeras y no se circunscriben al ámbito de la galería. Es decir, las críticas de Hal Foster (2005)¹⁴ y Claire Bishop (2004) a Bourriaud no son correlativas a lo analizado en este artículo. El banquete no propuso cualquier diálogo, sino que problematizó las formas de organización del arte, y las relaciones entre los artistas¹⁵.

Pudimos ver que las prácticas llevadas a cabo por los artistas no sólo intervienen en la autonomía exógena del campo, es decir, en su independencia relativa con respecto a las lógicas de otros campos, sino que, a diferencia de lo que sucede en otros países, y he aquí su excepcionalidad, se ha generado numerosas instancias de legitimación, transmisión, producción y circulación hecho por y para los artistas.

Sin embargo, estas formas sociales, convertidas en una tendencia en desarrollo durante los últimos diez años, parecen atravesar un periodo crítico. Hubo un incremento de volumen en cantidad de espacios y artistas, y el surgimiento de un mercado potencial (en parte ilusorio, en parte real) que guía los intereses de muchos artistas entrando en contradicción con las tecnologías de la amistad, es decir, con las redes de intercambio y las microsociedades desarrolladas durante la crisis del 2001. De aquí se desprenden varios elementos que parecen apuntar a una mutación en un futuro próximo. Los síntomas fueron el problema de la reciprocidad en las relaciones entre los artistas cuando asumen diversos roles y el problema de la reproducción de la vida material del artista como trabajador cultural.

El índice iluminó la aporía de la sociabilidad entre artistas. Síntoma enunciado por la socialización intimista a la que convocó el banquete, la comida es un sacramento, procedimiento de anamnesis que sella alianzas, restaura relaciones, amistades y diluye conflictos y separaciones.

Bibliografía

- Arendt, H., *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993.
Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, Teorema, 1986.
Bishop, Claire, “Antagonism and relational Aesthetics”, *October* 110, (Fall 2004): pp. 51-79.
Bishop, Claire, “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”, *Ramona* 72, (julio 2007): pp. 29-37.
Bourriaud, Nicolás, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 142.
Caillois, Roger, *Los juegos y los hombres*, México, F.C.E., 1986.

Carnevale, Fulvia and Kelsey, John, "Art of the possible, conversation with Jacques Rancière", *Art Forum*, (march 2007) pp. 256-259.

Foster, Hal, « Arte festivo », *Otra Parte*, número 6, invierno 2005, pp. 1-6.

Hirschman, Albert, Trois façons simples de compliquer le discours de l'économie politique, *Vers une économie politique élargie*, París, Editions de Minuit, 1986.

_____, Mêler les sphères publique et privée: prendre la commensalité au sérieux, *La morale secrète de l'économiste*, París, Les Belles Lettres, 1997.

Jacoby, Roberto y Krochmalny, Syd (edit.), « Tecnologías de la amistad, 3 Banquetes de artistas y filósofos », *Ramona* 69, (abril 2007).

Jacoby, Roberto, *Estrategia de la alegría*, s/d.

Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Laddaga, Reinaldo, "Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente", *Otra Parte*, número 6, invierno 2005, pp. 7-13.

Lefort, Claude, "El problema de la democracia", revista *Opciones* número 6, Santiago de Chile, (Mayo-Agosto 1985).

Maffesoli, Michel *El instante eterno, El retorno trágico den las sociedad posmodernas*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus*, Barcelona, Icaria, 1990.

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

Rosan-Vallon, *Por una historia conceptual de lo político, lección inaugural del college de france*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Ricœur, Paul, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, s/f.

Scitovsky, Tibor, *The Joyless Economy. An Inquiry into Human Satisfactions and Consumer Dissatisfaction*, Oxford, Reino Unido, Oxford University Press, 1976, pp. 161-163 y 241-245.

Simmel, George, *Sociología*, Tomo I y II, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939.

_____, *Cuestiones Fundamentales de sociología*, Barcelona, Gedisa, 2003.

¹ Entre los artistas estuvieron: Diana Aisenberg, Daniela Luna (Appetite), Ernesto Ballesteros, Claudia del Río y Mario Gemin (Club del Dibujo), Marina de Caro, Graciela Hasper, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Fernanda Laguna (Belleza y Felicidad), Oligatega Numeric (Maximilano Bellmann, Mateo Amaral, Mariano Giraud, Alfio Demestre, Leandro Tartaglia), Kiwi Sainz y Leo Solaas (Proyecto Venus), Agustina Picasso (ausente en el banquete), Manuel Mendanha y Juliana Laffitte (Mondongo), Jorge Gutiérrez (La Baulera), Rosa Chancho (Mumi, Julieta García Vazquez, Tomás Lerner, Javier Villa de Villafañe y Osías Yano).

Entre los filósofos: José Fernández Vega, Alejandro Kaufman y Marcelo Urresti.

² Esto no significa que no haya otros actores que participen por ejemplo coleccionistas, ensayistas, filósofos, escritores, filántropos, entre otros. Nos referimos especialmente a que el mayor volumen y capacidad de decisión y acción en el campo esté dado por los artistas. Entre los diversos actores que intervienen en el campo hay distintas formas de poder, y creemos que el que debe detentarlo es aquel que produce el máximo valor, es decir, el artista.

³ Véase <http://www.espacioft.org.ar/BolaDeNieve.aspx>

⁴ Hay una cuantiosa bibliografía al respecto:

Bishop, Claire, "Antagonism and relational Aesthetics", *October* 110, (Fall 2004): pp. 51-79.

Bishop, Claire, "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos", *Ramona* 72, (julio 2007): pp. 29-37.

Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Laddaga, Reinaldo, "Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente", *Otra Parte*, número 6, invierno 2005, pp. 7-13.

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

Carnevale, Fulvia and Kelsey, John, "Art of the possible, conversation with Jacques Rancière", *Art Forum*, (march 2007) pp. 256-259.

9 Mencionaré algunos ejemplos sin ser exhaustivo: Fernanda Laguna es artista, curadora y narradora. Ha editado varios libros como Dalia Rosetti. Roberto Jacoby escribió una novela en colaboración con Jorge Di Paola, publicó el poemario *Orgía*, escribió más de 40 canciones para el grupo Virus y desarrolló la red zona autónoma temporaria *Sociedades Experimentales* del CRRRojas en la que publicó el libro *la imaginación del detalle*, y sobre las jornadas Fourier. Diana Aisenberg hizo un diccionario de voces múltiples. Graciela Hasper compiló un libro sobre Liliana Maresca.

⁶ “El último proyecto fue el más lindo, era bastardo: sólo era un encuentro para ver la producción de video de los artistas jóvenes que son los que producen más video. Lo que tenían que hacer era venir a mi casa traer un CD con los videos, una cerveza, mirar los videos e irse. Eso no tiene ningún tipo de continuidad, no tiene ni padre, ni madre, ni tío, ni tutor. Es sólo un encuentro y dura lo que duró: fueron 3 encuentros. Una artista, Claudia Paim que se llevó el proyecto a Brasil, está encantada, sale en las revistas, los diarios...” (Marina de Caro: 2007; pp. 73).

⁷ Fue un espacio de convivencia entre artistas durante 4 meses. Participaron setenta u ochenta artistas.

⁸ Marina de Caro ingresó a Trama como becaria y luego participó en actividades de gestión. La directora del proyecto es la artista Claudia Fontes.

⁹ “MM: Cuando entraron las dos ayudantes japonesas a trabajar con nosotros, era cuando más nos peleábamos. JL: Este año, cuando nos peleábamos, implementamos la tecnología del e-mail porque no podíamos vernos. Ahora no podemos creer que estemos en una especie de extraña paz” (Juliana Laffitte y Manuel Medanha).

¹⁰ A mí me gustó lo que decía Roberto del fracaso, porque la etapa más fuerte de Oligatega empezó con un fracaso. Fue cuando tres de nosotros nos mudamos a una casa común, en noviembre del año 2001, con la idea de tener un espacio donde pudiéramos trabajar y vivir de ese trabajo. Era como una mini productora. Obviamente al mes se fue todo al carajo. Cayó el gobierno. Nadie tenía un mango, no había productora, no había trabajo. Teníamos las computadoras y nos mirábamos toda la tarde. En medio de todo esto empezamos a trabajar, empezamos a juntarnos pero sin un objetivo, sólo juntarnos a trabajar. Ahí surgió la muestra *Maravilla Tecnovilla*, que es la muestra de la que hablaba Roberto cuando decía lo de Tecnologías de la Amistad. Surgió de un espacio que se había dado entre amigos que tenían la idea de subsistir a partir de ello. Después desapareció la posibilidad de subsistir a partir de eso y decidimos trabajar igual. De ahí surgió esa muestra y a partir de ahí seguimos teniendo fechas y muestras y seguimos haciendo obras, hasta ahora” (Mobo 6, Oligatega Numeric: 2007; pp. 42).

¹¹ Leo Solaas lee el texto de la Fundación Start informando el fin el Proyecto Venus.

¹² Véase Jacoby, Roberto, *Estrategia de la alegría*, s/d.

¹³ Véase Michel Maffesoli, *El instante eterno, El retorno trágico den las sociedad posmodernas*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

¹⁴ La mayoría de los artistas y curadores ve la discursividad y la sociabilidad color de rosa. Como sugiere la crítica Claire Bishop, tienden a olvidar la contradicción en el diálogo y en el conflicto en la democracia, y la versión del sujeto que manejan carece de inconsciente” (Foster: 2005; pp. 6)

¹⁵ “When Bourriaud argues that “encounters are more important than the individuals who compose them,” I sense that this question is (for him) unnecessary; all relations that permit “dialogue” are automatically assumed to be democratic and therefore good. But what does “democracy” really mean in this context? If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?” (Bishop: 2004; pp. 34). “Cuando Bourriaud afirma que “los encuentros son más importantes que los individuos que los protagonizan”, intuyo que la pregunta anterior le resulta innecesaria; toda relación que permite el “diálogo” se asume automáticamente como democrática y, por lo tanto, positiva. Pero, ¿cuál es el verdadero significado de “democracia” en este contexto? Si el arte relacional produce relaciones humanas, la pregunta lógica que sigue es que tipo de relaciones se producen, para quién y por qué?”.