

La ocupación como estrategia de configuración alternativa de las instituciones y del estatuto social del trabajo artístico

RODRIGUEZ DO CAMPO, Victoria / FFyL-UBA – victoriardc@gmail.com

Eje: Historia cultural e Historiografía

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Anti institucionalismo – Arte contemporáneo – Estética.

Introducción

El proyecto artístico interdisciplinario de *Casa Tomada* opera como disparador para el abordaje de problemáticas propias de la coyuntura social y artística contemporánea. La ficción creada entre agosto y diciembre de 2016 por la Casa Nacional del Bicentenario,¹ espacio cultural de la Ciudad de Buenos Aires, abre el camino a considerar formas de creación alternativas, en las que se vislumbran renovados intersticios a través de la acción de los más de sesenta artistas² que circundan el proyecto. Cóctel de exhibición artística, performance, taller permanente, alojamiento, espacio de conciertos, cursos, charlas y proyecciones, *Casa Tomada* se escapa a la simple nominación. Con la acción política ilícita como puntapié inicial -la ocupación forzada de un espacio público- el proyecto apuesta a la apropiación, construcción y reconfiguración de los marcos institucionales.

La crítica institucional

Una vía de acceso posible se erige en las numerosas vinculaciones con el pasado histórico En

¹ En adelante CNB.

² Entre ellos Alan Courtis, Alejo Moguillansky, Alejo Wilkinson, Archivo Puerto Piojo, AVH, Carolina Andreeti, Bernardo Clausi, Biblioteca Popular Ambulante, Bustos + Galay, Casa de la Paz, Ciro Múseres, Claudia Cortínez, Club del Super 8, David López Mastrangelo, Elena Dahn, El Rancho Urbano, Ernesto Romeo, Fabro Tranchida, Federico Luna, Fernando Brizuela, Gabriel Baggio, Gabriel Chwojnik, Gabriel Saie, Gabriela Pulpulo, Informe Capital: Karina Granieri y Alicia Herrero, Javier Plano, Jéscica Josiowicz, Jimena Croceri, Jorge Crowe, Juan Gugger, Julián D'Angiolillo, Julia Cossani, Leila Córdoba, Leonello Zambón, Lisandro Alonso, Lisandro Rodríguez, Lucas Di Pascuale, Luciana Acuña, Luis Terán, Luján Funes, M7Red, Martín Seijo, Matías Ibarra, Manuel Osorio, Matthieu Perpoint, Mil Focos, Nair Noronha, Pablo Méndez, Romina Orazi, Roger Colom, Rodo Túnica, Sebastián Friedman, SonidoCínico, Saya Sathya, Sofía Durrieu, Sofía Mazza, Sonidos Mutantes, TAPP, Telescuela Técnica, TRRUENO, Verónica Gómez, Yaeltex, Yaya Firpo

principio, resulta inevitable vincular el fulgor antiinstitucional de *Casa Tomada* con los planteos de las Vanguardias Históricas de principios del siglo XX. Sin embargo, cabe preguntarse si dicho lazo resulta válido al referirse al caso argentino. Andrea Giunta se pregunta acerca del alcance de la vanguardia latinoamericana definida centralmente por su antiinstitucionalismo cuando las instituciones o bien no existían o se originaban al mismo tiempo que los gestos y las estrategias de vanguardia (Giunta, 2009:143). Un siglo después de dichas iniciativas, pasando por un proceso de paulatino y creciente establecimiento de instituciones artísticas en el territorio local, ¿Cómo puede concebirse el gesto antiinstitucional? Vale destacar que *Casa Tomada* se enfrenta a la Institución arte sin salirse de los límites del espacio físico de dicho establecimiento y la acción de *tomar* el lugar no es más que una ficcionalización. Entonces, ¿estas circunstancias invalidan el valor de este proyecto?, ¿Cuál es el sentido de crear una muestra que deja en jaque los preceptos básicos de la Institución arte en la actualidad? ¿Por qué se elige ficcionalizar esa experiencia?. Giunta (2014) también sostiene que, en la contemporaneidad, la tensión antiinstitucional no radica únicamente en el cuestionamiento de las instituciones que admiten o rechazan obras, sino que “reside en una operación más sofisticada que se articula sobre todo el sistema del arte, que pone en escena todas sus creencias respecto de cómo se constituyen el concepto y el valor de una obra”.

La desjerarquización de los roles, la incitación a la búsqueda de los propios intereses, de nuevas funciones y vínculos permiten vislumbrar en *Casa Tomada* nuevas modalidades de lo institucional. Como señala González, “Al irse los empleados volvieron las personas, y tuvieron que hacerse preguntas dignas de artistas, diría Deleuze”.³ La CNB se alza contra los postulados clásicos de los espacios de exhibición y de las instituciones jerarquizadas en las que un organigrama dicta el rol a cada uno de los integrantes de la misma. Gran parte de los empleados del espacio fue obligado a asumir un nuevo rol y apropiarse a su manera del proyecto. Valeria González señala que “los guardias de sala no cuidan, sino que alientan a participar, sacan fotos y comparten los mates. El departamento de producción es ahora una oficina de publicaciones que reparte fotocopias de lecturas para pensar” (2016a). Además, los espacios de la CNB fueron ocupados por creadores que muchas veces superponen sus obras o modifican lo que otro hizo previamente, por lo tanto no hay un planteo de obras como unidades independientes, sino como un gran trabajo en comunidad. Al estilo de un palimpsesto, se generan distintas capas que acumulan trabajos de diversa autoría, “el que viene tiene que vérselas con los rastros del anterior, tal como en una casa ocupada donde te las arreglas con lo que encontrás”.⁴

El proyecto cuenta además con un espacio destinado a una "oficina de publicaciones" abierta, libre, en la que cada individuo, sea empleado, artista, o espectador -si vale referirse a estas categorías aún- puede acercarse y tomar de manera gratuita cualquier ejemplar para llevárselo o

³ Frase tomada de fragmentos de entrevista a Valeria González (Zacharías, 2016).

⁴ Frase tomada de fragmentos de entrevista a Valeria González (Ezquiaga, 2016).

leerlo en el living creado alrededor del escritorio de trabajo. Suerte de marco teórico,⁵ este conjunto de textos publicados y distribuidos refieren a diversas problemáticas que *Casa Tomada* pretende poner en evidencia. Entre los dieciséis números, encontramos textos y fragmentos variopintos de autores como Michel de Certeau, Allan Kaprow, George Didi Huberman y Jacques Rancière.

Uno de los textos distribuidos por la Oficina de Publicaciones de *Casa Tomada* expone la necesidad de modelar nuevas formas de hacer en las instituciones sociales, enlazando la práctica crítica con la operatividad material, a través del caso de los servicios de salud en Trieste. Franco Salvini (2016) introduce el concepto de *umbral* como espacio liminar entre la institución y su entorno social, donde es posible construir dispositivos de composición, “donde puede empezar la invasión, el lugar donde la transición puede convertirse en irreversible” (2016:2).

Casa Tomada también pretende dejar en evidencia la forma en que concebimos el estatuto social del trabajo artístico, cómo éste se diferencia de otras labores, cómo se retribuye ese tiempo como fuerza de trabajo y cómo luego es transformado en mercancía, “¿Cuándo, en qué momento exactamente comienza a haber arte?, ¿Qué umbrales atraviesa una actividad entre el taller y el museo?, ¿Cuánta energía se pierde en el camino?, ¿Qué bistrú separa un objeto de arte de los restos del hacer?” (Anónimo 2016). Estas cuestiones ya habían sido ensayadas por la curadora y directora de la CNB, Valeria González en el proyecto *Ostinato* en 2006. Junto a un grupo de artistas, González propone utilizar el espacio de exposición -en ese caso Estudio Abierto, espacio de gestión estatal al igual que CNB- pensando “cómo tornar los obstáculos en medios, el poder que se ejerce sobre nosotros en potencia productiva” (González 2006:2). Hito Steyerl aborda esta cuestión proponiendo una distinción entre las nociones de *trabajo* y *ocupación*, afirmando que el primero es “una labor, implica un comienzo, un producto, y eventualmente un resultado. El trabajo es visto primordialmente como el medio para un fin: un producto, una recompensa, o un salario. Es una relación instrumental. También produce a un sujeto por medio de la alienación”, mientras que una ocupación “(...) es lo contrario. Una ocupación no está articulada a un resultado; no tiene una conclusión necesaria. Como tal, no conoce de la alienación tradicional, ni de alguna correspondiente idea de subjetividad (...) no necesariamente supone una remuneración, ya que se entiende que el proceso contiene su propia gratificación. (Steyerl, 2014, p. 108). *Casa Tomada* parece estar sosteniendo el proceso permanente como esencia de su labor, desde la noción de ocupación de Steyerl, no como un medio para llegar a un fin, a una obra terminada, digna de ser contemplada, sino como un fin en sí mismo, “lo que solía materializarse exclusivamente como objeto o producto, como trabajo de arte, ahora tiende a aparecer como actividad o performance” (Steyerl 2014, p. 110). De esta manera, la labor del artista pasa a ser una ocupación, al igual que su obra. En este sentido, Boris Groys (2009) señala la raíz política de la técnica de la instalación, que no se erige

⁵ Este término es acuñado por la curadora en una entrevista a un medio gráfico (Zacharías, 2016).

como un medio más entre otros, sino como la forma “señera” del arte contemporáneo, ya que “revela la materialidad de la civilización en la que vivimos, precisamente porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular”. De esta forma, la instalación presenta el presenta y afirma el “aquí y ahora”, utilizando al espacio mismo como material. En la contemporaneidad, “la instalación es una forma de arte que incluye todas las demás formas de arte”.

El acto ilícito como herramienta

Casa Tomada también imita, ficcionaliza una acción política. Este gesto de utilizar como vehículo de creación la simulación de herramientas de lucha y protesta de la sociedad contemporánea posee diversos antecedentes en la historia artística local en ejemplos como El que calla Otorga, Grupo de arte Callejero (GAC), Etcétera, o G.R.A.S.A., como caso más reciente. Estos grupos formulan acciones políticas que evidencien “la indiferenciación de los conceptos de militancia y práctica artística, la apropiación del espacio público y el carácter anónimo de sus propuestas” (AAVV 2010, p. 142).

Fuera de la ficción artística, podemos mencionar la acción de “tomar” un espacio como acto de apropiación política de gran profusión en el ámbito social y artístico de los últimos años. La gran cantidad de casos de fábricas tomadas y recuperadas por sus trabajadores, implican una desjerarquización de las estructuras de poder, de los roles y los mandatos de las empresas. Las sucesivas crisis económicas y sociales, la lógica del mercado que prioriza los capitales concentrados antes que el bienestar del trabajador desembocó en un paulatino accionar por parte de los individuos afectados, que consiste principalmente en la concepción de formas de trabajo autogestionadas. La proliferación de organizaciones cooperativas en el territorio local es notable en las últimas décadas (Carman y Yacovino 2007). Por otro lado, la *toma* de un espacio se volvió una herramienta poderosa y habitual en la protesta educativa, sobre todo en el ámbito universitario e intelectual, así como en los círculos propiamente artísticos. A nivel internacional se destaca el caso del Teatro Valle Ocupatto de Roma, el Cine Palazzo. Por otro lado, existen casos de espacios abandonados y posteriormente gestionados por artistas a través del apoyo o intervención de Estado, como La Tabacalera de Madrid o el proyecto ZKU de Berlín. En el espacio local, puede mencionarse la IMPA, en su doble rol de fábrica recuperada por sus trabajadores para la producción de metales y plásticos, y a su vez, de institución artístico cultural con múltiples ofertas de exhibiciones, espectáculos y espacios de formación. Estos ámbitos tienen como eje nodal la búsqueda de nuevas modalidades de trabajo y de vínculos dentro de las instituciones, estableciendo agendas de intereses y prioridades alternativas a las que impone el mercado, y apostando por un trabajo colectivo. Hito Steyerl afirma la necesidad de un

involucramiento topológico con el espacio al momento de la ocupación, al estilo de un estrategia, “preguntándose: ¿Cuáles son sus agujeros, entradas, salidas?, ¿Cómo puede uno desalienarlo, desidentificarlo, hacerlo inoperante, hacerlo común?” (2009:120).

Una casa en proceso constante

El uso de la palabra *casa* en el título del proyecto puede pensarse más allá de la referencia al nombre de la institución -Casa nacional del Bicentenario- y es posible remitirlo a la idea de un hogar, de espacio cotidiano, donde los artistas parecieran vivir, donde trabajan en comunidad entre ellos, los demás trabajadores de la institución y los espectadores. La convivencia es una condición *sine qua non*, lo cual dificulta la diferenciación entre la obra de un artista y otro. La referencia al hogar también está presente en “la construcción concreta de ambientes momentáneos de vida” —en términos de Debord— a lo largo y a lo ancho de los tres pisos que forman este proyecto. Vislumbramos una cocina, un taller de costura, dormitorios públicos, distintos livings o lugares de estar, un jardín de invierno, una biblioteca popular, y una peluquería, entre otros. La idea del lugar de pertenencia, del hogar, de un espacio identitario propio también reflexiona y denuncia los problemas habitacionales, la desprotección que sufre la gran cantidad de personas que no cuentan con una vivienda ni con el apoyo estatal para lograr dicho objetivo.

Casa Tomada mantuvo un aspecto de taller constante, de nunca mostrarse preparada para la contemplación plena, sino erigirse como un organismo en preparación o mutación permanente. Se utiliza una estética de precariedad deliberada, que evidencia el estado de denuncia, comenzando con los ventanales de la fachada blanqueados a la cal (fotografía 1). No hubo *vernissage*, inauguración para la prensa, ni cierre de la muestra. De hecho, no hay infografías que den cuenta del nombre de cada obra o artista, el anonimato se impone. El proyecto también apela al humor y juego, el gesto irreverente y la ironía se hacen presentes en diversas formas.

A su vez, Reinaldo Ladagga, en su texto “Una Asamblea” (2006) —incluido dentro de las publicaciones distribuidas por la *Casa*— analiza la formulación del film *La Comunidad* de Peter Watkins. El autor señala la concepción peculiar del trabajo del director, quien desarrolló un exhaustivo trabajo de investigación sobre el proceso de filmación y de vinculación de los distintos actantes, primando la labor colectiva, la improvisación, y sometiendo el set a largos lapsos de tiempo de filmación para lograr una experiencia más integrada; en palabras de Watkins “este método de filmación dinámico y experiencial, los forzaba a abandonar la pose y el artificio, y los conducía a un cuestionamiento de la sociedad contemporánea, que tenían que confrontar en el sitio mismo”(2006:168). El texto plantea la relevancia de la instancia del proceso, en el que los límites entre forma y proceso se funden, es decir, que una hace posible la otra y la necesita para

afirmarse como tal. (2006:166). Resulta interesante entonces concebir los múltiples proyectos y gestos de *Casa Tomada* como parte de un proceso que crea formas borrosas y nunca totalmente terminadas, aunque altamente poderosas y polisémicas. A su vez, la noción de *proceso*, puede pensarse también en términos de Debord, como *situación*, como una acción continuada, donde los acontecimientos serán efímeros y se construirán como meros “lugares de pasaje”, equivalentes a las ruinas del espectáculo moderno, expulsando al espectador de su rol pasivo y llevándolo a la actividad, provocando sus capacidades para revolucionar su propia vida (Debord 1957:4). Desde disímiles marcos teóricos se pretende poner el acento en la acción.

Conclusiones

Casa Tomada representa un núcleo en el que se pliegan el posicionamiento político del hacer, la crítica institucional y las prácticas colaborativas. La toma, lindante entre la legalidad y la ilegalidad, opera como un recurso sorpresivo, atractivo, de fácil reconocimiento y de sencilla aprehensión para cualquier habitante de la Ciudad de Buenos Aires. La toma es el grito de denuncia sobre el conflicto, una herramienta para alzar la voz y poner en evidencia una situación. Como instancia de protesta, debe ser acompañada por una etapa sucesiva de apropiación, construcción y reconfiguración, con la recuperación de ese espacio desde otra perspectiva, ocupar “también significa desmilitarizarlo, -por lo menos en términos de jerarquía- para luego militarizarlo de manera distinta” (Steyerl, 2014:120). Retomando entonces las preguntas iniciales, cabe señalar que quizá el valor del proyecto no radique en su avance antiinstitucional, sino en la mostración de mecanismos alternativos de vinculación y de trabajo, en la evidencia de una concepción renovada de dichas instancias, del brote de una serie de prácticas sensibles aplicadas a otros terrenos sociales, capaces de ser apropiadas a los dominios del arte bajo sus propios preceptos, todavía en construcción. Esta cuestión también puede anidarse, siguiendo a Groys (2014), con la afirmación de los actos micropolíticos, para la que debemos dejar de identificar el poder con entidades, estructuras, reglas y protocolos impersonales, y en su lugar, ponderar la importancia de decisiones individuales y soberanas, con acciones que tienen lugar en espacios privados y heterotópicos. *Casa Tomada* no busca destruir la institución sino rescatarla, reconfigurarla a tiempo para que no se convierta en un mausoleo.⁶ La revolución vanguardista ya no es el objetivo, esa tarea inconclusa de la Modernidad no tiene vigencia en la contemporaneidad, sino más bien se aspira a “pensar cómo las diferentes y ambivalentes prácticas de los que viven dentro y a través de la institución pueden contribuir a fortalecer una práctica social de emancipación” (Salvini, 2016:6). Quizá la vía de la reconfiguración de las

⁶ Este término es acuñado por la curadora en una entrevista a un medio gráfico (Zacharías, 2016).

instituciones sea la certera para arribar en el arte del autogobierno, en la invención de formas duraderas de organización social democrática (Hardt y Negri, 2011). Ahora resta preguntarse qué sucederá en el futuro con la *Casa* después de un proceso tan significativo.

Bibliografía

AAVV. (2010). *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

Carman, M. y Yacovino, M. P. (2007). Transgrediendo el derecho de los que nos vulneran: Espacios ocupados y recuperados en la Ciudad de Buenos Aires. *Revista Argentina de Sociología*, 5, (8), 26-48. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-32482007000100003&lng=es&nrm=iso

Debord, Guy (1997). Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation de l'action de la tendance situationnista internationale. Conferencia fundacional de la Internacional Situacionista de Coscio d'Arroscia, julio/1957. En *Internationale Situationniste*. Paris, France: Librairie Artheme Fayard.

Ezquiaga, M. (2016), Del objeto de arte al hacer, la Casa Nacional del Bicentenario fue apropiada por artistas, *Telam Cultura*, 27 de septiembre. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201609/165044-del-objeto-de-arte-al-hacer-la-casa-nacional-del-bicentenario-fue-apropiada-por-artistas.html>

Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

_____ (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Fundación ArteBA.

Groys, B. (2008). *La topología del arte contemporáneo*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo>

_____ (2014). *olverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

González, V. (2006). *Ostinato*. Texto inédito. Buenos Aires.

Hardt, M., Negri, A. (año). El devenir príncipe de la multitud. En *Commonwealth*, Madrid: Akal.

Labaké, A. (2010). Algunas ciudades y otras historias. Fragmentos y transcripciones. Espacios y grupos de artistas autogestionado. En AAVV, *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Ladagga, R. (2006). Una asamblea. En *Estética de la Emergencia*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. En AAVV, *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.

Salvini, F. (2016). *Instituir el umbral*, Viena, septiembre. Recuperado de transversal.at/transversal/0916/editorial/impresum. Traducción: Kike España Naveira.

Steyerl, H. (2014). El arte como ocupación: declaraciones para una autonomía de la vida. En *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

Zacharías, M. P. (2016). Artistas okupas. La casa del Bicentenario los invita a sentirse como en casa. *La Nación*, 27 de septiembre. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1941594-artistas-okupas-la-casa-del-bicentenario-los-invita-a-sentirse-como-en-casa>

Figuras



Figura 1. Casatomada. Fachada. Fotografía de Diana B. Hoffmann, Casa Nacional del Bicentenario



Figura 2 Funes, L. Migrantes. Casatomada. (Fotografía de Diana B. Hoffmann, CNB)



Casatomada. Baggio G. Latarea (Fotografía de Romina Santarell iMCN)



Casatomada. Tunica, R. Juntos somos un bosque. (Fotografía de Diana B. Hoffmann, CNB)