

# REMO BIANCHEDI Y LA FUNDACIÓN NAUTILIUS: LA CREATIVIDAD COMO VEHÍCULO DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Lic. Fabiola de la Precilla. UNC

## 1. Introducción:

El presente artículo forma parte de una investigación que versa sobre la obra del artista plástico Remo Bianchedi, (nacido en Buenos Aires, Argentina, 1950). Nuestra investigación abarca tanto el análisis de la producción visual y literaria del autor, como así también su contexto institucional.<sup>1</sup> Con esto nos referimos principalmente a la *formación* (Williams, 1994:53-79) *Nautilus*, que constituye el objeto de análisis del presente trabajo. Dicha Fundación fue creada por Remo Bianchedi y un grupo de artistas locales, entre ellos Damián y Lucas Tesoriero, cuya finalidad fue promover un espacio de contención social a través del arte para jóvenes excluidos en la localidad serrana de La Cumbre, Córdoba, Argentina (2000-2003).

Las operaciones de Bianchedi a través de la *Nautilus* intentaron materializar en el medio las categorías propuestas por el artista neo-vanguardista Joseph Beuys, tales como “*concepto de arte ampliado*” y “*escultura social*”.<sup>2</sup> Cuestión que se origina en la experiencia que realiza Bianchedi junto al propio Beuys en Alemania en la década del 70’, durante su exilio en la dictadura militar. A través de *Nautilus* Bianchedi propuso una serie de acciones artísticas y estrategias de autogestión cultural, con gran impacto en el “circuito artístico alternativo” local y capitalino. Esto acontecía en el contexto de la revolución popular del 2001, que depuso el gobierno del presidente democrático Fernando De la Rúa<sup>3</sup>.

Abordamos el presente trabajo con el método propuesto por Bourdieu: “constructivismo estructuralista” [Bourdieu (1988:127-142), (1995: 290-309)] realizando un análisis histórico tanto de las principales *acciones artísticas* de la fundación como su conformación e incidencia en el campo disciplinar. Para ello, relacionamos los discursos visuales y lingüísticos, analizando tanto el nivel del *enunciado*<sup>4</sup> como sus *circunstancias de enunciación*,<sup>5</sup> tanto en los discursos de producción (discursos del arte), como de reconocimiento (discursos sobre el arte) entendiendo obras, acciones estrategias de gestión, ya como textos, ya como discursos, analizando su “*red de relaciones interdiscursivas*”.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> El presente trabajo corresponde al seminario se inscribe en la investigación de Tesis Doctoral titulada “*Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*”, dirigida por el Dr. Fernando Fraenza. El proyecto cuenta además con el apoyo de la SECYT (Secretaría de Ciencia y Técnica) de la UNC, a través de una Beca de investigación de Formación Superior y forma parte del Proyecto “*Arte/s, Performance/s y Subjetividad/es. Análisis y propuesta de experiencias performativas de carácter local vinculadas a los campos de las artes y la salud*”, dirigido por Lic. Valeria Cotaimich, como Proyectos Bianual acreditado por la SECYT (2008-2009),

<sup>2</sup> Tanto el “concepto de arte ampliado” como de “escultura social” se enmarcan dentro de las corrientes del *activismo político*, el *arte povera* y la *escultura social* en Europa, cronotópicamente ligados al mayo francés. Estos movimientos redefinieron al arte como una práctica esencialmente socio-política, abogaron por la colectivización del arte e impusieron la idea que el espectador pudiese tomar parte activa en la transformación social. Cfr. estas dos categorías propuestas por Beuys en [Guasch, Anna María, (2001: pp. 118-163)] “*El activismo, el arte povera y la escultura social en Europa*”, en *El arte último del SXX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid.

<sup>3</sup> “Las medidas de restricción financiera de diciembre contribuyeron a un agravamiento súbito de las tensiones sociales y políticas. En un marco de agitación en las calles, a fines del 2001 cayó el gobierno electo en 1999, y en los días siguientes, además de experimentar una rápida sucesión de presidentes efímeros, el país entro en default en los pagos de servicio de la deuda pública”. Damill, Mario: “*La economía y la política económica: del viejo al nuevo endurecimiento*” en Suriano, Juan, (director Tomo X) *Dictadura y Democracia: 1976- 2001, Nueva Historia Argentina*, Tomo X, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2005, pp. 218.

<sup>4</sup> La “actividad creadora” (Bajtín, 1982, Fraenza, 2004:256) organiza sus materialidades significantes en según ciertas afinidades o regularidades: los géneros. En este caso nos referimos a las acciones artísticas y/o performance. Los géneros corresponden a un conjunto de textos que comparten ciertas regularidades o similitudes temáticas, compositivas, estilísticas, formales, relativamente estables (Fraenza, ídem)

<sup>5</sup> Los géneros no se estabilizan en la sucesión de regularidades <<propiamente de los enunciados>>, sino además en la sucesión y previsión de las regularidades de las circunstancias de enunciación. (Bajtín, ídem, Fraenza, ídem)

<sup>6</sup> Véase “*Fundaciones y textos de fundación*”, donde Eliseo Verón propone una ruptura epistemológica como “una teoría de las fundaciones como proceso sin fundador”, proponiendo la forma de un tejido complejo, de diversas materialidades significantes, que forma una “*red intertextual*”. De este modo Verón analiza las condiciones de producción de los discursos fundacionales, y cómo estos discursos han sido reconocidos muchas veces bajo nuevas condiciones. “*La localización histórica de una fundación es en sí misma un producto del reconocimiento*” Cfr. [Verón, Eliseo (1993: pp.27-35)]

## 2. Formación “Nautilus” en el campo artístico local y nacional.<sup>7</sup> Circuitos internacionales.

En un país como Argentina, diezmado por las políticas neoliberales y bajo el gobierno menemista, surgieron preponderantemente en la década de los 90’ una serie de “artistas y espacios alternativos”, caracterizados como “formaciones” (Williams, *ibidem*).<sup>8</sup> El crítico García Navarro caracteriza la emergencia de estos espacios y agrupaciones en territorios culturalmente arrasados del país como Tucumán, o lugares con tradición rupturista frente al gusto conservador, en ciudades tales como Córdoba o Rosario.

Surgieron para contrarrestar el abandono del Estado, que había perdido su rol protagónico de promotor cultural y se presentaban como “numerosos espacios, agrupaciones y proyectos privados que funcionan como instrumentos eficaces de resistencia.”<sup>9</sup> Por tanto, estas “formaciones alternativas” se erigen como un modelo de autogestión cultural y se constituyen como un sector identificable en el campo artístico local y capitalino hacia el año 2000.<sup>10</sup> Si bien poseen características particulares signadas por un *capitalismo tardío periférico*, recuperan cierta relevancia de diversas agrupaciones artísticas y sus agentes a lo largo de la historia del campo disciplinar nacional.<sup>11</sup> De esta pluralidad de *formaciones* que surgen específicamente en Córdoba distinguimos la formación *Nautilus* como aquella que posee un fuerte carácter socio-político, proponiéndose tomar el arte -entendido como creatividad- como vehículo de transformación social. Otro factor decisivo es que su fundador, Remo Bianchedi, trascendía este carácter de “movimiento generacional” (García Navarro, *ídem*) ya que pertenece a una generación anterior, aquella que había militado en la izquierda peronista y tuvo que exiliarse en la dictadura militar. Estudiamos particularmente este caso como una especie de conector cultural, que nos permite retomar la historia abortada entre vanguardia artística y vanguardia política en Argentina.

Los *regímenes de visibilidad* (Foucault, 2002: 192-193, 204-206) de las formaciones de autogestión cultural, se fueron haciendo más evidentes a punto tal de ingresar a instancias de consagración institucional nacional e internacional. Un grupo integrado por *colectivos de artistas*, tales como *Fundación Nautilus, 0351*, (ambas de Córdoba), *El Ingenio* (provincia de Tucumán), *Motp* (Mar del Plata) y *Espacio Vox* (Bahía Blanca) presentaron sus obras en Arte BA (2003). *Estas corrientes locales impactaron en foros tales como la Bienal de Venecia* (2003),<sup>12</sup> probablemente como seguimiento de las consecuencias de la crisis social del 2001 en Argentina y sus repercusiones a nivel internacional. Siguiendo en esta misma dirección y abarcando una mirada latinoamericana, la Bienal de San Pablo del 2006<sup>13</sup> se constituyó casi exclusivamente de

<sup>7</sup> Para estudiar la historicidad del concepto de “campo” Bourdieu advierte que sus primeros trabajos <<Campo intelectual y proyecto creador>>, *Les temps modernes*, No. 246, (1996 pp.865-906) adelanta propuestas centrales de “génesis y estructuras de los campos, como lo que se refiere a las parejas de oposiciones que funcionan como matrices de lugares comunes, pero contiene dos errores que el segundo artículo <<Campo de poder, campo intelectual y hábitus de clase>>, *Scolies*, No. 1, (1971, pp7-26) corrige: revisa las relaciones objetivas entre las posiciones referidas a las interacciones entre los agentes y sitúa el campo producción cultural en el campo de poder. El tercer artículo <<El mercado de bienes simbólicos>>. *Annés sociologique*, No. 22, (1971:pp. 49-126) sienta las bases para textos recientes. Cfr. también [Bourdieu (1995: 269-2275) (2003: 9)]

<sup>8</sup> Para un estudio inicial sobre el arte emergente en Córdoba y sus diferentes caracterizaciones según las décadas del 70, 80, 90 Cfr. Moyano, Dolores (2005) *La producción plástica emergente en Córdoba (1970-2000)*, Ediciones del Boulevard, Córdoba.

<sup>9</sup> García Navarro; Santiago: “Panorama emergente. Córdoba, clave en la Argentina alternativa”, *La Nación*, 9/11/2001.

<sup>10</sup> “Alternativa Córdoba” y “Alternativa Buenos Aires”, curados por Alberto Lugaluppi (Instituto Goethe) y la crítica de arte Laura Baktis respectivamente, aparecen como espacios con una identidad distintiva por primera vez en la III FERIA de la Galerías de Córdoba en el año 2001. Para una lectura analítica de las formaciones “alternativas” Cfr. De la Precilla, Fabiola (2004) “Análisis metacrítico de los discursos sobre el <<Arte alternativo>>: Emergencia y representatividad en el campo de las Artes Plásticas en Córdoba>>”, (Revista electrónica) *Temas de Ciencia y Tecnología*, Vol. II, No. 5. (Abril 2004). © 2004. SECYT. UNC. Disponible en ([http://secyt.unc.edu.ar/Temas/Temas 5/Temas de Ciencia y Tecnología/Precilla.htm](http://secyt.unc.edu.ar/Temas/Temas%205/Temas%20de%20Ciencia%20y%20Tecnología/Precilla.htm)).

<sup>11</sup> Mientras que García Navarro establece esta irrupción de formaciones artísticas de autogestión en el campo de la cultura como una forma de novedad y resistencia propia de los 90’, las formaciones como agrupaciones artísticas autónomas que delinearón fuertes tendencias en el campo disciplinar aparecen en el país ya en la década del 30 hasta los 60 inclusive, como antecedentes históricos. Para estudiar una mirada retrospectiva de las formaciones artísticas entre modernismo y vanguardia y sus respectivas características Cfr. Fantoni, Guillermo (1994) “*Rupturas en perspectiva: Modernismo y vanguardia en el arte de Rosario*,” en Cuadernos del CIELSA, CEIUNR, año 2, No. 2/3, 1º. Y 2º. Semestre, (pp. 177-184)

<sup>12</sup> Martínez Quijano, Ana, (4/8/ 2003). *Fundación Nautilus, Córdoba 0351 y otros grupos de autogestión*. “Autogestión: un fenómeno de los tiempos de crisis”, *Diario Ámbito Financiero*.

<sup>13</sup> El lema de la 27 Bienal de San Pablo 2006, “*Cómo vivir juntos*”, es una adaptación del título de una serie de conferencias que Roland Barthes dio entre 1976 y 1977 en el Collège de France. El énfasis conceptual se halla en la construcción de espacios comunes, el cuestionamiento de la coexistencia, la diferencia, los ritmos de producción y prácticas cooperativas. La curadora Lisette Lagnado escogió a colectivos de artistas argentinos tales como “Taller de Serigrafía” y “Eloísa la Cartonera”. Cfr. Civalé, Cristina. (18/10/2006) Entrevista: “*Civilización y Barbarie. Conflictos y armonías en la cultura*”

*colectivos de artistas*, quienes enlazaban proyectos artísticos y sociales. Bianchedi fue invitado a participar de dicha bienal con la Nautilus. Esta invitación fue desestimada por el artista por considerarla inapropiada para los fines de la Fundación, ya que ésta había cerrado sus puertas hacia fines del 2003.

### 3. Remo Bianchedi y Joseph Beuys: una actualización del “concepto de arte ampliado” y “escultura social”

*De aquí se desprende el problema de la libertad, de la autodeterminación por la creatividad.*

*Joseph Beuys, frase fundacional de la Nautilus*

Bianchedi retoma estas categorías propuestas por el artista neo-vanguardista alemán Joseph Beuys entre la década del 60 y 70, tales como “*concepto de arte ampliado*” y “*escultura social*”.<sup>14</sup> Un correlato en el entorno revolucionario latinoamericano y argentino, caracterizado por “*formaciones de oposición*” (Williams, *ibidem*, pp.65), lo constituirían las vanguardias artístico-políticas, que cuajaron en movimientos artísticos de denuncia social, fuertemente radicalizados tales como *Tucumán- Arde*.<sup>15</sup>

Las categorías propuestas por Joseph Beuys parten de una noción antropológica del arte, basado en el concepto de *creatividad*, influenciado por el antroposofismo de Rudolf Steiner. Beuys retoma el concepto de “creatividad” como atributo antropológico, le asigna un valor fundamental y la concibe como configuradora originaria de toda la actividad humana [Stachelhaus (1987, pp. 79)]. Por otra parte, con el “*concepto de arte ampliado*”, Beuys señala la necesidad de redefinir el arte y su función para sustituir el concepto tradicional de arte, al que consideraba obsoleto: “El umbral entre el concepto tradicional de arte, el fin de lo moderno, el fin de todas las tradiciones y el concepto antropológico de arte, concepto de arte ampliado (es) una condición previa para cada capacidad.”<sup>16</sup> Así mismo, Beuys descarta trabajar con los llamados materiales “nobles”, propios de los géneros tradicionales. Por el contrario propone que cualquier material puede constituirse en vehículo de la idea. Sus materiales característicos son el fieltro, la grasa y la miel, resignificados como *elementos auto-referenciales*.<sup>17</sup> Con ellos realiza innumerables acciones, tales como *Bomba de miel en la Plaza del trabajo (1977)*.<sup>18</sup> En este marco de euforia setentista, Beuys redefine también la noción de escultura y amplía el concepto de “*escultura social*” a aquellas poéticas que no sólo modelan materialidades “físicas”. Por el contrario aporta elementos hacia la desmaterialización de la obra de arte como objeto artístico, ya que trabaja con ideas, conceptos, el

---

*contemporánea*”.DiarioClarín.Disponible:[http://weblogs.clarin.com/itinerarte/archives/2006/10/bienal\\_de\\_san\\_pablo\\_happy\\_together.html](http://weblogs.clarin.com/itinerarte/archives/2006/10/bienal_de_san_pablo_happy_together.html)

<sup>14</sup> [Guasch, Anna María, (ob.cit. pp. 147-163)]

<sup>15</sup> “*Tucumán arde*” fue un conjunto de estrategias y acciones artísticas donde se unieron artistas de Rosario y Buenos Aires con los sectores gremiales del C. G. T. (Confederación General del Trabajo) para denunciar la situación de explotación de los trabajadores en los Ingenios azucareros de Tucumán en 1968. Esta gran estrategia incluía el uso de los medios de comunicación, con un servicio de contra-información, convocando a la opinión pública bajo el lema “Primera Bienal de Arte de Vanguardia”. Además los artistas produjeron previamente fuentes documentales: entrevistas en registro audiovisual y escrito, que luego se emitieron simultáneamente en la Provincia de Tucumán y en la sede de la CGT de Rosario, y a posteriori en Buenos Aires. Se incorporó además el aporte un público conmovido, cuyas opiniones fueron también procesadas como material audiovisual e incorporadas a la acción. Cfr. Fantoni, Guillermo (1998) “*Vanguardia artística y Vanguardia política*”, (pp. 57 -67) en *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires y también en Fantoni (1994: pp.177-184)

<sup>16</sup> “*Die Schwelle zwischen dem traditionellen Kunstbegriff, dem Ende der Moderne, dem Ende aller Traditionen, un dem antropologischen Kunstbegriff, dem erweiteren Kunstbegriff, der sozialen Kunst als Voraussetzung für jedes Vermögen*” Stachelhaus, Heiner (1989) Joseph Beuys. Wilhem Heyne Verlag, München (Traducción castellana de Fabiola de la Precilla, *Joseph Beuys*, inédito, pp.86)

<sup>17</sup> La elección de materiales tales como el fieltro o la grasa se desprenden de su autobiografía. Beuys luchó originariamente para el ejército alemán, primero como piloto de combate y luego como paracaidista. En 1943 fue abatido por la defensa antiaérea rusa en una misión en Crimea. Allí fue salvado de la muerte por un grupo de tártaros nómadas, que lo curaron ungiendo sus heridas con grasa animal y cubriendo su cuerpo con fieltro. Cf. [Guasch, (ob.cit. pp. 148 y ss.)]

<sup>18</sup> *Bomba de miel en la Plaza del Trabajo* (*Honigspumpe am Arbeitsplatz*) fue una instalación- acción presentada por Beuys en la documenta 6 de Kassel de 1977, que concibió como una máquina ideal generadora de movimiento continuo entre el mundo del arte y el mundo de las ideas. Los tubos de miel recorrían los tres pisos del Museo Fridirecianum, atravesando la sala FIU (Universidad Libre Internacional de Creatividad e Investigación Interdisciplinar), convirtiendo dicho espacio en sala de conferencias, debates e intervenciones teóricas sobre el arte durante los cien días que dura Documenta. Ramírez ve en esta obra la metáfora de la colmena, donde el edificio es convertido en el “cuerpo social”. El motor actuaba como corazón y la miel sustituía a la sangre [Ramírez en Guasch, (*ibidem*, pp. 157-158)]

sentido de corporalidad en el habla y las acciones,<sup>19</sup> cuya finalidad última es modelar y transformar el mundo social. Por un lado, Beuys, se separa de la tradición moderna, “de todas las tradiciones”, y por el otro, con su concepto de *escultura social* como práctica artística que moldea la realidad, descarta nuevamente el concepto de *obra de arte orgánica* [Bürger (1987:pp. 111-123)]. A su vez continúa y actualiza la lucha de las vanguardias históricas contra la autonomía del arte en el estadio de autocrítica, entendiendo el arte como *praxis vital* [Bürger (ibidem, pp.113-114)]. En este sentido, Beuys entiende el decurso de la historia como un proceso maleable por los hombres, en el cual el arte ha alcanzado la autoconciencia. Al respecto, el crítico Stachelhaus opina:

Con el arte social, Beuys ha ido más allá de Marcel Duchamp, ya que no le interesa la conexión museal sino la antropológica. La creatividad es una ciencia de la libertad. Todo conocimiento humano proviene del arte. El concepto de saber (ciencia) se ha desarrollado a partir de lo creativo. Esto, la conciencia de la historia, la han alcanzado sólo los artistas. Por eso depende de la imagen, lo visual (das Bildende) para experimentar la historia. La historia debe ser vista como algo plástico, escultórico. La historia es plástica.<sup>20</sup>

Heiner Stachelhaus

En este sentido, serían los artistas (como normalmente suelen auto-designarse los filósofos: Platón, Hegel) aquellos que han alcanzado la conciencia de la historia en el estadio de autocrítica. La creatividad un patrimonio de todos, los artistas aquellos sujetos evolucionados y revolucionarios, que a través diversas materialidades significantes culminan modelando el mundo social. Con ello, Beuys reafirma la negación de los movimientos vanguardistas de las características esenciales de la obra de *arte autónoma: organicidad, producción y recepción individual* (Bürger, ídem, pp.109 y ss.). Si bien Bürger delimita este fenómeno sólo a las vanguardias históricas, este proceso es ampliado a los movimientos neo-vanguardistas (Huysen, 1988:204) y a los escenarios latinoamericanos [Fantoni, (1994, 1998); Longoni, (2000:19)]. No desarrollaremos aquí los factores históricos del fracaso de las neovanguardias europeas en la cooptación institucional del mercado y/o del museo. Tampoco la extinción de modelos revolucionarios de restitución del arte en *praxis vital* en manos de las dictaduras latinoamericanas. Sólo advertimos que el ocaso de las neovanguardias alude a un cambio global de época, el postmodernismo, donde caen definitivamente las estéticas normativas y los megarelatos. Sin embargo, en Argentina como en el resto de América Latina, muchos de estos proyectos revolucionarios, (como por ej. La segunda fase del *Di Tella*, la clausura a la muestra en Buenos Aires de “*Tucumán Arde*”<sup>21</sup>), se desarrollaron en un clima de censura política. Los artistas atacaron la “institución-arte” explicitando su rechazo a la complicidad de un arte burgués y esteticista (Por ej. El asalto a la conferencia de Romero Brest o el rechazo a la participación por parte de artistas rosarinos del Premio Braque del 68’).<sup>22</sup> Estos procesos vanguardistas culminaron con el terrorismo de estado.

Por su parte, durante su exilio (1976-1983) en Alemania, Bianchedi estudia con Beuys en la Escuela Superior de Artes de Kassel, experiencia que lo marcó definitivamente. Como retomando este proyecto abortado, Bianchedi realiza un experimento artístico a través de la “*Nautilus*”. Éste consiste en poner en acto una experiencia que se relaciona con el “*fluxus político*”<sup>23</sup>, actualizando y

<sup>19</sup> Para ahondar sobre la noción de corporalidad en las acciones de un revolucionario, remitirse a la acción “*El Espacio Capital 1970-1977*”, obra con la que Beuys participa en la Bienal de Venecia de 1980 Cf. Verpohl, Franz Joachim, (1984): *Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-1977. Strategien zur Reaktivierung der Sinne*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main. (Traducción castellana de Fabiola de la Precilla: *El Espacio Capital 1970-1977. Estrategias para la reactivación del sentido*, inédito) y también en [Guasch, Ana María, (ibidem, pág. 158 y SS.)]

<sup>20</sup> “*Mit der <Sozialen Plastik>, geht Beuys über das <Ready-made> von Marcel Duchamp hinaus. Den ihn interessiert nicht länger der museale, sondern der anthropologische Zusammenhang. Kreativität ist für eine Freiheitswissenschaft. Alles menschliche Wissen stammt aus der Kunst, der Wissenschaftsbegriff hat sich aus dem Kreative entwickelt. Sie hat allein der Künstler das Geschichtsbewusstsein geschaffen. Es kommt entscheidend darauf an, das Bildende in der Geschichte zu erfahren. Geschichte muss demnach plastisch gesehen werden. Geschichte ist Plastik*” [Stachelhaus, (ibidem, pp. 82)]

<sup>21</sup> [Renzi en Fantoni (1998:64)]

<sup>22</sup> La disidencia explícita a la participación del Premio Braque de artistas rosarinos en Junio del 68, expone el intento de censura ideológica de esta convocatoria de los representantes de Francia en Argentina, donde se denuncia tanto el clima de opresión policial que vive el país como la represión estatal ante el conocido “Mayo francés”. Esta declaración grupal esta firmada por una serie de artistas, entre los que se destacan Eduardo Favario y Juan Pablo Renzi, et al. Cfr. “*Siempre es tiempo de no ser cómplices*”, en “*Escritos de Artistas. Declaraciones grupales*.” (Fantoni, 1998: pp.103)

<sup>23</sup> El “fluxus” es una modalidad del “arte de acción”, heterolingüístico y ligado al happening. El “fluxus” se concentra en la vivencia de un acontecimiento que discurre de un modo improvisado. Hacia 1963 el Fluxus americano toma la vertiente de “fluxus político”, quienes realizan *Acciones contra el colonialismo cultural*. Sus objetivos no son estéticos sino sociales, se alza contra la separación artificial entre productores y espectadores y contra el arte como objeto- mercancía. Cfr. Marchán

adaptando el concepto de “arte ampliado” y “escultura social” de Beuys en un nuevo escenario: hacia el 2000 en La Cumbre, Córdoba, otra vez en Argentina.

#### 4. Poéticas y políticas. Acciones artísticas como estrategias políticas: “Los inocentes” y el valor agregado del arte.

*Quiero que se sepa que todas estas obras constituyen el capital inicial de la Fundación Nautilus en La Cumbre, con la que un grupo de artistas, amigos y colaboradores buscamos generar una corriente de opinión y acción a favor de los inocentes, de los jóvenes vulnerables a la desocupación, la pobreza, la violencia y la exclusión social... En La Cumbre hay un alto índice de suicidios de jóvenes, que se ahorcan en el centro del pueblo. Hay que revertir esta tragedia. Y para eso empiezo con un cuerpo, en mis dibujos y en la fundación. Que es lo más cercano. Las grandes masacres de la historia, entre las que están el Holocausto o los desaparecidos, hablan de millones o de decenas de miles de víctimas. Eso es algo inmanejable para mí. Entonces empiezo por dibujar un cuerpo. Bianchedi<sup>24</sup>*

La fundación *Nautilus* toma su nombre de la obra de Julio Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino* y de cierta analogía de su protagonista, el Capitán Nemo con el artista Remo Bianchedi, creador y principal impulsor del proyecto.<sup>25</sup> Bianchedi presenta a la *Nautilus* como una gran “acción artística” compuesta de una serie de acciones y/o estrategias sucesivas y simultáneas. La primera acción consistió en una muestra del artista en la Fundación Klemm (Buenos Aires, 2000) titulada: “*Los inocentes*”. Se trata de un conjunto de cincuenta obras de 167 x 100 cm. en técnica mixta, en las que el centro es el dibujo del cuerpo de un sujeto púber masculino, con los pies cortados, mutilados, en un clima de sórdida angustia y soledad (Imagen 1, 2 y 3). Estos dibujos son acompañados por un prólogo, donde el artista presenta la problemática en la localidad serrana de La Cumbre y alrededores. Allí existe un alto índice de suicidios de jóvenes, por exclusión social y falta de horizontes. Simultáneamente, Bianchedi presenta oficialmente la fundación *Nautilus en Buenos Aires, a la vez que expone “Los inocentes” y constituye dicha obra como bien de capital.*<sup>26</sup> Muchos de los dibujos fueron adquiridos, se recibieron donaciones y se alquiló una casa en el sector marginal del pueblo como sede de la formación.

La segunda acción simultánea fue la creación de “*Taller de Diseño y Oficios*”: *Estampación (Serigrafía), Tres Dimensiones, Escritura, Música, Telar, Deportes y Expresión Corporal, Reciclado de Papel, Huerta Orgánica, Taller Virtual, Taller de Diseño y Comunicación Visual, Medios Audiovisuales, Debate y Proyección (cinematográfica) e Inglés*<sup>27</sup> El objetivo inmediato: lograr una capacitación ágil para los jóvenes y su posterior inserción laboral, en un ámbito de revalorización del trabajo creativo y como moneda de intercambio. Los talleres contaban a poco de comenzar con más de cincuenta jóvenes entre trece y veinticinco años que escogían sus oficios, complementados con los talleres de computación e inglés que eran obligatorios. El sistema consistía en devolver capacitación con capacitación. El objetivo mediato: *revalorizar en nuestro país la noción de trabajo humano, que no signifique sometimiento, sino crecimiento creativo.*<sup>28</sup>

Un taller que concitó una especial atención fue el “Taller de Acción Urbana”. Además de realizar diversas instalaciones urbanas, integrantes del Taller: Aqto. Edgardo Saluzzio, Damián y Lucas Tesoriero junto a Bianchedi, propusieron proyectos para refuncionalizar espacios públicos ante el Consejo Deliberante. Un proyecto importante consistió en la refuncionalización de una de las sendas perimetrales de la Plaza 25 de Mayo, la plaza principal del pueblo. La calle colindante con el río se hallaba obstruida como senda de tránsito peatonal y vehicular. Dicha ribera se había convertido en un basural. El proyecto consistía en la limpieza e integración paisajística de la barranca del río y la reapertura de la calle a través de un empedrado típicamente serrano, respetando la forestación existente y agregando un cuidado diseño de iluminación. El objetivo era que dicha intervención urbana generase un espacio público de esparcimiento y encuentro, similar al ágora.<sup>29</sup> Se produjeron luchas de poder con el Consejo Deliberante. El proyecto fue demorado y

---

FIE: Cap. III, “Arte de acción: happenings, fluxus y el accionismo” (pp. 205-209) en *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) Epílogos sobre la sensibilidad <<postmoderna>>*, Akal, Madrid, 2001.

<sup>24</sup> Prólogo de Remo Bianchedi para su muestra: “*Los inocentes*”, Fundación Klemm, Buenos Aires (1999-2000)

<sup>25</sup> “*Fundación Nautilus. Y la nave va*”, Revista “Aquí vivimos”, (pp. 54-57).

<sup>26</sup> “*El arte tiende sus manos. Remo Bianchedi lanza hoy su Fundación Nautilus en La Cumbre y en Buenos Aires*”. (28/10/2000) Artes y Espectáculos. La Voz del Interior, Sección 3C.

<sup>27</sup> Folletos del “Taller de Diseño y Oficios”, La Cumbre, auspiciado por la Fundación Nautilus.

<sup>28</sup> Programa Operativo de la Fundación Nautilus: “*Trabajo y Creatividad*”. Bianchedi, Remo Cruz Chica, julio del 2000.

<sup>29</sup> “*Más piedras para La Cumbre*” (Marzo del 2001) Urbanismo- Propuestas. “El Inversor y la construcción”

concretado muchos años después por un nuevo intendente, cuando la Fundación ya había cerrado sus puertas. La intención consistía no sólo en intervenir urbanísticamente un espacio significativo para el pueblo, sino en integrar una vía obstruida, que no sólo representaba un *límite geográfico* sino también un *límite social*.<sup>30</sup>

Posterior a la crisis del 2001 y la Revolución popular que derrocó el mandato del presidente democrático Fernando De la Rúa, se vivía en el país un clima de caos social y político, en el marco de una fuerte recesión económica. Por ese entonces, en enero del 2002 la fundación Nautilus: Remo Bianchedi, hermanos Tesorero y la crítica de artes Laura Baktis, conjuntamente con la galería emergente "Sonoridad amarilla" (Buenos Aires), organizaron un importante encuentro llamado "Arte en La Cumbre" (Imagen 4). Dicho encuentro convocó a diversos actores del campo artístico: artistas, galeristas, espacios emergentes, teóricos. Programado inicialmente para la primera quincena de enero, el encuentro se prorrogó hasta comienzos de febrero, con la afluencia de trescientas personas y diversos agentes del campo artístico - cultural: "Vinieron músicos, actores, sociólogos, de la Fundación Huespe, artistas, de espacios emergentes como "Belleza y felicidad", "Juana de Arco", "Sonoridad Amarilla (...) y todos dieron su taller". Bajo el lema: "nuestro capital es la carencia"<sup>31</sup> la convocatoria generó un espacio de encuentro y debate, a la vez que se propusieron estrategias de autogestión cultural e intercambio, con gran impacto en el circuito artístico alternativo local y capitalino. Se tendió un entramado de redes entre artistas, formaciones e instituciones participantes, como así también con el grupo de jóvenes "Nautilus", que promovieron otras formas de autoorganización y resistencia cultural frente al adebaque financiero, económica y político que atravesaba el país.

## 5. Estrategias de subversión y producción de ciudadanía

*Yo vi a un grupo de chicos del ex Fuerte Apache- que viene desde un lugar donde la violencia es exacerbada- hacer música y teatro en el Centro Cultural Recoleta, que es como un santuario cultural. Y ellos estaban ahí, y se pusieron a tocar como si estuvieran en el palacio de Buckingham, y ésa fue su propia casa. Estos chicos tocaron frente a treinta y cinco mil personas que desfilaron por ahí, y se sintieron escuchados, y no paraban de tocar, estaban felices. Entonces nosotros hemos decidido escuchar, para que también nos escuchen.*

Lucy, joven Nautilus<sup>32</sup>

Bianchedi operó simultáneamente con dos grupos de jóvenes carenciados. Por un lado, el grupo de jóvenes integrantes de los "Talleres de Diseño y Oficios" de La Cumbre, por el otro un grupo proveniente de Fuerte Apache, una villa miseria urbana, donde la violencia exacerbada es moneda corriente (ahora fuertemente militarizada). Si observamos la noción de "estrategia" en términos bourdieanos, muchas de las acciones de la Nautilus fueron altamente provocadoras, y se desplegaron como "estrategias de subversión",<sup>33</sup> puesto que invertían las relaciones propuestas por la "alta cultura", y aunque fugazmente, subvertían los valores imperantes en la "institución-arte", en este caso el Centro Cultural Recoleta. Pero mientras las estrategias de subversión están pensadas como estrategias de posicionamiento del propio agente en el campo artístico, en este caso Bianchedi dispone su *capital simbólico* [Bourdieu: (1987: 144)]<sup>34</sup> y realiza nuevamente una acción artística, para que los protagonistas sean otros, estos jóvenes. Lucy, esta joven intuye que el Centro Cultural Recoleta el museo, es como un templo sagrado. Implícitamente aunque no lo sepa, está advirtiendo la problemática del rol del museo en la sacralización de aquello que se presenta como arte, en *la frontera entre lo sagrado y lo profano, ya que aquello que ingresa al*

<sup>30</sup> <<Fundación "Nautilus": La nave de "Los Inocentes">>. Entrevista a Remo Bianchedi por Fabiola de la Precilla. Revista Teórica (dirigida por Magtr. María Cristina Rocca), Fundación Soneira, Año 2008 (en proceso de publicación)

<sup>31</sup> [Bianchedi en de la Precilla, (ibidem pp. 6.)]

<sup>32</sup> Declaraciones de Lucy en el artículo: "Fundación Nautilus: Y la Nave va", ob. cit., Revista *Aquí vivimos*, pp. 54-56.

<sup>33</sup> "Los recién llegados tienen estrategias de subversión orientadas hacia la acumulación de capital (no sólo económico sino también simbólico) específico que supone una alteración más o menos radical de la tabla de valores, una redefinición más o menos revolucionaria de los principios de producción y de apreciación de los productos y, al mismo tiempo, una devaluación del capital que poseen los dominantes." "Alta costura y Alta cultura" Bourdieu, Pierre. (1984). *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, París. (Sociología y cultura, traducción: Martha Pou, Editorial Grijalbo, México, 1990 : pp.215-224)

<sup>34</sup> "En primer término, como toda forma de discurso performativo, el poder simbólico debe estar fundado sobre la posesión de un capital simbólico. (...) En segundo término, la eficacia simbólica depende del grado en que la visión propuesta está fundada en la realidad" [Bourdieu: (1987: 140)]

museo determina si eso es o no una obra de arte.<sup>35</sup> Una especie de “transubstanciación ontológica” [Bourdieu, (1984: pp. 224)]. Que los magos oficiantes de tal transubstanciación sean los más desprotegidos implica una subversión doble. Porque los dominados no son sólo dominados económicos, sociales, sino fundamentalmente simbólicos. La dominación está escrita en el cuerpo, a través del *hábitus*.<sup>36</sup> Las acciones artísticas como *estrategias de subversión* al orden del *museo- templo* y las estrategias como *subversiones de poder* en estos sujetos, permiten impactar en su *hábitus* [Bourdieu (1988, 1995, 2003)], atisbando un golpe a los mecanismos de reproducción social. A través de estas *acciones artísticas*, donde el ejercicio de la creatividad conlleva la subversión del poder, se le permite a los sujetos modificar los esquemas de producción de sus prácticas. Como así también sus percepciones y apreciaciones (representaciones) sobre ellas,<sup>37</sup> modificando sus visiones de mundo, y por ende su posición en el espacio social.

Estas mismas acciones como estrategias de *subversión, transubstanciación, integración*, donde incluimos también los Talleres de Diseño, la refuncionalización de espacios urbanos que determinan fronteras geográficas y sociales, la articulación de colectivos de artistas frente a todo un sistema colapsante, llevan implícita la *producción de ciudadanía*. “*Producir hechos creativos en el proceso de construcción de ciudadanía*” fue uno de los objetivos cumplidos de la *Nautilus*. Tomar por asalto la “institución-arte”, reapropiarse de las instituciones y los espacios públicos, tomar consciencia de los derechos y deberes como ciudadanos, son sólo algunos ejemplos del ejercicio cotidiano de la ciudadanía.

Más allá de todos estos proyectos, el pueblo de La Cumbre no pudo integrar las acciones *Nautilus*. El Taller, aunque no estaba pensado para permanecer, terminó cerrándose hacia el 2004. Será porque los agentes de *Nautilus* y el pueblo manejaban universos diferentes de significación y sentido. Porque muchas de las acciones e intervenciones urbanas de *Nautilus* no correspondían a un concepto tradicional, sino a un *concepto ampliado de arte*, que muchos no compartían o no podían/ querían decodificar. O porque la posición de los dominantes se fundamenta sobre los dominados, y el *problema de la pobreza parece ser “el producto de un programa sumamente inteligentemente hecho”*.<sup>38</sup> Donde el estado se convierte en un organismo exclusor, pareciera, no hay emprendimiento ciudadano que pueda auto-sustentarse y resistir para cubrir esa carencia. Como un cuerpo social ausente, otra vez se rasgaba la trama del tejido social.

## 6. Cómo reapropiarse de categorías neovanguardistas en la tardomodernidad periférica. A modo de conclusión.

*El arte que se practica hoy es “realismo socialista”. La falta de contenidos es la falta de contenidos de la sociedad. Me parece raro que los artistas obedezcan al poder de esa manera. Imitan al poder. Banalización general, arte banal. Es un arte tan ideológico que los procedimientos que usan son los que ya están dados.*

Bianchedi<sup>39</sup>

El experimento liderado por Bianchedi, de extrapolar categorías neovanguardistas y ponerlas en acto treinta años después, en la *tardomodernidad periférica* y en el contexto local cordobés y capitalino, plantea algunas problemáticas, que esbozamos a continuación:

Atendiendo a estos diferentes niveles, retomando la categoría de “*intertextualidad*” (Bajtín, Verón), tomamos a Joseph Beuys, con su “*concepto de arte ampliado*” y “*escultura social*” como *discursos de producción* y a la reapropiación de Bianchedi a través de la *Nautilus* como *discursos de reconocimiento*. Advertimos que no se trata de una colonización cultural, sino de una reapropiación, por cuanto evaluamos tanto la *red intertextual* que los contiene, los desplazamientos cronotópicos,<sup>40</sup> analizando tanto el carácter del *enunciado* como las *circunstancias de enunciación*.

<sup>35</sup> Bourdieu, Pierre (2003) Creencia Artística y Bienes Simbólicos, (Traducción Alicia Gutiérrez), Aurelia+ rivera grupo editorial, Córdoba, Buenos Aires. Pp.27-28)

<sup>36</sup> “En realidad las distancias sociales están inscriptas en los cuerpos, o con más exactitud, en la relación con el cuerpo, el lenguaje y el tiempo” [Bourdieu, (1987: 132)]

<sup>37</sup> “Como las disposiciones perceptivas tienden a ser ajustadas a la propia posición, los agentes, aún los más desaventajados, tienden a percibir el mundo como evidente y a aceptarlo mucho más ampliamente de lo que podría imaginarse, especialmente cuando se mira con un ojo social de un dominante la posición de los dominados”. [Bourdieu, (1987 : 134)]

<sup>38</sup> [Bianchedi en de la Precilla, (idem, pp.9)]

<sup>39</sup> [Bianchedi en Baktis, (2000, pp.3)]

<sup>40</sup> La condición del texto artístico como condensación de sentidos y como refracción de las bases materiales e históricas de una determinada sociedad plantea una estrecha relación entre el texto y sus condiciones histórico- materiales de

Examinando los discursos textuales, como *huellas* de Beuys en las producciones de *Nautilus*, podemos establecer que la “*intertextualidad*” opera tanto a nivel de los *textos artísticos* como de los *paratextos*.<sup>41</sup> Referidas a los textos artísticos en tanto *enunciado*, identificamos sus *modalidades genéricas: acciones o performance artísticas e intervenciones urbanas*. Así mismo, las huellas de “*intertextualidad*” la encontramos en los “*paratextos*”: por ej. El prólogo de la Fundación Klemm,<sup>42</sup> los “*manifiestos*”, la poética en tanto programa operativo, los informes de la Fundación. En estos paratextos, Bianchedi cataloga a la *Nautilus* como una institución <<*fluxus*>> y como una actualización del “*concepto de arte ampliado*”. En este sentido, se establece un “*dialogismo*”<sup>43</sup> y una adscripción a un tipo distintivo de *artisticidad*, ligada a tendencias conceptualistas de la vertiente del <<*fluxus político*>>, enlazadas a la desmaterialización del objeto artístico y con un alto compromiso político –social.

Cabe señalar que, si bien en este caso existen relaciones homologas *intertextuales* y *dialógicas* tanto a nivel del *texto* como del *paratexto*, no acontece lo mismo con *las circunstancias de enunciación*. Por el contrario, existe una diacronía temporal entre estos discursos de producción y reconocimiento, cuestión que genera un *desplazamiento cronotópico (o interacción cronotópica) en relación al tiempo histórico y tiempo de la cultura* (Eco: 1985). Si bien Beuys formula originariamente el “*concepto de arte ampliado*” y el de “*escultura social*” como parte del auge de las neovanguardias (en la euforia producida por el Mayo Francés, la Revolución Cubana, etc.) la poética de su obra es consecuente con estas categorías hasta la década del 80´ inclusive, hacia el final de sus días.<sup>44</sup> Por su parte, las apropiaciones de Bianchedi acontecen en un *tardocapitalismo periférico* donde el poder actúa de manera atomizada, como “*microfísica*” [Foucault, (1992:127-128)]. En este estadio de la cultura emerge una *crítica discontinua, concreta y local, que descubre el efecto inhibitorio propio de las teorías totalitarias, globales*.<sup>45</sup> Foucault en su *genealogía* establece que la caída de los megarelatos actuaría como *condición histórica sine qua non* para la emergencia de las “*críticas locales*” [Foucault,(ídem, pp. 128)].<sup>46</sup> Este carácter *esencialmente local de la crítica* indica para el autor dos características fundamentales: la primera, cierta autonomía de la producción teórica, que no necesita de validaciones de un sistema de normas comunes. La segunda, consiste en el “*retorno de los saberes sometidos*”: saberes subsumidos en los conjuntos funcionales y sistémicos, que reaparecen gracias a la función de la crítica local. Para el autor, se produce entonces “*un acoplamiento de los conocimientos eruditos y las memorias locales, que permite la constitución de un saber histórico de la lucha y la utilización de ese saber en tácticas actuales*” [Foucault, (1992:181)]. “*Saber y saber hacer*” fue uno de los lemas de la *Nautilus*. Podemos tomar esta formación y el emprendimiento de Bianchedi como la puesta en acto de la crítica a una problemática local de La Cumbre. Aquí se acoplaron los “*saberes eruditos*”, los del/os artista/s con los saberes sometidos y descalificados de los jóvenes.

---

producción. A este tiempo histórico y tiempo de la cultura refractados en la obra Bajtin lo define como *cronotopía*. Cfr. [Bajtin, Mijail (1986, pp. 269-271)]

<sup>41</sup> El paratexto es aquello que rodea al texto en sí, y conjuntamente con las circunstancias de enunciación se constituye en las tres escalas del texto. Para Fraenza, “*en cada una de estas tres escalas se plantea el matiz dialógico entre lo ya estandarizado y lo nuevo, es decir la preguntas por las bandas de redundancia que envuelven de lo ya dicho la invención de los todavía no dicho. (...) Las regularidades paratextuales y circunstanciales también instituyen unidades expresivas relativamente estables (no prescriptas y que permiten numerosas variantes libres) como parte de las normas de género*”. [Fraenza (ob. cit. pp.256-257)]

<sup>42</sup> Bianchedi, (2000) <<“*Los Inocentes*” y el valor agregado del arte>>. Prólogo de la muestra en la exposición Klemm.

<sup>43</sup> Para una aproximación a las categorías de “*dialogismo*” e “*intertextualidad*” en la obra de Bianchedi, Cfr. De la Precilla, Fabiola (2008) “*Intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi. Una Aproximación*”. Revista Avances, Jornadas X del CIFYH, FFYH, UNC. (en publicación)

<sup>44</sup> La última instalación <<“*Estantería Palazzo*”>> data de diciembre de 1985, un mes antes de su muerte. Cfr. *Die letzte Installation >Palazzo Regale< in Neapel, Dezember 1985* [Stachelhaus (ob. cit., pp. 201)]

<sup>45</sup> “*Desde hace unos diez o quince años emerge la proliferante crítica de las cosas, las instituciones, las prácticas y los discursos: una especie de enfriamiento general de los cimientos. (...) Pero junto a este enfriamiento y a esta asombrosa eficacia de la crítica discontinua, concreta y local, se descubre algo (...) que podría llamarse el efecto inhibitorio propio de las teorías totalitarias, globales. No digo que estas teorías globales no hayan procurado ni procuren todavía (...) instrumentos utilizables localmente: el marxismo y el psicoanálisis están ahí para confirmarlo. Pero (...) en cualquier caso, toda renovación en términos de totalidad, ha tenido en la práctica un efecto de freno*.” Foucault, Michel (1992: pp.127-128) *Microfísica del poder*, Traducción castellana de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Ediciones La Piqueta, Madrid (*Microphysique du pouvoir*).

<sup>46</sup> *Esta genealogía, en tanto que acoplamiento del saber erudito y del saber de la gente no solo ha sido posible sino que además pudo intentarse con una condición: que fuese eliminada la tiranía de los discursos globalizantes con su jerarquía y con todos los privilegios de la vanguardia teórica.*



Esos saberes subsumidos, fueron desarrollados a través de la formación para alcanzar un status de operatividad e inclusión a través del trabajo en el mundo social.<sup>47</sup> Todo este proceso se produjo con un fuerte sustrato teórico, artístico, estético y político. Este *acoplamiento de saberes* devino a través de acciones artísticas y sociales, en *tácticas actuales* para afrontar una problemática local, cuya genealogía devela sus luchas históricas de clase, de grupos económicos y sociales.

Por otra parte, si bien *Nautilus* puede analizarse como una crítica local, original y específica, la problemática que le da origen la excede como comunidad y se extiende a través del país. Es complejo el análisis del entramado del poder, en este binomio de dominantes-dominados [Bourdieu, Foucault]. Si bien no es sólo el Estado el que ejerce mecanismos de dominación, nos referimos en este ítem a la función del estado. Volviendo sobre *las circunstancias de enunciación*, en Argentina las políticas neoliberales de los 90' modificaron definitivamente el rol del estado, dejando un gran vacío en materia de políticas culturales y sociales. De un modelo de Estado benefactor, pasamos a un modelo de "Estado exclusor".<sup>48</sup> De allí el nacimiento de lo que dio en llamarse el tercer sector, "*las ONG que pretendieron reemplazar mesiánicamente el rol del estado ausente*".<sup>49</sup> Estos emprendimientos, incluyendo a *Nautilus*, pueden actuar eficazmente, pero si carecen de un desarrollo auto-sustentable, perecen en la travesía.

Las propias *circunstancias de enunciación en contextos locales* producen *variaciones genéricas significativas*. Es importante entonces analizar cada acción en su contexto de producción y/circunstancias de enunciación. Mientras algunas acciones neovanguardistas se erigen como crítica (por ej. la acción de Beuys: *I like America and America likes me*, 1974), en el contexto local, como denuncia (por ej. Renzi, Favario, et al: "*Tucumán Arde*", 1968), otras se alzan como proposición. (Por ej. Beuys: la convocatoria al debate de intelectuales durante los cien días en *La bomba de miel en la plaza del trabajo*, 1977). Bianchedi retoma su faz crítica en la obra de "*Los inocentes*". Mas en todas las acciones e intervenciones prima el carácter propositivo. Si bien la problemática es generalizada, la intervención la intervención es local y específica. Consecuentemente, las acciones y performance de la "Nautilus" intervienen directamente en la realidad social. Esto establecería una *zona de frontera entre las performance artísticas y las sociales*. Esta modificación genérica trae aparejada la modificación de los objetivos propuestos. Por su parte los vanguardistas y neovanguardistas proponían unir el arte con la vida, en una actitud anti-arte, proclamando lo no artístico en artístico -desde el *ready-made* de Duchamp (Marchan Fiz, ob.cit., pp 206) al montaje (Bürger, ob.cit., pp.137-149). Por la otra, la "Nautilus" pretendía *a través de las performance artísticas y/o sociales* incluir activamente a un grupo determinado de sujetos en el espacio social.

*Nautilus* fue un experimento artístico-político, estético y social. *Si hubo arte*, dice Bianchedi, *hubo arte en la idea de la acción*. Cada acción excedía sus regularidades genéricas, para transformarse en una acción teleológica, como parte de una estrategia. El dibujo se constituye en el género de una exposición, pero es también *la idea que antecede a la acción*, y deviene en capital inicial de la Fundación. Las intervenciones urbanas de carácter permanente pretendían integrar límites geográficos y sociales, en una comunidad serrana elitista. Tomar por asalto la institución-arte, apropiándose del Centro Cultural Recoleta como el templo de la alta cultura por una banda de rock proveniente de una villa miseria. Invertir los circuitos artísticos centro-periferia entre Córdoba y Capital Federal, desde un claro posicionamiento ideológico. *Nautilus* hizo suya la frase de Beuys: "las únicas utopías son las posibles", modificando el *hábitus*, las prácticas y las auto-representaciones de un grupo de jóvenes a través del arte entendido como creatividad. Tantas subversiones, aunque fugaces, nos indican que aunque la formación *Nautilus* haya cesado como tal, es un proyecto <<fluxus>>, abierto, y que el arte políticamente comprometido hoy es posible y más aún indispensable.

<sup>47</sup> La Nautilus como un proyecto artístico- social que surge en Argentina en consonancia a una serie de movimientos de autogestión, integrados en el área social por movimientos de desocupados y de trabajadores de empresas recuperadas. Estos se constituyen como respuesta a la crisis económica y al desempleo masivo, proponiendo una nueva configuración social. La lucha de estos actores fue emprendida en pos del reconocimiento social y político, y en nombre del derecho al trabajo, que tiene rango constitucional. "Estas acciones apuntan a la modificación de las reglas básicas de funcionamiento de la sociedad argentina como sociedad capitalista: de la regla que define la inserción social a través del trabajo para acceder a los medios de subsistencia, y de la regla que establece el control por parte de una minoría social del acceso a los medios de producción. Cfr. Palomino, Héctor: "*Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales*", en Suriano, Juan, (ob. Cit., pp. 424 y ss.)

<sup>48</sup> "...La herencia social dejada por las políticas neoliberales de los noventa no pudo ser mas devastadora: mas de la mitad de la población sumida por debajo de la línea de pobreza y una elevada tasa de desempleo. Esta combinación contrasta con la experiencia histórica de un país en el cual prevalecía, hasta mediados de los setenta, un ideal de progreso económico indefinido" (Palomino en Suriano, ibidem, pp. 420)

<sup>49</sup> [Bianchedi en de la Precilla (2008) b., pp. 9]

Imagen 1ª y 2ª: Remo Bianchedi, Serie Los inocentes, papel, tinta, grafito y lavandina sobre papel, 187 cm x 98 cm, Fundación Klemm, Buenos Aires, Septiembre 2000

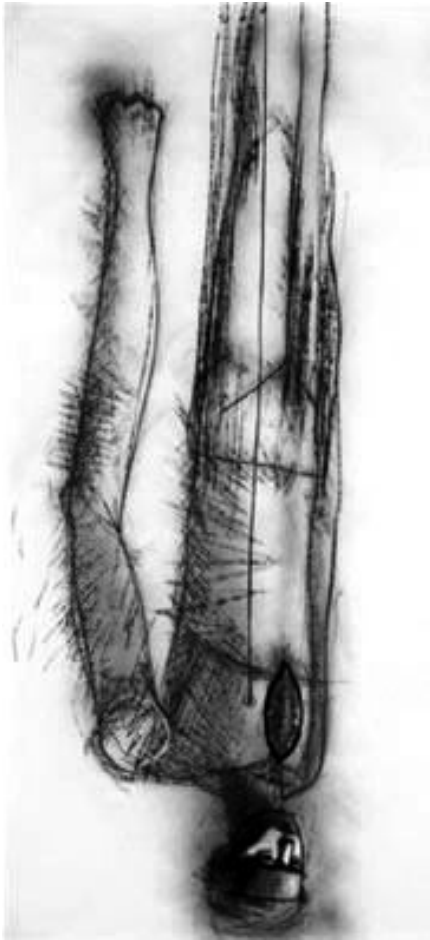


Imagen 3: *Taller de Diseño y Oficios, Fundación Nautilus, Taller de Dibujo Callejero, La Cumbre, Córdoba*



Imagen 4: Música en la calle durante el encuentro "Arte en La Cumbre 2002", Fundación Nautilus y Sonoridad Amarilla, La Cumbre. Córdoba.



## 7. Bibliografía:

### Bibliografía objeto:

BIANCHEDI, Remo (2000) a. : *"Trabajo y Creatividad"*. Programa Operativo de la Fundación Nautilus, Cruz Chica, julio del 2000

- (2000) b. *"Los inocentes y el valor agregado del arte"*, Prólogo del artista para su exposición en Fundación Klemm, Buenos Aires (2000)
- (2000) c. Folletos del "Taller de Diseño y Oficios", La Cumbre, auspiciado por la Fundación Nautilus.

BAKTIS, Laura (2000) *"La pasión por el arte"*, Entrevista a Remo Bianchedi. Nota NX, Espacio de Artista, diciembre 2000.

GARCÍA NAVARRO (09/11/2001)] *"Córdoba: clave en la Argentina alternativa"* Sección Arte y Diseño, Vía Libre, La Nación.

LIGALUPPI, Alberto y BAKTIS, Laura (2001) *"Alternativa Córdoba"* y *"Alternativa Buenos Aires"*, Curadores y autores de prólogo de los espacios alternativos. Feria de las Galerías, Córdoba.

-*"Más piedras para La Cumbre"* (Marzo del 2001) Urbanismo- Propuestas. "El Inversor y la construcción"

-*"Fundación Nautilus: Y la Nave va..."*, Revista Aquí vivimos, pp. 54-56.

- *"El arte tiende sus manos. Remo Bianchedi lanza hoy su Fundación Nautilus en La Cumbre y Buenos Aires"*. (28/10/2000) Artes y Espectáculos. La Voz del Interior, Sección 3C.

CIVALE, Cristina. (18/10/2006) Entrevista a Lisette Lagnado *"Civilización y Barbarie. Conflictos y armonías en la cultura contemporánea"*. Diario Clarín. Disponible en [http://weblogs.clarin.com/itinerarte/archives/2006/10/bienal\\_de\\_san\\_pablo\\_happy\\_together.html](http://weblogs.clarin.com/itinerarte/archives/2006/10/bienal_de_san_pablo_happy_together.html)

MARTÍNEZ QUIJANO, Ana, (4/8/2003). *Fundación Nautilus, Córdoba 0351 y otros grupos de autogestión*. "Autogestión: un fenómeno de los tiempos de crisis", Diario *Ámbito Financiero*.

MOYANO, Dolores (2005) *La producción plástica emergente en Córdoba (1970-2000)*, Ediciones del Boulevard, Córdoba.

### Bibliografía instrumento

BAJTIN, Mijail (1986) *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Traducción al español Tatiana Bubnova (México: Breviarios 417. Fondo de Cultura Económica, p. 269 – 271). (*Problemapoetiki Dostoevskogo. Moscow, 1963*)

- (1997). *Estética de la creación verbal*, Traducción castellana (México: Siglo Veintiuno Editores) *éstetica slovesnogo tvorchestva* (Moscú: izdatel estebó "iskusstvo", 1979).

BOURDIEU, Pierre (2003) *Creencia Artística y Bienes Simbólicos*, (Traducción Alicia Gutiérrez), Aurelia+ rivera grupo editorial, Córdoba, Buenos Aires. ( pp. 27-28)

- (1984). *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, París. (*Sociología y cultura*, traducción: Martha Pou, Editorial Grijalbo, México, 1990)

- (1988): *Cosas Dichas*, Gedisa, Buenos Aires.

- (1995): *Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona

BÜRGER, Peter (1987) *Teoría de la Vanguardia*, Traducción castellana de J. García, (Barcelona: Península, p. 60-70). *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974).

DAMILL, Mario (2005) "*La economía y la política económica: del viejo al nuevo endurecimiento*" en Suriano, Juan, (director Tomo X) *Dictadura y Democracia: 1976- 2001, Nueva Historia Argentina*, Tomo X, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 155-224.

DE LA PRECILLA, Fabiola (2004) "*Análisis metacrítico de los discursos sobre el <<Arte alternativo>>: Emergencia y representatividad en el campo de las Artes Plásticas en Córdoba>>*". (Revista electrónica) *Temas de Ciencia y Tecnología*, Vol. II, No.5.Abril.© 2004. SECYT. UNC. Disponible en ([http://secyt.unc.edu.ar/Temas/Temas\\_5/Temas de Ciencia y Tecnología/Precilla.htm](http://secyt.unc.edu.ar/Temas/Temas_5/Temas_de_Ciencia_y_Tecnología/Precilla.htm).)

- (2008) a. "*Intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi. Una Aproximación*". Revista Avances, X Jornadas de Investigación en Artes del CIFYH, FFYH, UNC.(en publicación)

- (2008) b. <<*Fundación "Nautilus": La nave de "Los Inocentes">>*. Entrevista a Remo Bianchedi. Revista Teórica (dirigida por Magtr. María Cristina Rocca), Fundación Soneira (en publicación)

FANTONI, Guillermo (1994) "*Rupturas en perspectiva: Modernismo y vanguardia en el arte de Rosario*," en Cuadernos del CIELSA, CEI7UNR, año 2, No. 2/3, 1º. Y 2º. Semestre (pp. 177-184)

- (1998) *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel (1992) *Microfísica del poder*, Traducción castellana de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Ediciones La Piqueta, Madrid (Titulo original: *Microphysique du pouvoir*).

- (2006) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción castellana de Aurelio Garzon del Camino. Siglo XXI Editores, Buenos Aires. (Titulo original: *Surveillier et punir*, 1975).

FRAENZA, Fernando (2001) *Arte y Comunicación en el mundo administrado. Sobre la función de las artes visuales en la sociedad contemporánea*, inédito.

GUASCH, Anna María, (2001: pp. 118-163)] "*El activismo, el arte povera y la escultura social en Europa*", en *El arte último del SXX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alanza Forma, Madrid.

HUYSEN, Andreas (1988) "Mapping the posmodern", en *Modernity and Postmodernity*, ed. Joseph Picó. (Traducción castellana de Antoni Torregrossa) *Modernidad y postmodernidad*.

Madrid: Alianza Editorial.1994.III. *Discurso artístico y Postmodernidad: "Cartografía del postmodernismo"*.

MARCHÁN FIZ, Simón (2001) *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) Epílogos sobre la sensibilidad <<postmoderna>>*, Akal, Madrid.

PALOMINO, Héctor (2005) "Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales", en Suriano, Juan, (director Tomo X) *Dictadura y Democracia: 1976- 2001, Nueva Historia Argentina*, Tomo X, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 377-442.

STACHELHAUS, Heiner (1989) Joseph Beuys. Wilhem Heyne Verlag, München (Traducción castellana de fragmentos seleccionados de Fabiola de la Precilla, *Joseph Beuys*, inédito)

VERPOHL, Franz Joachim, (1984): *Joseph Beuys. Das Capital Raum 1970-1977. Strategien zur Reaktivierung ser Sinne*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main.  
(Traducción castellana de fragmentos seleccionados de Fabiola de la Precilla: *El Espacio Capital 1970-1977. Estrategias para la reactivación del sentido*, inédito)

VERÓN, Eliseo (1993) *La semiosis social*, Traducción castellana de E. Lloveras, Barcelona, Gedisa.

WILLIAMS, Raymond. (1994: pp.53-79)] *Sociología de la cultura*. Paidós. Buenos Aires. (1981. *Culture*, Williams Collins Sona & Co. Ltd., Fontana).