

## **El maná de una particular energía<sup>1</sup>**

El panorama de las instalaciones hipersaturadas de Diego Bianchi y Leopoldo Estol a mediados del dos mil

Diego Bianchi y Leopoldo Estol, luego de conocerse en la beca Kuitca, trabajaron juntos una sola vez, el resultado fue la instalación *Escuelita Thomas Hirschhorn* en 2005. En la galería Belleza y Felicidad montaron una gruta tapizada con la característica cinta marrón de embalar –la reconocida marca del artista suizo– dando forma a una serie de claustrofóbicos ambientes interconectados por desiguales funciones: kiosco, ciber-locutorio, disco, aula, mirador y jardín. Este espacio multiforme albergó fiestas, clases, charlas, entre otros encuentros que discurrieron en los calurosos últimos días del año. El episodio fue bastante reseñado: el proyecto surgió como una respuesta conjunta frente a una crítica de Daniel Molina que recayó en el lugar común de señalar una filiación epigonal entre la producción de los artistas y los centros globales del arte contemporáneo. En una nota escrita por Mariana Gainza sobre la muestra,<sup>2</sup> Bianchi reconoció que nunca habían estado en una instalación de Hirschhorn, Estol acotó: “la estética del suizo funciona como fachada”. Precisamente, la exposición convocaba al autor de los monumentos a Foucault, Deleuze y Bataille reducido a sus gestos más epidérmicos y cristalizados: recorridos laberínticos entre cavernosas superficies tapizadas de cartón y recortes cruzados por inestables interconexiones de mangueras y acumulaciones variopintas de productos descartables, un conjunto informe aglutinado por la emblemática cinta de embalaje. El objeto de fagocitación parecía ser el Hirschhorn que transita descontextualizado en un magma de imágenes indiferenciadas en la web. No obstante, así lo apunta Gainza, también se exhibían marcas del entorno local: una tapa de diario titulada “Chabán libre” antecedió el acceso a la mini-discoteca decorada con “fueguitos sacros”, entre otras referencias dispersas que aludían de manera oblicua a las recientes transformaciones de la noche porteña post-Cromañón. La informidad de los espacios citaba muy claramente disímiles formatos de negocios informales muy reconocibles en la geografía de la ciudad. Entre guiños idiosincráticos e insumos de la práctica artística transnacional, la *Escuelita* parecía escenificar los nuevos

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente en *Mancilla*, año 6, n° 12-13. Buenos Aires, julio de 2016.

<sup>2</sup> Mariana Gainza, “Actividades Prácticas”, *Página 12*, suplemento Radar, 13 de noviembre de 2005.

modos de producir arte en una generación marcada por el mandato de la actualización y la sobreinformación.

Este momento fue muy bien descrito bajo la idea de una “sensibilidad *trash*” por Inés Katzenstein<sup>3</sup>, noción que describe dos vectores en el campo local de esos años. Por un lado, el panorama de ciertos artistas que se mantienen en los perímetros de indagaciones centradas en la objetualidad artística y que encuentran en la incorporación de determinados elementos y procedimientos cotidianos una manera de inscribirse en las mutaciones de los modos de vida, de los escenarios urbanos y de las inclinaciones estéticas en torno a la crisis argentina del 2001. En este horizonte se ponen en juego ingredientes de orígenes humildes alejados de la profesionalidad artística, formatos pequeños y objetos reciclados que connotan la pauperización de las economías de los artistas y una devoción por una actividad artesanal fallida e inacabada, con cierto dejo sentimental en algunos casos. Este movimiento se abre a la observación de una escena de lo próximo, de un entorno material y sensible que introduciría variables sociales y políticas contemporáneas. Por otra parte, *trash* también puede declinarse en *spam* o *junk*. El segundo vector de la sensibilidad trash se da en la atracción por el mosaico tóxico y fragmentario de imágenes que circulan en frenéticas búsquedas en Google, en los caóticos intercambios que hicieron posibles los blogs y los fotologs y en la incipiente aparición de las redes sociales. Aquí se hace presente una reivindicación del *Do it yourself* en clave 2.0, un usuario que construye sus propios itinerarios accediendo de manera inmediata y deslocalizada a un cúmulo ilimitado de iconografías de la actualidad artística. Este horizonte de acumulación inconexa de referencias se promueve desde la interiorización de un mandato de renovación e internacionalización de las formas artísticas.

Casi diez años antes, a finales de los años noventa, Nicolas Bourriaud<sup>4</sup> ya había señalado la contraposición de dos sistemas formales antitéticos en las escenas del arte global de los años ochenta y noventa. Se trata de la transición entre la estética de los

---

<sup>3</sup> Inés Katzenstein, “Trash: una sensibilidad de la pobreza y la sobreinformación” en AAVV, *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010.

<sup>4</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.

dispositivos de consumo de Jeff Koons o Haim Steinbach y la proliferación caótica de la imagen del “mercado de pulgas” presente en obras de Thomas Hirschhorn o Jason Rhodes. La contemplación siempre al borde de la fascinación de los *simulacionistas*, fue sustituida por la observación de estos objetos situados en tramas procesuales marcadas por la dimensión de heteróclitos usos. En este mismo conjunto de problemáticas es posible ubicar las reflexiones de Benjamin Buchloh<sup>5</sup> en torno a la figura de Gabriel Orozco en 2006, un año después del episodio de la *Escuelita*. Desde su perspectiva, en el devenir de la escultura pos-duchampiana se da una devaluación de la producción, entendida como “el dominio de los medios y materiales” para relanzar una “estética de la recolección y remembranza” que encontraría prestigiosas filiaciones en figuras como Kurt Schwitters o en el *Nouveau Réalisme* de los años sesenta.<sup>6</sup> En las indagaciones contemporáneas, como las de Orozco, Buchloh señala que se recupera el “objeto en ruinas”, pieza marcada por su tiempo de uso que en su carácter obsoleto y fragmentario se presenta como reverso o negación de los procesos de diseño y planificación. La mirada a estas materias residuales privilegiaría la dimensión del valor de uso, en tanto dimensión de la experiencia concreta con las cosas consumidas, sobre el valor abstracto del intercambio de las mercancías. Estos objetos se reinscriben en una esfera somática constituyéndose como improntas de una corporalidad en tensión con el carácter instrumental del panorama tecnocrático. En este horizonte se combinan paradójicamente el rescate de cierta objetualidad de la experiencia artística con la devaluación de los saberes disciplinarios, del dominio sobre los medios y materiales. Esta doble articulación hará posible un espacio de indagación entre el rechazo de los legados disciplinarios modernistas y la investigación de diversas prácticas sociales centradas en la circulación de los objetos de consumo.

Tanto Bianchi como Estol fueron presencias bastante ubicuas en el panorama local de las instalaciones hipersaturadas de mediados de la década del 2000. En estos espacios

---

<sup>5</sup> Benjamin Buchloh, “La escultura como recolección” en *Gabriel Orozco*, catálogo de exposición, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006.

<sup>6</sup> En el plano nacional podríamos recordar ciertas experiencias como, por ejemplo, la exposición *Arte destructivo* (1961) en torno a la figura de Kenneth Kemble, entre otras indagaciones cercanas al ámbito del informalismo, hasta la producción escultórica de Alberto Heredia. Sobre esta perspectiva es interesante consultar: Florencia Qualina, “Una telaraña distópica”, texto leído en el marco de la muestra *Sobre Suspensión de la incredulidad*, MALBA, Buenos Aires, 29 de abril de 2015.

abigarrados se daba a ver una serie de agrupaciones de objetos comunes y anónimos extractados de la esfera del consumo masivo. Objetos que eran desviados de su discurrir ordinario para ser reinsertados en nuevas tramas de inteligibilidad, insólitas yuxtaposiciones que parecían actualizar la máxima surrealista del “encuentro fortuito” de objetos disímiles. En el establecimiento de estas otras redes se ponía en escena la utilización de las cosas haciendo foco en un modo de hacer singularizado que deglute sistemas de funcionamiento e imaginarios ya preestablecidos. Dicha sustracción de los objetos de sus contextos utilitarios pone en diálogo estas prácticas con una dimensión distinta a la racionalidad del circuito productivo. En las abigarradas acumulaciones de sus instalaciones también parece hacerse presente cierto aire ritualista, como si estos objetos estuviesen dispuestos en función de algún tipo de sacrificio secular, dimensión marcada por una relación excesiva con estas materias tan banales.

\*\*\*

*Tupperware* fue la primera gran instalación de Estol en 2004. Consistía en diversas agrupaciones de objetos de todos los días: artículos nuevos, por lo general primeras marcas, elementos de un consumo anónimo y masivo. En muchos casos se trataba de alimentos, productos de limpieza envasados, entre otras mercaderías de una vida útil acotada. Eran situaciones que había ensayado en su cuarto, en el baño o en cocina con limpiadores multiuso, galletitas de agua, pilas, espirales, detergentes o botellas de Coca-cola. La acumulación horizontal mostraba una miríada de episodios insólitos sin finalidades aparentes, por esos años Estol apuntaba estas ocurrencias en un cuaderno o sacando fotos. La disposición también explicitaba determinados criterios formales en los que se enfatiza la presencia vívida, casi alucinada, del cromatismo de las mercancías. Unos meses después tuvo la posibilidad de continuar esta línea de trabajo en la muestra *Parque* (2005). Allí nuevamente nos enfrentamos a la proliferación de relucientes productos, muchos de ellos organizados en torno a mesadas. Ahora la trama caótica convive con el énfasis en una serialización modular que ritma los productos expuestos: líneas de bombitas colgantes, botellas translúcidas de agua mineral formando un gran *pack*, series de galletitas de agua empaquetadas, hileras de ménsulas para estanterías o la sucesión de botellas de Coca-cola casi vacías dibujan en el espacio un

extraño pentagrama. Las repeticiones parecen remitir a la experiencia temporal cotidiana marcada por la reiteración: un presente perpetuo. En esta ocasión, el repertorio temático parece apuntar a un ámbito más enfáticamente público, ya sea el caótico tránsito por la ciudad o una improvisada feria. Sin embargo la repetición modular y lo prístino de los productos también parece evocar ecos minimalistas, un *random* del archivo artístico virtual que ya se ponía en juego. En ambos proyectos se construye una especie de laboratorio donde recolectar diversas sustancias de colores estridentes y olores penetrantes; conductos de plástico, recipientes, bachas, entre otros instrumentos posibilitan su intervención y análisis. La galería sirve como un recinto particular y aislado en el que auscultar ese flujo material que puebla nuestra vida diaria.

Esos mismos meses también fueron de mucha actividad para Bianchi. Inauguró su primera muestra individual en 2004: *Estática*. En la instalación proliferaban desechos, materiales que, a diferencia de los utilizados por Estol, exhibían las marcas de su uso. Se daba a ver una desigual geografía de acontecimientos simultáneos: la sumatoria disfuncional de múltiples adaptadores eléctricos sobre la blanca superficie, dilatada sobre el piso, de líquido limpiador espumoso alimentaba un grabador que emitía el sonido ensordecedor de una señal de radio mal sintonizada. Meses después, en Belleza y Felicidad, materiales similares como sillas de plástico, bolsas, cartones, papeles o colchones se arremolinaban en un escenográfico huracán en la exposición *Daños*. A pesar de la apariencia insólita, en sus indagaciones Bianchi parece privilegiar la observación documental de procedimientos habituales, cierto realismo sucio. En esos años iniciales desarrolla un archivo fotográfico, registra situaciones encontradas en las accidentadas calles de Buenos Aires y de otras ciudades: arreglos espontáneos, emparches, enmiendas, roturas, ocurrencias comerciales, soluciones ingeniosas, inflexiones entre la arquitectura y el entorno natural. En sus palabras: “buscaba especialmente situaciones morfológicas y poéticas inéditas que no fueran intencionales”. En la inspección de las transformaciones de la topografía urbana aún cercana a los años de la crisis, Bianchi no encuentra lo meramente caótico, se trata de un “tipo de lógica que todavía no pudimos descubrir”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Diego Bianchi, e-mail al autor, el 8 de octubre de 2010.

En 2007, Bianchi trabajó con la imagen del mercado de pulgas en dos variantes. En la exposición *Wikipedia*, en el contexto de la feria arteBA, escenificó un mercado de recursos disponibles para la práctica del arte contemporáneo, un repertorio de gestos, insumos y materiales que se remitían también su propio proyecto: “esculturaccidente”, “arqueologismo”, “paisajismo trash”, “new age influences”, “materialismo formal”, “asquerosismo”, “utilitarismo poético”, “primitivismo”, “existencialismo básico”, “domestic art”, eran algunas de las etiquetas de esta góndola de operaciones artísticas. Ese mismo año en General Roca, montó una gran ciudadela-hipermercado-basural en la muestra *La escultura del presente*. En torno a un patio central, que sirvió de pista de baile en la inauguración, se dispuso una gran estructura construida con cajones plásticos utilizados para el empaque y transporte de manzanas. La ciudadela conformaba un laberinto que servía de dispositivo para la presentación de diversos desechos, una lógica de supermercado invertido donde se expone el detrito de los productos en lugar de las mercancías listas para su consumo. El proceso de producción incluyó a artistas de la región y a otros que se sumaron a la realización colectiva desde Buenos Aires. La elección de los materiales, para Bianchi era “una manera de hablar de nuestro momento en este lugar”. No se eligieron objetos entrañables, testimonios individuales sino “cosas que nos igualan, cosas en extremo banales que llegan a nuestras manos, circulan y pronto desaparecen”. En el texto de la muestra también podía leerse: “iniciamos el juego intentando que dentro de un tiempo acotado nuestros consumos no se evaporaran. Buscamos retenerlos, interpelarlos, obligarlos a quedarse.”<sup>8</sup>

\*\*\*

Creo que la noción de uso cotidiano como una práctica del desvío sobre la planificación puede resultar fructífera para leer las operaciones de Bianchi y Estol.<sup>9</sup> Parece interesante

---

<sup>8</sup> Texto del Bianchi para la muestra realizada en Centro Uno de Arte Contemporáneo, General Roca en 2007 con curaduría de Eva Grinstein.

<sup>9</sup> En una nota Fabián Lebenglik apuntó este aspecto a propósito de *Parque* (2005): “casi todos los objetos que componen este sistema responden a una disposición que no toma en cuenta las funciones originales para las cuales fueron fabricados, diseñados o contruidos aquellos objetos. En este punto, forma y función se disocian para cuestionar la naturaleza misma de la percepción”. Ver “Los sistemas de relaciones”, *Página 12*, 30 de abril de 2005.

recordar algunos aspectos de la categoría de uso atribuidos a la práctica cotidiana por De Certeau:<sup>10</sup> se trata de procesos de invención oculta que encuentran su espacio en ámbitos configurados por otros sistemas de producción como los medios masivos, los entramados urbanos o los regímenes de comercialización. Estos usos no se identifican con productos propios sino con maneras de emplear particulares. Entre la producción entendida como el dominio de los materiales y los medios y el consumo como receptividad pasiva, el ámbito del uso abre una tercera región: el hacer cotidiano se encontraría en un espacio liminal definido por la “producción de los consumidores”. En estas instalaciones hipersaturadas, los objetos utilizados salieron del circuito producción-consumo y entraron a un espacio que suspende precaria y efímeramente esas las lógicas utilitarias. Es el momento de interpelación del que habla Bianchi. En la combinación e intervención de los objetos aparecen huellas de un hacer singularizado. Se opera sobre lo existente entendido como un sistema de relaciones dado –en este caso, el sistema de los objetos de consumo masivo- para generar una apropiación constituida en el aquí y ahora de la sala de exhibición. Son tácticas, frases propias a partir de una lengua recibida. Estos fraseos realizados con la yuxtaposición de heteróclitos materiales deben su eficacia al aprovechamiento de una dimensión temporal, un momento efímero donde las conexiones ordinarias de las cosas pueden trastocarse y emerger otras, un instante en el que se rebelan otros patrones de un conjunto caleidoscópico en un principio aleatorio. Varias imágenes pueden ilustrar la escena: el equilibrio inestable de un conjunto de galletitas de agua sostenidas unas con otras por un hilo que a su vez se inclina hacia un pequeño banco de madera en una posición oblicua donde simultáneamente se apoya una estructura de espirales espanta mosquitos en *Tupperware*. O un episodio presentado en *Parque*: un cuadro de bicicleta asido a una tabla por precintos carga unos huevos de chocolate *Kinder* que con sus *cápsulas sorpresas* sostienen una pila de películas de *BlockBuster* aplastadas por el crique de un auto. En *La escultura del presente* grandes aglomeraciones de latitas se mantienen en forma piramidal sobre cajas de cartón a punto de precipitarse. Sobre los espacios cúbicos delimitados por la estructura parecen emerger, como formaciones coralinas, aglomeraciones de cilindros de cartón en un inestable equilibrio.

---

<sup>10</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, ITESO/ Universidad Iberoamericana, 2006.

También me interesa mencionar el célebre concepto de utilidad de Bataille<sup>11</sup> en este contexto. Desde esta perspectiva, lo útil de basa en la obtención del placer en forma moderada que se limita a la adquisición y conservación de lo existente, así se vincula a la reproducción de la vida. En sentido opuesto, podemos decir que estos usos cotidianos pueden pensarse en la dimensión excesiva del gasto, acumulaciones de objetos marginados del espacio de la racionalidad utilitaria. La singularidad del gasto no acepta la mediación de otros objetivos, cancela los lazos entre medios y fines, el gasto se presenta como un fin en sí mismo. Así atenta, según Bataille, contra la homogeneidad que supone que las prácticas deben reducirse al seguimiento de las reglas fijas que aseguran la reproducción. Los objetos de consumo suspendidos de su circulación ordinaria en estas grandes instalaciones salen de la circulación productiva planificada, dejan de estar insertos en tramas utilitarias para constituirse en objetos detenidos en una interrogación, restituidos en otro orden de la experiencia, en los perímetros del aquí y ahora de la instalación.

Siguiendo estas líneas del pensamiento de Bataille, también es significativo el motivo del desecho en el trabajo de ambos. Bianchi utilizó recurrentemente residuos en múltiples proyectos como los mencionados, también es posible recordar instalaciones como *Wake me up when the present arrives* (2007) en la que recogió de un basural en Miami partes de lanchas desechadas que colocó entre una multitud de residuos sobre un pantano de barro y aguas turbias. En la obra de Estol este aspecto es menos evidente pero también se hace presente en instalaciones como *El amor y la utopías* (2007) donde el espectador se encontraba con el despojo de un escenario post-rave: un mosaico de botellas de agua mineral, latas de bebida energizante y cartoncitos de Marlboro rojo aplastados contra el piso. Desde este punto de vista, la basura es el excremento del conjunto social, la materia abyecta, reverso bajo y material de la sociedad útil. En estas instalaciones los residuos de nuestros objetos de consumo cotidiano son rescatados de su invisibilidad, en tanto bienes de uso que se consumen y desgastan, para poder ser retenidos e interpelados como parte de un horizonte antropológico más vasto. Allí, en el

---

<sup>11</sup> Georges Bataille, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929–1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

rezago, en la excrecencia, existiría un lugar de interrogación particularmente clave. Los vestigios recolectados en las obras de Bianchi y Estol son un resto constitutivo de funcionamientos sociales y producción de subjetividades en los que se encuentran inscriptos construcciones identitarias sedimentadas en prácticas de todos los días. Retenerlas articula el intento de reinscribirlas en tantos “objetos en ruinas”, retomando la expresión de Buchloh. La operación artística les restituye cierto poder misterioso, cierto *maná*, que los hace trascendentes a la temporalidad de todos los días. Pasan del universo prosaico del consumo diario al espacio heterogéneo y discontinuo del gasto. Esta búsqueda intenta constituirlos como lugares de objetivación de la circulación material de la vida, una imagen que pueda retener ese flujo proliferante, tóxico, vital, “una fuente de horror llena de energía”.<sup>12</sup> Como telón de fondo futurista emerge el horizonte caótico urbano actual, la sumatoria de sistemas arquitectónicos en colapso e interconexión disfuncional. Un “baldío del futuro”,<sup>13</sup> *junkspace*<sup>14</sup> configurado por unidades fragmentarias asidas por juntas y costuras, entre otras metáforas blandas. Un espacio donde prima la continuidad, donde se crea una unidad informe e indivisa. Un *espacio-chatarra* que opera por acumulación impugnando las jerarquías para multiplicar lo añadido, lo aditivo, lo estratificado. Es la lógica de la ciudad degradada que privilegia la proliferación frente a la forma, en vez de desarrollo ofrece entropía.

\*\*\*

Hoy, de algún modo, los caminos de Bianchi y de Estol se han bifurcado. Sus respectivos itinerarios los alejaron de aquellos conjuntos hipersaturados de caleidoscópicos productos de consumo. Aquella escena, no exenta de relecturas y continuidades en el presente, parece haber tenido sus episodios más neurálgicos entre los años 2004 y 2009 aproximadamente, momento en el que estas instalaciones

---

<sup>12</sup> La cita corresponde al célebre manifiesto de la arquitectura posmoderna *Aprendiendo de Las Vegas* de Robert Venturi y Denise Scott, 1977. Fue utilizada por Inés Katzenstein en el contexto de un artículo sobre la muestra *Parque* (2006). Ver Inés Katzenstein “Leopoldo Estol. Aprendiendo de todas las cosas” en Revista Otra parte n° 6, 2005.

<sup>13</sup> En la instalación de Estol *La mañana del mundo* (2008) entre múltiples objetos que desbordaban el piso y la paredes, en un muro podía leerse: “¡ALTO AHÍ! Sr. Baldío del futuro”.

<sup>14</sup> Me remito al artículo de Rem Koolhaas “Espacio-chatarra” en *Otra Parte*, n° 8, otoño de 2006. Publicado originalmente en *October* vol. 100, *Obsolescence* (primavera 2002).

pulularon por distintos espacios de exhibición con una importante visibilidad en el circuito vernáculo. La interposición de esta distancia temporal abre un terreno fértil para ciertas preguntas e intuiciones. Aquel panorama parecía encontrarse tensionado por vectores cruzados. En primer término, una fagocitación productiva de diversos insumos de la práctica artística internacional que interpela los residuos ruinosos de un proceso de estetización mundialmente extendido. Estos usos y desvíos de un repertorio de gestos artísticos consumidos deslocalizadamente en laboriosas jornadas de procrastinación online conformaron una respuesta posible en un campo artístico en expansión, ávido de nuevas gramáticas de lo contemporáneo. Simultáneamente, otro de los objetivos parece haber sido la generación de dispositivos que permitiesen auscultar ese flujo concreto y localizado de consumos y desperdicios materiales e imaginarios de una región particular del planeta, una Buenos Aires que transitaba un proceso de recuperación luego de una gran crisis que impactó tanto en las plataformas institucionales, en los circuitos económicos, como en las prácticas cotidianas. Esta tensión entre lo global y lo local, entre un mandato de internacionalización y una mirada específica al escenario urbano porteño existente fue muy bien presentada por Katzenstein en su caracterización de lo *trash* en Estol y Bianchi. Precisamente, desde su perspectiva, estas producciones indagaron en el escenario de un *junkspace* tercermundista, un espacio tóxico y vital cuya referencia obligada era la crisis del 2001. Sin embargo, teniendo en cuenta que estos años coinciden muy marcadamente con un frenético aumento de ese flujo de objetos de consumo en el plano nacional y regional, con una fuerte tensión y movilidad que complejiza aquella imagen cristalizada de una anómica pauperización tercermundista, ¿será posible pensar estos usos y gastos cotidianos, este repertorio de emparches, ocurrencias e invenciones, esta caótica energía, en el contexto de las fricciones propias de una creciente expansión?