

arte y pensamiento

La irrupción de la crisis de 2001 —con su intensa y original movilización ciudadana— no sólo repercutió en la escena sociopolítica argentina, sino también en el campo del arte. Este nuevo libro de Andrea Giunta interpela agudamente el cambio de paradigma en el ámbito de la plástica nacional de la última década.

La autora traza un preciso recorrido por los colectivos surgidos en esos años, las exhibiciones e intervenciones realizadas por los artistas, la sorprendente inauguración de museos, el trabajo curatorial y los innumerables debates que se produjeron en mesas redondas, blogs y revistas durante esos años de agitada reflexión. Y compone un glosario de términos que emergieron en ese período.

Indispensable para comprender la fertilidad de la crisis y la acción artística como expresión social privilegiada, *Poscrisis* es un libro fascinante, que tiene el mérito de ser un revelador estudio sobre el arte de la última y convulsionada década en la Argentina.

Poscrisis

ANDREA
GIUNTA

LIBERTAD

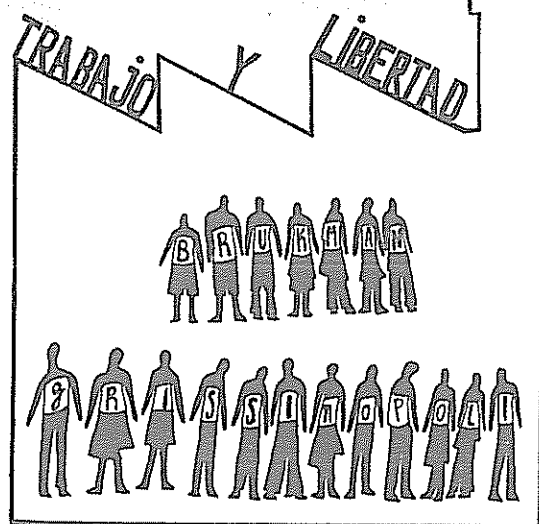


arte y pensamiento

ANDREA
GIUNTA

Poscrisis

ARTE ARGENTINO
DESPUÉS DE 2001



ISBN: 978-987-629-081-4



9 789876 290814

 siglo veintiuno
editores



 siglo veintiuno
editores

Andrea Giunta es Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Arte Latinoamericano en esa universidad desde 1987 y de Historia del Arte Latinoamericano en la Universidad de Texas, Austin, desde 2008. Es investigadora del CONICET y del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (FFyL-UBA). Recibió la beca Guggenheim y el Diploma al Mérito Konex en dos oportunidades. Fundadora y primera directora del Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta (CeDIP), fue también miembro de la comisión directiva del Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina y curadora de la Retrospectiva de León Ferrari presentada en el Centro Cultural Recoleta (2004) y en la Pinacoteca de San Pablo (2006). Es autora, entre otras obras, de *Vanguardia, internacionalismo y política* (2008, edición ampliada y corregida de Siglo Veintiuno).

Imagen de portada: Taller Popular de Serigrafía. Imagen realizada en 2003 en apoyo a las luchas de las cooperativas "18 de diciembre" (ex Brukman) y "La Nueva Esperanza" (Grissinopoli).



arte y pensamiento

Una colección
dirigida por
**ANDREA
GIUNTA**

arte y pensamiento

ANDREA GIUNTA

Poscrisis

Arte argentino
después de 2001



siglo veintiuno editores s.a.
Guatemala 4824 (C1425BUP), Buenos Aires, Argentina

siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
Cerro del agua 248, Delegación Coyoacán (04310), D.F., México

siglo veintiuno de españa editores, s.a.
c/Menéndez Pidal, 3 BIS (28006) Madrid, España

Andrea Giunta
Poscrisis: Arte argentino después de 2001 - 1a ed - Buenos Aires:
Siglo Veintiuno Editores, 2009.
272 p : 53 il ; 21x14 cm - [Arte y pensamiento / Andrea Giunta]

ISBN 978-987-629-081-4

1 Arte Argentino. I. Título
CDD 709 82

Diseño: Estudio Lo Bianco

Cubierta: Peter Tjebbes

Diagramación: Adriana Martínez

© 2009, Siglo Veintiuno Editores S. A.

ISBN 978-987-629-081-4

Impreso en Grafínor
Lamadrid 1576, Villa Ballester,
en el mes de mayo de 2009

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina - Made in Argentina

Siglo Veintiuno Editores ha intentado obtener las autorizaciones de reproducción de las imágenes incluidas en este libro y agradece los permisos concedidos. Cualquier omisión ha sido involuntaria y será rectificadas en futuras ediciones.

Índice

11 Índice de fotografías

15 Prefacio y agradecimientos

Primera parte | **Biopolíticas, instituciones y cambio estético**

25 Capítulo 1 | **Poscrisis. La escena del cambio cultural**

- 28 Imágenes de la crisis
- 32 Transformaciones urbanas de los años noventa
- 37 El *tour* de la cultura
- 50 Nuevas formaciones artísticas
- 52 Globalización y bienalización
- 54 Crisis y colectivización del arte
- 65 Actualización del debate
- 69 El efecto centralizador de Buenos Aires

71 Capítulo 2 | **Patrimonios. La emergencia de un nuevo mapa museográfico**

- 73 El arte en el escenario de la crisis
- 74 MNBA-NEUQUÉN: federalización del patrimonio
- 78 Macro, una colección y un museo nuevos
- 81 MNBA, relatos sobre los muros
- 87 Políticas de patrimonio
- 92 Argentina en el mundo

98 Capítulo 3 | **Sobreseídos. La excepcionalidad del "caso" Ferrari**

- 104 Los expedientes
- 105 La *Retrospectiva*
- 106 Las instituciones
- 108 Libertad de expresión / Orden público

- 110 Los límites del arte
 113 Las obras de la polémica
 118 Arte y democracia
- 119 **Capítulo 4 | Acerca del arte más contemporáneo**
 123 ¿Un cambio de paradigma?
 126 Sobre el arte bueno
 132 Densidad comunicativa de la obra de arte
 135 Arte y forma
 137 Imaginarios del presente
- Segunda parte | **Debates en contexto**
- 141 **Capítulo 5 | Actualidad y posibilidad de la vanguardia**
 Acerca de la definición de vanguardia en el arte argentino
 144 de los sesenta
 146 El futuro que imaginaron las vanguardias
 148 Políticas de la vanguardia
- 150 **Capítulo 6 | Reflexiones sobre arte y política**
 152 Autonomía
 154 Autonomía y crítica radical
 155 Acerca de la libertad artística
- 158 **Capítulo 7 | Arte y conflicto**
- Tercera parte | **Constelaciones australes**
- 165 **Capítulo 8 | Reocupar el espacio (2002)**
 165 Tiempo de irónicas utopías
- 169 **Capítulo 9 | Archivos, utopías e historia (2003)**
 169 Un tren expreso a la infancia
 172 El arte se mezcla con el archivo
 175 Utopías de pura forma
 179 Tomás Maldonado. Utópico, revolucionario y abstracto
 181 Leandro Katz. Fisuras por donde se cuele la historia
 185 Luis Felipe Noé. Caos creativo
 189 Al rescate de tesoros íntimos
- 190 Marcelo Boulosa. Abstracción y consumo

- 197 **Capítulo 10 | Restitución, identidad y fotografía (2004)**
 197 El arte de la restitución
 200 Los "imagineros argentinos"
 201 Esa boca tan grande. Caperucita según Mondongo
 203 Colección de fotografía experimental
- 205 **Capítulo 11 | Recolección, stencils, parques y darkrooms (2005)**
 205 La Re-colección
 207 Hasta la victoria, *stencil!*
 209 Leopoldo Estol. *Parque*
 211 Roberto Jacoby. *Darkrooms*
 214 Graciela Sacco. Migraciones, cuerpos, memorias
- 220 **Capítulo 12 | Tiempo, memoria (2006)**
 220 30 años. Estéticas de la memoria
 222 Cuerpo y materia
 225 David Lamelas. Tiempo como actividad
- 228 **Capítulo 13 | Ruido y extranjería (2007)**
 228 Sergio Avello. Volumen
 229 José Franco. Enlazador de mundos
 233 León Ferrari, de Buenos Aires y San Pablo a Venecia
- 235 **Capítulo 14 | Los años noventa después de 2001 (2008)**
 235 Jorge Macchi. Anatomía de la melancolía
 240 Liliana Maresca. Transmutaciones
 242 Marcelo Pombo. Espacio y ornamento
 244 Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: el debate de los noventa
- 249 **Glosario**

Índice de fotografías

Fotografía 1. Ruta Nacional 22 Primera 'pueblada' de Cutral Co por la anulación del contrato con la planta de fertilizantes Agrium, Neuquén (Argentina). Fuente: Diario <i>Río Negro</i> , 24 de junio de 1996, p. 10. Fotografía de Pablo López. Río Negro	30
Fotografía 2. Bancos con vallas para protegerse de la reacción de los ahorristas, agosto de 2002. Fotos de Andrea Giunta	32
Fotografías 3. Interior de Galerías Pacífico con murales. Foto de Andrea Giunta	34
Fotografía 4. Villa 31. Foto de Álvaro Gorbato	37
Fotografía 5. Centro Cultural Recoleta. Foto de Andrea Giunta	39
Fotografía 6. Museo Nacional de Bellas Artes. Foto de Andrea Giunta.	43
Fotografía 7. Vista de La Boca desde el interior de Proa. Foto de Andrea Giunta.	44
Fotografía 8. Proa y Caminito. Foto de Andrea Giunta	45
Fotografía 9. Malba-Colección Costantini. Foto de Andrea Giunta	47
Fotografía 10. Estudio Abierto 2006. En primer plano: 'Afrancesado', 2006, obra de Daniel Ontiveros. Foto de Andrea Giunta	49
Fotografía 11. Taller Popular de Serigrafía, 1º de mayo de 2004. Foto: RES.	57
Fotografía 12. Desbarco errorista en Mar del Plata, noviembre de 2005. "Internacional Errorista - Buenos Aires". Foto publicada en Indymedia Argentina	58
Fotografía 13. Desbarco errorista en Mar del Plata, noviembre de 2005. "Internacional Errorista - Buenos Aires". Foto publicada en Indymedia Argentina	59
Fotografía 14. Stencils en la ciudad de Rosario. Foto de Andrea Giunta.	60
Fotografía 15. Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén. Foto de Andrea Giunta	76
Fotografía 16. Castagnino+Macro, Rosario. Foto de Lucía Bartolini	79
Fotografía 17. Montaje de las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Fuente: Asociación Amigos Museo Nacional de Bellas Artes	85
Fotografía 18. León Ferrari, "La civilización Occidental y Cristiana", 1965. En <i>León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004</i> , Centro Cultural Recoleta, 2004-2005. Foto de Alejandra Urresti	99

- Fotografía 19. Colas para ver la exposición *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, 2004-2005 Foto de Miguel Ángel Rebollo 100
- Fotografía 20. Faja de clausura judicial, exposición *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, 2004-2005 Foto de Miguel Ángel Rebollo 100
- Fotografía 21. Acto del 19 de diciembre de 2004 en rechazo de la censura de la exposición *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, 2004-2005 Foto de José Franco 101
- Fotografía 22. León Ferrari, "Tostadora eléctrica con Cristos de plástico" [serie *Ideas para infiernos*], 2000 Foto de Adrián Rocha Novoa 115
- Fotografía 23. León Ferrari, "Sartén con santos" [serie *Ideas para infiernos*], 2000 Foto de Adrián Rocha Novoa 115
- Fotografía 24. León Ferrari, "Calentador" [serie *Ideas para infiernos*], 2000 Foto de Adrián Rocha Novoa 116
- Fotografía 25. León Ferrari, "Licuadora con santos" [serie *Ideas para infiernos*], 2000 Foto de Adrián Rocha Novoa 116
- Fotografía 26. Liliana Porter, "El mago", 1977 Fotograbado, 58,5 x 46 cm Foto de Liliana Porter 137
- Fotografías 27 a 29. Semana cultural en Brukman, junio de 2003 Fotos de Andrea Giunta 159
- Fotografía 30. *Un año de aire*, 2002, botellas de agua mineral vacías interconectadas, máscaras de plástico colgando de tubos Medidas variables Foto de Esteban Álvarez y Tamara Stuby 166
- Fotografía 31. Tamara Stuby, *La casa soñada*, 2002, ropa usada cortada y ordenada en bloques Dimensiones variables Foto de Tamara Stuby y Esteban Álvarez 167
- Fotografía 32. Magdalena Jitrik, pintura mural que representa el mapa de la Argentina con los recorridos de Res-Pozzo y de Trímboli-Massé, exposición *Res-Trímboli-Jitrik*, 2003, Contemporáneo 4 Malba-Colección Costantini Foto de Facundo de Zuviria 174
- Fotografía 33. Exposición *Arte abstracto argentino*, ©Fundación Proa, 2003 Foto de Guillermo Goldschmidt 177
- Fotografía 34. Foto original del pasaporte falso de Ernesto Che Guevara como Adolfo Mena González 184
- Fotografía 35. Leandro Katz, *Adolfo Mena González*, 1995 Instalación, Art Institute of Chicago, foto cromogénica, laminada, soportes de aluminio y acero 184
- Fotografía 36. Luis Felipe Noé, "El incendio del Jockey Club", 1963, técnica mixta sobre tela, 199,5 x 140 cm Colección particular ©Luis Felipe Noé 188
- Fotografía 37. Marcelo Boullosa, "Sin título #23", 2003, acrílico sobre tela, 40 x 40 cm Foto de Pablo Garber 192
- Fotografía 38. *Identidad*, 1998, instalación colectiva realizada con espejos y retratos de los niños desaparecidos y de sus padres, realizada por Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Doweck, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé,

- Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero y Marcia Schwartz, Centro Cultural Recoleta [presentada con posterioridad en varias exhibiciones] Foto de Andrea Giunta 199
- Fotografía 39. Adriana Bianchi, "Fotoperformances", 2003 Basada en la performance realizada por Adriana Bianchi en la casa de la familia de León Ferrari, en el día de la madre. Serie *La última cena, celebraciones*, en casas de familia [parte del proyecto *Ceremonia Global*] Foto color, digital, toma directa, medidas variables. Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2003 204
- Fotografía 40. "La Re-colección", 2005, Contemporáneo 11, Malba-Colección Costantini Colección de arte formada por Fernando Brizuela, Mariano Dal Verme y Beto de Volder (proyecto independiente que surge en el subsuelo del Malba Artistas que la integran en 2005: Benito Laren, León Ferrari, Carolina Antoniadis, Lucio Dorr, Roberto Jacoby, Marina de Caro, Karina El Azem, Grupo Mondongo, Ana Gallardo, Marcos López, Graciela Taquini, Nahuel Vicino, entre muchos otros) Foto de Alejandro Lipszyc 206
- Fotografía 41. *Hasta la Victoria Stencil!* (Asshole, Brutos Aires, Buenos Aires Stencil, Burzaco Stencil, Dadá, Dardo, Dr J, Doma, Emm, Fase, Nacho, Paraguayan Tropic, Run Don't Walk, Smnr, Ss Samurai, Tpg, Vogue Skateboards, Vómito Attack, Winy, Zurita), Centro Cultural Recoleta, 2005 Foto de Guido Indij 209
- Fotografía 42. Leopoldo Estol, *Parque*, Galería Ruth Benzacar, 2005 Foto de Leopoldo Estol 210
- Fotografía 43. Roberto Jacoby, *Cuidado*, 2005 Foto-performance de Roberto Jacoby 213
- Fotografía 44. Graciela Sacco, *Interferencia urbana en Jerusalem*, de la serie, *Fronteras: Entre Nosotros*, 2000 1000 impresiones sobre PVC autoadhesivo en ciudades de Medio Oriente y fronteras Foto de Graciela Sacco 218
- Fotografía 45. Graciela Sacco, *Sombras del Sur y del Norte*, 2001 Instalación de sombras fotográficas Fotoserigrafía sobre 17 fragmentos de plexiglass colgando desde el techo y luz, 500 x 400 x 300 cm Foto de Graciela Sacco 219
- Fotografía 46. Horacio Zabala, *Anteproyecto de cárcel flotante para el Río de la Plata. Serie III.a*, 1973 Lápiz sobre papel de calco, 70 x 49,5 cm 222
- Fotografía 47. Diana Doweck, *Arquitectura fantástica*, 1980, fotografía intervenida, 120 x 120 224
- Fotografía 48. José Franco, *Entrelazador de mundos 8 (la escritura)*, 2006 Acrílico sobre tela, 150 x 95 cm Foto de Nelson Gomes 232
- Fotografía 49. Jorge Macchi, *Nocturno*, variación sobre el *Nocturno N1* de Erik Satie, 2002. Papel pentagramado, clavos, 50 x 62 x 3 cm Foto: gentileza de CGAC, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela 237
- Fotografía 50. Marcelo Pombo, *Ornaments in the Landscape and the Museum as a Hotel Room (Ornamentos en el paisaje y el museo como habitación de hotel)*, 2008 Esmalte sobre madera e instalación con medios diversos. Foto de Rick Hall, ©Blanton Museum of Art 243

- Fotografía 51. Graciela Sacco, *El incendio y las vísperas*, 1996. Heliografía sobre madera, 220 x 800 cm. Colección Castagnino+Macro 245
- Fotografía 52. Marcelo Pombo, *Dos Cepitas*, 1995. Objeto, 2 piezas de 20 x 9,5 x 6 cm cada una. Colección Castagnino+Macro 245
- Fotografía 53. *Te saco el Pombo y te pongo el Sacco*, exposición de dos obras de Marcelo Pombo y Graciela Sacco. Museo Juan B. Castagnino, febrero-marzo de 2009. Foto de Lucía Bartolini 245
- Fotografía 54. Graciela Sacco, *m²*, intervención en la ventana de la Biblioteca de Artes [FAL-Fine Arts Library], Universidad de Texas, Austin, marzo de 2009. Fotografía de Andrea Giunta 248

Prefacio y agradecimientos

Los ensayos reunidos en este libro no constituyen un relato ni una historia. Su origen es heterogéneo; responden a la necesidad que actuó como motor fundamental de la escritura: comprender el presente, intervenir, insertar los textos en circunstancias en las que ni ellos ni las obras eran espejos de una facticidad, sino hechos con consecuencias inmediatas. Una escritura con efectos consecutivos, afirmada en su presente, imbricada en una coyuntura desde la que se investigaban síntomas en el pasado inmediato y se aspiraba a avizorar indicios de una recuperación.

Ante la urgencia, el requerimiento más importante radicaba en comprender su dinámica y algunas de sus líneas de fuerza, a fin de establecer cierto nivel de análisis sobre lo que estaba sucediendo. En este sentido, el libro no propone una estrategia para superar la crisis. Apunta en cambio a compilar una serie de tácticas que eran puestas en escena al mismo tiempo por las obras, por los textos que se articulaban sobre ellas y por el escenario social en el que todo esto ocurría. Nunca, probablemente, haya habido tanto debate como en esos años. Análisis diversos se sucedían en mesas redondas, foros, blogs, revistas (como *Ramona*) y proyectos (como Trama o El Basilisco). Esta

producción intangible no reemplazó el acontecer de la exhibición o la intervención visual, pero constituyó una trama de textualidad equiparable

Se trataba de discernir, entre los materiales que ofrecía el presente, una experiencia cotidiana que no podía abordarse desde un programa o desde un conjunto de admoniciones, porque estaba sucediendo, porque era compleja y se ligaba a lo inmediato. Esta vivencia del tiempo (hacer algo ahora) y del espacio (actuar donde fuera posible, en los núcleos más cercanos o en los que se nos proponían como ámbitos de acción o como audiencias) activó, en gran parte, la tarea de escritura. Las sensaciones y los contextos provenían del periódico, de la calle, de las manifestaciones, y se volcaban en textos sobre estética, sobre procesos de transformación urbana, sobre los debates acerca de la libertad de expresión o sobre la sorprendente inauguración de nuevos museos dedicados al arte contemporáneo.

Plasmar un tiempo vivido, un tiempo observado. Vivido, pero no sólo desde la participación en la escena específica del arte o desde los vínculos colectivos gestados en las calles, caminando, con el cuerpo inmerso en la multitud. También desde la mirada, buscando encontrar claves de una visualidad urbana en efervescencia. Imágenes del enfrentamiento, del reclamo, del abandono, del movimiento a través de la ciudad. Imágenes de puertas abolladas, impresiones al paso, columnas de humo compacto, calles cortadas, plazas ocupadas por trabajadores, vecinos y artistas.

La mirada hacia esos años no es escéptica, porque cada acción y cada imagen se formulaban desde la esperanza, desde la certeza de que había que cambiarlo todo, comenzando por lo más inmediato. El reclamo que dominaba durante la crisis de 2001, "que se vayan todos", resultaba tan abstracto como imposible. La realidad pronto se encargaría de demostrarlo. Sin embargo, lo que persiste como contraimagen positiva de esa imposibilidad es que sucedieron cosas que no habían hasta entonces alcanzado tal grado de generalización ni se habían expresado de formas tan diversas y en tan continua ebullición. Las demandas transcurrían en el espacio urbano en un clima que, a veces, incluso mezclaba la fiesta.

No es posible trasladar horizontalmente las prácticas de la protesta popular a las formas de organización artística. Ambas

fueron previas a la crisis, cuando no estaban marcadas por la misma urgencia. Algunos grupos de artistas carecían incluso de una motivación social inmediata. Pero todas las formas de organización colectiva se intensificaron inmediatamente después de la crisis y, en ocasiones, se vincularon en un mismo espacio y bajo un mismo lema señalando un momento extraordinario de investigación sobre las redes de sociabilidad. Estas dinámicas de organización artística quedan, entonces, como el intenso laboratorio de experimentación de formas cotidianas de invención realizadas por artistas que trabajaron, por algún tiempo, juntos. Pero esta creatividad no se circunscribió al campo del arte, también fue intensa en la escena social. Allí adquirió distintas modalidades y se gestaron formas visuales para inscribir el reclamo en el imaginario social. Como la imagen pregnante de los piquetes, cuyo humo intenso de gomas quemadas, ascendiendo en medio de la carretera, recortado contra el cielo, identifica la organización social que desde un principio articularon, contradiciendo las descalificaciones que los consideraban puro espontaneísmo. Estas formas de creatividad cotidiana también recurrieron al humor, como pudo verse en el caso de una pareja que en el verano de 2002 tuvo que cancelar, al igual que muchos otros, sus vacaciones, y se instaló con sombrillas y reposeras en el hall del banco que retenía sus depósitos.

Los textos que abordan esta escena no se ordenan en una estructura cronológica. En la primera parte, los ensayos analizan el cambio centrándose en cuatro escenarios: la Ciudad de Buenos Aires, el nuevo mapa museográfico que alcanza visibilidad en 2004 con la inauguración de varios museos, las experiencias de ciudadanía que generó el "caso Ferrari", las preguntas acerca de la noción de forma en el arte del presente y la textura de una nueva sensibilidad. La segunda parte está vinculada a convocatorias particulares (una mesa redonda en el Rojas, otra en el Malba, la tercera en la Semana Cultural en Brukman). Los textos que la integran son, en ese sentido, intervenciones de coyuntura. La tercera reúne escritos preparados en relación con una serie de exposiciones realizadas durante estos años. La última es un glosario de expresiones vinculadas a una escena específica: el arte argentino en el contexto de poscrisis.

Son ensayos en los que se introduce un conjunto de términos nuevos que emergen durante este período. Se mezclan palabras

ligadas al ámbito del arte ("estética relacional" o "posproducción") y del circuito de museos e instituciones de exhibición ("Malba", "Centro Cultural Recoleta", "Proa"), con otras que emergen de la dinámica del cambio urbano ("gentrificación", "trend setter") o del contexto de convulsión social en el que algunas de estas obras fueron producidas ("cacerolazo", "corralito") o que designan experiencias en las que se cruzan la denuncia con una visualidad precisa (como "escrache" o "piquete"). El glosario, por lo tanto, no responde a un registro único. Busca, como todo glosario, facilitar el acceso a una definición posible de los términos más recurrentes o nuevos que pueden encontrarse dispersos en los ensayos. Pero, al mismo tiempo, es un sistema de expresiones que explica el origen y la conformación de algunas instituciones y grupos (o colectivos) mencionados en el libro. Para su mejor identificación, la primera aparición de estos términos en cada uno de los capítulos ha sido destacada con un asterisco.

Los ensayos, los artículos breves sobre exhibiciones y el glosario buscan generar una lectura cruzada y activa. Una aproximación que nos lleve desde lo más general hacia casos específicos vinculados a un momento preciso. En este sentido, el libro permite que cada uno construya su propio itinerario de lectura. Como no desarrolla un argumento que requiera seguirse en una sucesión de etapas, puede empezar a leerse en cualquiera de sus secciones. La lectura completa dejará una impresión de época.

Los textos no proponen un mapa histórico. Si bien los años que cubre el libro son, estrictamente, de 2001 a 2009, cualquier intento de circunscribirlo en una lista de fechas y sucesos no hubiese hecho más que empobrecer y volver más controversial el recorte. No se mencionan, por ejemplo, acontecimientos que marcaron un antes y un después en la vida cultural de la ciudad, como la masacre de Cromagnón, en la que murieron casi doscientos jóvenes. Merecería un estudio específico, no sólo acerca de las responsabilidades, sino también del punto de inflexión que ese hecho significó en la cultura joven de la ciudad.

Tampoco se incluye el relato de recuerdos o de percepciones. Como el lanzamiento de Venus, o la lectura en una carpa en la Semana Cultural por Brukman –y lo allí visto, oído o conversado–, o la experiencia de estar cuarenta días en un escenario de

amigos y de público dispuesto a defenderlo todo, y de enemigos y fanáticos dispuestos a destruirlo todo, como sucedió con la exposición de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta; no hay un análisis de las mesas redondas que se organizaron en 2001 y 2002 en la Alianza Francesa, en las que comenzaron muchas de las discusiones que se desarrollaron en los años siguientes; no se mencionan algunas tardes en Plácidos Domingos, importantes por muy diversas razones; ni las sensaciones durante la sesión sobre los rosas Light y Luxemburgo en el Malba, ni los encuentros con Benito Laren, Marcelo Pombo o Graciela Sacco en Austin, ni las conversaciones en el Goethe

Al releer estos ensayos, sorprende la confianza que los recorre. Están marcados por la certeza de que así como el tiempo en el que las acciones sucedían marcaba lo que se hacía, también lo hicieron las obras, las iniciativas de los artistas, las realizaciones materiales o intangibles, las performances, las instalaciones, el arte posproducido –en términos de Nicolás Bourriaud–. La confianza proviene de la sensación de que todo lo que se hizo en estos años, especialmente entre 2002 y 2004, buscaba una salida imaginaria frente a la corrupción y a la ineptitud que habían desencadenado, en parte, la crisis en la que se vivía. La certeza de que el arte, o mejor dicho, las iniciativas que se vinculaban de diversas formas a la creatividad, contribuían a gestar un clima de imaginación activa en la búsqueda de salidas a la crisis. Cada obra y cada análisis de situación son leídos en estos textos desde esa certidumbre.

El término "poscrisis" remite al período que siguió al momento más radical de la crisis. Fue este último un momento de cambios críticos, con niveles de emergencia e incertidumbre tan altos que devino en trauma. Fue una situación tan angustiante que, como se señala en una sección de este libro, casi todos recordamos qué estábamos haciendo el 19 y el 20 de diciembre de 2001. Es difícil acotar el sentido de términos como "crisis" o "poscrisis" en un país en el que la diferencia entre incertidumbre y recuperación no resulta tan evidente. Más allá de esta consideración, es indudable que, después de 2002, se inicia un período de recuperación respecto de la violencia del momento más álgido, entre fines de 2001 y todo el año que siguió. También es cierto que entonces comienzan a consolidarse índices de crecimiento que se frenaron con la nueva crisis que

ahora también sacude al mundo. Aun cuando la recuperación haya sido sólo para algunos, y en estos años el país –y la ciudad de Buenos Aires– haya dividido su mapa en las geografías de los ricos y las geografías de los pobres, es también cierto que “reactivación” fue uno de los términos clave en los años en los que estos textos fueron escritos. Ese es el sentido que una y otra vez se vislumbra en ellos, los signos de la reconstitución de una trama social en la que el arte participaba activamente. Los campos, puede decirse, se desmarcaban

Los textos aquí reunidos elaboran perspectivas sobre algunos temas cruciales: cómo la ciudad se convierte en escenario del arte, cómo se transforman los modos de producir cultura, en qué medida son importantes las relaciones interpersonales o las nuevas tecnologías para comprender la cultura del presente, cuáles son las relaciones entre el arte y la ley, qué significa la libertad de expresión en una sociedad democrática, por qué se fundan museos, cuál es rol simbólico e incluso ideológico de estas instituciones, cómo nos aproximamos al arte contemporáneo, hasta qué punto nos sirven los valores en los que antes confiábamos para sostener la calidad de una obra. Se retoman viejos temas reactivados por la coyuntura, como el debate sobre la relación entre el arte y la política, o sobre la idea de vanguardia, de un modo casi testimonial, a partir de una mesa convocada en el Centro Cultural Ricardo Rojas. La agenda podría haber incluido otros temas u otros casos, pero lo que aquí se trata fue relevante en términos sociales y culturales; representa una de las tantas formas posibles de abordar una experiencia reciente.

Es éste un libro escrito en un tiempo preciso, señalado por la fecha de un encuentro o por el cierre editorial del diario o la revista, sujetos, a su vez, a la existencia y al cierre de una exposición. Es un libro marcado por detonantes puntuales indicados por quienes me invitaron a participar en mesas de debate, a publicar en una revista o en un diario, o a escribir el texto de presentación de una exhibición. Por eso mi agradecimiento es, ante todo, a los artistas y los editores, motores principales de estas páginas.

Pero no sólo los artistas, las obras y las publicaciones que se mencionan en estos ensayos activaron el entorno de su escritura. También los vínculos profesionales y personales que dieron al presente –aquel y éste– un sentido en el que se mezcló la percepción de la historia con circunstancias cotidianas, íntimas y precisas. En

las que se enlazan afectos, belleza, amistad, inteligencia. Si estuviese recostada en un sillón grabando una lista de los lugares, los momentos y las personas que fueron importantes durante esos años, tendría que mencionar la experiencia única de haberlos vivido en Buenos Aires, la ciudad más bella que conozco. Ésta fue el escenario de momentos que configuraron el acorde más personal de una urgencia que nos envolvía a todos. Pienso en los momentos y en las personas que unieron la percepción del colapso con la rearticulación del sentido y vienen a mí los proyectos nuevos y las personas que los movilizaron: el plan utópico y obstinado de fundar un centro de investigación en una institución pública (me refiero al CeDIP en el CCR, a la decisión de Liliana Piñeiro y al entusiasmo de Ana Aldaburu; con ellas lo planificamos y lo realizamos); los miércoles en la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, con la comisión de colegas con los que compartimos un sentido íntegro de responsabilidad y de camaradería (Américo Castilla, Luis Fernando Bénédict, Alejandro Puente y Adriana Rosenberg); los interlocutores de siempre, con los que buscábamos las claves para entender lo que sucedía entre mates, cervezas y asados (pienso en el torrente de inteligencia, entusiasmo y alegría de Florencia Garramuño, en la amistad y la exquisitez intelectual de Raúl Antelo, en las conversaciones con Néstor García Canclini en cada una de sus visitas a Buenos Aires, con Álvaro Fernández Bravo, con Gabriela Nouzeilles; en la amistad de Laura Malosetti Costa y Juan Lo Bianco y los increíbles fines de año que pasamos en Playa Verde); la extraordinaria valentía de Nora Hochbaum y el equipo del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y del Centro Cultural Recoleta cuando sostuvieron la exposición de León Ferrari; León Ferrari, cuya amistad enriqueció todos esos años; las grandes celebraciones con los estudiantes, que transcurrían entre la escritura de sus tesis de doctorado y el brindis por los nacimientos, las mudanzas y los casamientos (Silvia Dolinko, María Amalia García, Fabiana Serviddio, Viviana Usubiaga, Cristina Rossi, Mariana Marchesi, Natalia Pineau, Teresa Riccardi); las conversaciones con Beatriz Sarlo y su percepción del arte más contemporáneo; el rol decisivo de Carlos Díaz, con su apoyo incondicional desde la editorial, o de Yamila Sevilla, con su sabiduría infinita como editora, junto a Gabriela Vigo; el intercambio más reciente con Javier Auyero y con Roberto Tejada, mi nuevo colega y amigo en Austin

Muchas instituciones hicieron posible, de distinta manera, que diera forma final a este libro. Mi reconocimiento hacia la Universidad de Buenos Aires, el CONICET y, en la última etapa, a la Universidad de Texas, en Austin.

Son muchos los que dieron sentido a un tiempo que se vivía, cada día, como final y como obertura. Con todos ellos compartí la urgencia, la perturbación y la certeza de que si bien la discusión sobre el presente no iba a solucionar sus tremendas contradicciones, nos proporcionaba un sentido de comunidad desde el cual podíamos reinventar y reescribir lo que sucedía cada día.

Probablemente no hubiese tenido la misma perspectiva sobre lo que vivía si no lo hubiese visto a través de la mirada desconcertada de un extranjero. En los tumultuosos días de diciembre de 2001 atravesé la ciudad para rescatar a Rob Verf, un holandés que no entendía el idioma y apenas podía aproximarse a una comprensión de lo que sucedía. Su desconcierto impregnó mi propia experiencia. Un matiz de extrañeza, una mezcla de proximidad extrema y de cierta lejanía, semejante a la que siento ahora, terminando estas páginas desde Austin, volviendo cada instante, mentalmente, a Buenos Aires. Aquí recibo las cartas de mi madre, con su perspicaz lectura política del exceso desviado de información de la prensa argentina. Ella posee esa sabiduría que compacta la historia con lo aparentemente intrascendente. Como la frase simple que pronunció a fines de los años sesenta, cuando los aviones pasaban rasantes, y con los brazos enjabonados miró al cielo diciendo: "Golpe de Estado. Hay que comprar fideos y aceite". Agradezco que me haya transmitido ese sentido práctico que cada día nos enseña que la historia se vive desde lo cotidiano.

Quizá necesitemos cierta forma de distancia para elaborar una percepción sobre nuestro más cercano y convulsivo presente. Como la que se me impone hoy, cuando pienso en el rostro transparente de mi hija Violeta, lanzada a la vida desde su sereno placer, desbordada de conocimientos y de deseo de futuro. Ella tuvo –y tiene– cada día el poder de transformar el desconcierto en confianza.

Andrea Giunta

Primera parte | **Biopolíticas*, instituciones y cambio estético**

...todas las crisis enseñan, y ninguna enseñó más y mejor que la de 2001.

Hugo Issa

Productor de una sociedad de bolsa argentina, después de la caída de Wall Street en septiembre de 2008.²

Cosmopolita, intensa, contradictoria, la cultura de Buenos Aires está atravesada por ciclos de efervescencia y de desencanto; por momentos, la creatividad se expande, multiplica sus recursos, se vuelve excesiva, deslumbra; y en otros, los artistas, el mercado y las instituciones caen en la más profunda desazón. La larga historia cultural de esta ciudad y también su historia reciente hacen posible sostener todo esto. Ni el optimismo ni la decepción que se producen en un determinado momento permiten una evaluación certera sobre las potencialidades que estas mismas circunstancias proyectarán en el futuro. Los ciclos culturales no pueden planificarse ni predecirse. En los tiempos de máxima pesadumbre se generan recursos inesperados, la creatividad se reactiva, se acelera.

La intensidad artística muta cuando el tiempo urbano se modifica. La crisis de 2001 involucró intensamente la trama urbana y las formas de organización de la cultura. Además del

1. Este ensayo toma como punto de partida el publicado con el título *Air de Buenos Aires*, en Jimena Ferreiro (comp.), *Daniel Abate Galería*, Buenos Aires, Daniel Abate, 2008.
2. En Emilio Ruchansky, "Entre las bombas, la bolsa de Buenos Aires", *Página/12*, 21 de septiembre de 2008

proceso global de gentrificación* y posfordista* que rearticuló los sistemas de trabajo, las redes de la ciudad y también la actividad artística durante los años ochenta y noventa, el momento específico de la crisis introdujo la intensificación de estas variables al colocar toda la escena social, política, económica y cultural al borde de un abismo. Ante lo indefinido y urgente, la sociedad multiplicó creativas formas de respuesta. Existen, entonces, cambios comparables a los que se producen en muchas otras ciudades del mundo, característicos de la globalización, y situaciones más específicas, que se vinculan a la traumática experiencia de una crisis en particular.

El siglo XX terminó a fines de 2001. Sobre las imágenes de las torres gemelas convertidas en polvo, se sobreimpusieron las de las ciudades argentinas, modificadas por las multitudes que reclamaban ante el estallido del sistema político, del sistema bancario y del Estado, completamente incapaces de ofrecer instrumentos para administrar la crisis. Un periodo llegaba a su fin, sin que pudiese afirmarse con seguridad que algo nuevo iba a sustituirlo. La transformación que siguió ofrece materiales privilegiados para analizar los conflictos latentes y las formas de las economías políticas y simbólicas que organizaron el nuevo escenario.³

Fue evidente que el arte se insertaba en el ritmo de esas transformaciones con una ductilidad que se explicaba por la historia y que, al mismo tiempo, la excedía. La ciudad se colectivizaba y también las formas de producción artística. La figura del artista creando aislado en su taller perdió, por un tiempo, legitimidad; para inscribir su nombre éste tenía que actuar desde un colectivo.

La intervención activa del mundo del arte en las más diversas expresiones del cambio social reactualizó el debate sobre la relación entre el arte y la política. Si bien quienes habían formado parte de la tradición local del arte político reclamaban la construcción de genealogías y el reconocimiento de antecedentes –en *Tucumán Arde*, en el conceptualismo político, en *El Siluetazo*–, la percepción era la de un radical cambio de escena.

3 Este ensayo tiene, como ámbito privilegiado de análisis, las grandes ciudades, particularmente Buenos Aires y Rosario, pero también otras se activaron como centros visibles en distintas partes del país

Los jóvenes que participaban en las fábricas tomadas por los trabajadores, en los escarches* o en las asambleas* sentían que eran engranajes de un momento de transformación del mundo. La experiencia colectiva de tener entre las manos el poder de modificar el presente intervenía en las prácticas artísticas. Nuevas formas de organización de la cultura marcaron una nueva fase en el arte. ¿Representaba esto una diferencia sustancial, la aparición de algo nuevo, que escapaba a todo aquello que podía deducirse de la tradición o de ese particular contexto?⁴

Hoy resulta evidente que muchas de las propuestas que se instrumentaron para responder a la crisis estaban planteadas en los años precedentes. Pero la radicalidad del cambio, la sorpresa, la velocidad con la que sucedió produjo la percepción de que todo lo que acontecía colocaba al país, a sus ciudades y también a las prácticas culturales en un nuevo punto de partida. La radicalidad del momento permitió observar el cambio de escena como si se tratase de un caso testigo. Los rasgos de la crisis se precipitaron y acumularon con tal velocidad, que las estrategias para superarla tuvieron que articularse simultáneamente.

La agitación de la cultura urbana en la Argentina constituyó un espacio para observar procesos globales compactados. Al mismo tiempo, la dinámica de la respuesta cultural y el aura que rodeó la organización de las energías solidarias (hacerlo todo de nuevo, todo desde un principio y, por supuesto, mejor, por uno mismo y por los demás) despertaron el deseo de participación en intelectuales y artistas de otras partes del planeta. El tango –dramático, romántico, violento– se mezclaba con manifestaciones, piquetes* y cacerolazos*. La combinación, paradójicamente, generaba un programa atractivo para unas cortas vacaciones en la miseria de los otros. En forma imprevista, la Argentina estaba en el mundo.

4 La pregunta acerca de qué es lo nuevo y qué es lo viejo en el campo de las prácticas artísticas más contemporáneas es recurrente. La novedad de estas formas de organización de la cultura fue sostenida y descartada en diversas evaluaciones sobre lo que se estaba produciendo. Cf. Santiago García Navarro (comp.), *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*. Buenos Aires, Proa-Duplus, 2005, y Reinaldo Ladagga, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Sin embargo, las nuevas políticas del espacio urbano y las prácticas culturales que lo involucran podrían encontrarse, diseminadas, en muchos otros lugares del planeta. Se inscriben en el contexto global de transformación de las ciudades en los procesos de gentrificación. Estos otros contextos permiten observar, comparativamente, lo específico de la crisis social y la articulación cultural que se produjo en la Argentina, y particularmente en Buenos Aires, después de diciembre de 2001. ¿Cuáles fueron las formas de organización social y cultural que surgieron de la crisis? ¿Hasta qué punto fueron innovaciones o continuidades de un proceso que se inscribía en el orden local tanto como en el global? ¿Qué condiciones históricas se articularon en las nuevas formas de intervención cultural? ¿En qué medida la ciudad se sumió en la adversidad y la cultura contribuyó a recomponerla?

Se trata, entonces, de mirar en algunos registros de la cultura artística de Buenos Aires de los últimos años, considerando quiebres y contrastes, que son tan intensos como los que sacuden cotidianamente la atmósfera de la ciudad –contaminada, irrespirable, espesa y plagada de partículas dañinas, que rápidamente se dispersan en la noche con los generosos vientos que barren la polución y la limpian–. Una urbe contradictoria y difícil a la que, pese a todo, muchos regresan, una y otra vez, en ocasiones como turistas, otras para quedarse.

Imágenes de la crisis

La dimensión del trauma de 2001 puede medirse en el hecho de que muchos recuerdan qué estaban haciendo el 19 y el 20 de diciembre, cuando se saqueaban supermercados, las multitudes ocupaban las calles y caía el gobierno. Las palabras con las que se nombraron los distintos episodios de este escenario generaron un vocabulario que se organizó con la velocidad con la que se sucedían los hechos: "corralito"*, "corralón"*, "cacerolazo", "piquete", "asamblea", "default", "riesgo país"*, "asambleas", "cortes de ruta"*, "cartoneros"*. La frase que unía el reclamo, "que se vayan todos", condensaba el rechazo hacia la clase política y la devaluada legitimidad de las instituciones.

Esta red de acontecimientos no se explicaba por los hechos más inmediatos. Se anclaba en el proceso de reforma neoliberal llevado a cabo en los diez años de gobierno menemista. El ajuste estructural, articulado a partir de recetas que proporcionaban los organismos internacionales de crédito, tenía como objetivos centrales el control de la inflación, el pago de la deuda externa y la reducción del déficit fiscal. Las medidas de apertura y dominio del mercado (liberalización financiera, industrial y comercial) implicaron la desarticulación del poder del Estado y la pérdida de soberanía. La privatización comprendió, incluso, los hidrocarburos.⁵ Los ajustes se realizaron con el rechazo de sectores de la ciudadanía. La privatización de YPF, sancionada en septiembre de 1992, estuvo en el origen de las protestas de Cutral-Co y Plaza Huincul, en la provincia de Neuquén, y General Mosconi, en la provincia de Salta. Junto a estos cambios también se informalizó el empleo, se abandonaron políticas sociales, aumentó la desocupación y se produjo una acelerada marginación y empobrecimiento de la población. Como señala Javier Auyero,⁶ la movilización cultural llevaba casi una década: el Santiagazo (1993), la pueblada de Cutral-Co y Plaza Huincul en la provincia de Neuquén (1996), o la carpa blanca de los maestros frente al Congreso Nacional (1997); por otro lado, los cortes de ruta en Cruz del Eje (Córdoba), en Río Salí (Tucumán) o en Jujuy, todos durante 1997, son tan sólo algunos de los ejemplos que permiten afirmar que en 2000 el corte de ruta había sido incorporado como forma de protesta.

Frente a las descalificaciones que lo consideraban espontaneísta y carente de organización, se demostró que el corte tenía una forma de sostener su propia economía de subsistencia a partir de una organización solidaria y horizontal de las tareas, desde la alimentación hasta el cuidado de los niños. Los cortes se incorporaron al repertorio de la acción colectiva. Sus protagonistas centrales eran desocupados,

5 Otros países latinoamericanos como México o Brasil, que también pasaron por períodos de ajustes y reformas del Estado, no privatizaron sus hidrocarburos.

6 Javier Auyero, 'Fuego y barricadas. Retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática', *Nueva Sociedad*, n° 179, mayo-junio de 2002, pp. 144-162.



Fotografía 1 Ruta Nacional 22 Primera "pueblada" de Cutral Co por la anulación del contrato con la planta de fertilizantes Agrium, Neuquén (Argentina) Fuente: Diario *Río Negro*, 24 de junio de 1996, p. 10
Fotografía de Pablo López, *Río Negro*

resultado de las privatizaciones, y empleados públicos. Durante los cortes de ruta en Cutral-Co y Plaza Huincul (1996), la multitud declaraba ante las cámaras: "Acá no hay representantes, acá está el pueblo... Nosotros queremos laburar. ¡Les damos la luz, el gas, el petróleo y nos pagan así!"⁷ La multitud se definía como unida, comprometida y carente de líderes. Los cortes irrumpieron con una visualidad muy precisa: la quema de llantas (fotografía 1) cuyo humo negro inundaba el cielo era la imagen que permitía –y todavía hoy permite, tal como se vio en los cortes de ruta que realizó el campo en sus reclamos, entre marzo y junio de 2008– identificar con claridad de qué clase de acción de protesta se trataba. Las imágenes fueron un elemento central en la dinámica del conflicto.

Estas formas de beligerancia se incorporaron a otras como el paro, la manifestación o el ataque a edificios, y se expresa-

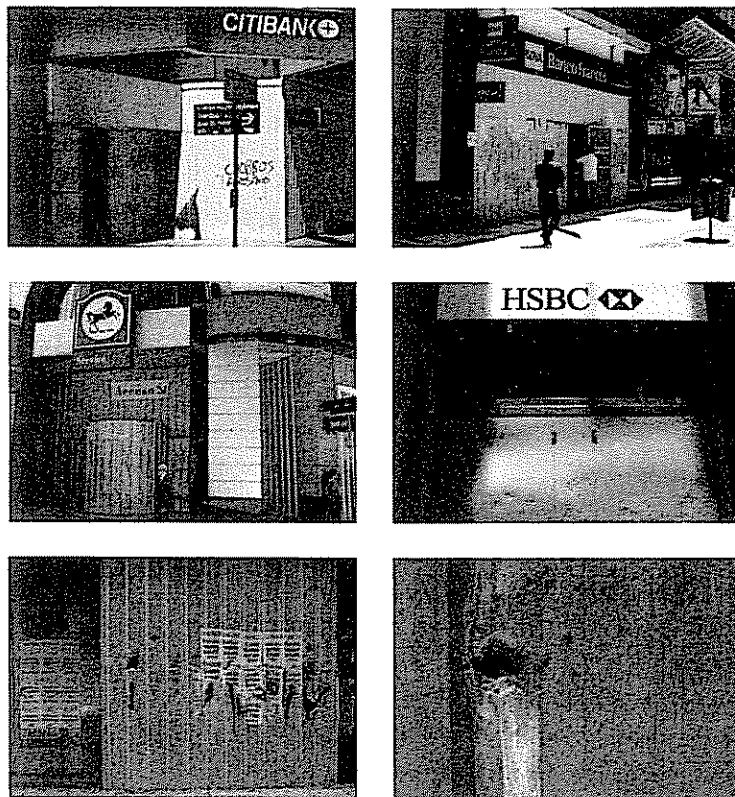
ron frente a una gama amplia de sucesos, desde el reclamo de grupos indígenas hasta el de viviendas. Tan sólo el hecho de que la tasa de desempleo haya crecido el 200% desde el lanzamiento del Plan de Convertibilidad, en 1991, hasta el año 2000 permite comprender el estado de emergencia en el que detonó la crisis de 2001. Todas estas formas de protesta implican la migración de la casa y el barrio a la barricada, la plaza y las calles del país. Allí se expresaron frustraciones, necesidades y demandas.⁸ Los hechos de esas dos jornadas de diciembre fueron la culminación de la sublevación expresada en imágenes y en acciones de respuesta ante un proceso económico, político y cultural que durante los diez años anteriores había cambiado el país.

Las formas de la protesta se organizaron al mismo tiempo que se tomaban las medidas que desembocarían en la crisis de 2001.

Esta experiencia acumulada estalló cuando el reclamo ya no involucró a un sector en particular (maestros, desocupados, empleados públicos), sino a la sociedad en su totalidad. Incluso a la clase media argentina, que invadió las calles de la ciudad generalizando el cacerolazo y las protestas contra los bancos, cuyas entradas golpeaba. Hundidas, incluso perforadas, las puertas de los grandes bancos dejan ver, hasta el día de hoy, las marcas de la reacción frente a la usurpación de los depósitos de los ahorristas (fotografía 2). Las imágenes de la crisis argentina, asaltos a supermercados, faenamiento popular de ganado, cortes, asambleas y multitudes en las calles, ocupaban los noticieros internacionales y atraían la atención de analistas, políticos e intelectuales del mundo. La *Traslación de una cacerolada*, del artista Santiago Sierra, que grababa el característico sonido en las calles de Buenos Aires un día de marzo de 2002, proponía ampliar la participación a otras ciudades del mundo: el 7 de septiembre del mismo año se reproducía en las calles de Londres, Fráncfort, Ginebra, Viena, Madrid y Nueva York.⁹ La crisis argentina se internacionalizaba en la escena del arte

8 Ibid. p. 162

9 Véase http://www.santiago-sierra.com/200210_1024.php



Fotografía 2 Bancos con vallas para protegerse de la reacción de los ahorristas, agosto de 2002.
Fotos de Andrea Giunta

Transformaciones urbanas de los años noventa

Cambió el país y cambiaron las ciudades. Es en los años noventa cuando, junto a la transformación de la economía, se produce un cambio urbano que se consolida durante el tiempo de superación de la crisis. El proceso de gentrificación que caracteriza a las grandes ciudades en el contexto de la globalización también se identifica en Buenos Aires. Podemos referirnos a tres momentos entrelazados y contradictorios en este proceso: los cambios de los noventa, el corte que impone la crisis de 2001 y la recuperación de la poscrisis. Los tres afectaron la trama urbana y los tres permiten comprender que

Buenos Aires sea hoy una de las capitales más buscadas por el turismo.¹⁰

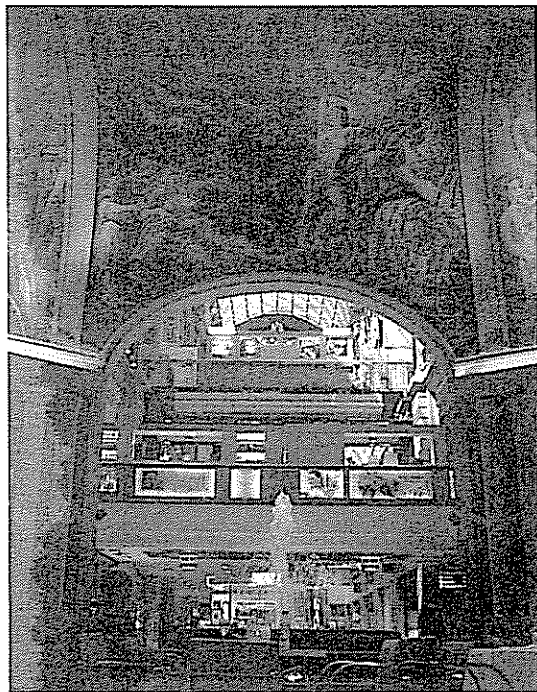
En el primer momento, en los años noventa, la transformación se vinculó a iniciativas del mercado en relación con el Estado nacional y municipal. Una paulatina modificación de los ejes de la ciudad que apuntaba a incentivar los emprendimientos inmobiliarios. Las galerías Pacífico* y los *docks* de Puerto Madero fueron hechos polémicos y evidentes que señalaron el inicio de ese proceso.

El primero fue un caso testigo y controversial, en tanto resultó de la privatización de un bien del Estado. Las galerías Pacífico (fotografía 3), realizadas a fines del siglo XIX y remodeladas a mediados del XX –cuando se incorporaron los murales de los artistas sociales Lino Eneas Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa, cubriendo los 450 metros cuadrados de la cúpula–, sede administrativa del ferrocarril, fueron incorporadas al patrimonio del Estado cuando este transporte se estató. Una de las primeras medidas del gobierno de Menem, en 1989, fue declararlas Monumento Histórico Nacional y darle la concesión a Mario Falak.¹¹

Comienza así la era de los *shoppings*, que marcó un cambio en la cultura urbana. “Cápsula espacial acondicionada por la estética del mercado”, como lo describió Beatriz Sarlo, el *shopping* condensa las funciones urbanas y reduce los conflictos de la gran ciudad. Con sus decorados escenográficos que actúan versiones artificiales de la historia, y sus códigos transnacionales, crean un ámbito amable para el turismo, una sensación de “hogar”. Como señala Sarlo, la extraterritorialidad tiene consecuencias no planificadas por el *shopping*, en tanto hace posible que utilicen sus beneficios (baños, luz, seguridad, limpieza) sectores de zonas marginales privadas de ellos. La posibilidad

10 Si bien me refiero a Buenos Aires, muchos de los datos que describen este proceso se verifican en otras ciudades del país.

11 En 1996 Mario Falak, empresario amigo de Carlos Menem, pagaba un canon de 30 000 dólares. En ese momento la empresa IRSA (Soros) compró las galerías Pacífico por 12.100 millones de dólares (si bien el Banco de la Ciudad de Buenos Aires las había tasado en 30 000 millones de dólares, finalmente salieron con la base de 8 000 millones). La concesión de Falak se extiende hasta 2019. Cf. “El multimillonario Soros compró las Galerías Pacífico”. *Clarín digital*, 20 de diciembre de 1996.



Fotografía 3 Interior de Galerías Pacífico con murales.
Foto de Andrea Giunta

de confrontación social se regula por el uso, naturalmente establecido por la agenda de su público potencial: los pobres van los fines de semana cuando los ricos están en los clubes y *countries*. El *shopping* es también un espacio de encuentro para los adolescentes. Donde las instituciones y la esfera pública ya no pueden construir hitos que se piensan eternos, se erige un monumento que está basado, precisamente, en la velocidad del flujo mercantil.¹²

El *shopping* también puede crear ficciones novedosas. Una de las imágenes más desconcertantes de las galerías Pacífico pudo apreciarse en la Navidad de 1994, cuando se colocó una enorme estatua de la libertad de telgopor pintada de dorado blandiendo una gran tarjeta de American Express, exactamente

12 Beatriz Sarlo, 'El centro comercial', *La Jornada Semanal*, México, 22 de marzo de 1998. De la misma autora véase *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

debajo de los murales que los artistas sociales habían realizado para el edificio cuando éste pertenecía a los ferrocarriles.¹³ Debajo de aquellas representaciones del hombre dignificado por el trabajo y en armonía con la familia y la naturaleza, esta imagen, que plasmaba la relación entre libertad y mercado enfatizada por el discurso transnacional de la globalización, constituía una acertada alegoría del nuevo tiempo en el que ahora se insertaba la galería, y también del discurso político y económico que dominaba en el rediseño del Estado.

La privatización de las galerías Pacífico fue rechazada por artistas e intelectuales. Fundamentalmente por Pino Solanas, que las había utilizado como escenografía en su película *El exilio de Gardel* y que quería que se convirtieran en un centro cultural.¹⁴

Fue también entonces cuando se produjo un proceso de gentrificación, alimentado por la especulación inmobiliaria. El área del antiguo puerto de Buenos Aires, anexa a su centro bancario, se transformó en terreno privilegiado para la inversión inmobiliaria. En pocos años, una zona abandonada y olvidada pasó a ser la más cotizada de la ciudad, con restaurantes exclusivos y una intensificación desmesurada de la construcción de edificios de lujo. La "ciudad *shopping*", como la describe Adrián Gorelik, y su contracara, la ciudad empobrecida. Un proceso de fragmentación y contrastes que marca el fin del ciclo progresista de crecimiento articulado de la ciudad.¹⁵

La sociedad que llevó adelante la reforma (Corporación Antigo Puerto Madero SA), formada por el Ministerio de Obras y Servicios Públicos y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, se fundó en noviembre de 1989 con el propósito de

13 La estatua tenía 10,50 m y fue encargada al estudio de Fernando Pugliese.

14 "Galerías Pacífico -explica Solanas- fue un negociado más del señor Menem. Con su testaferro, el señor Mario Falak, y el señor [José] Pedraza [dirigente del gremio ferroviario] [...] Son los mismos grupos que se quedaron con Puerto Madero y conformaron la Sociedad Anónima Puerto Madero [...] Para adjudicar sin licitación. Del mismo modo, Solanas denunció la privatización de YPF y a José Estensoro, y el vaciamiento de Canal 7, del que responsabilizó a Gerardo Sofovich. Véase Pino Solanas, "Fue el Menemismo, con mayúsculas", entrevista de Miguel Bonasso en *Página/12*, 27 de mayo de 2001. En 1991 Solanas fue víctima de un atentado en el que le dispararon a las piernas.

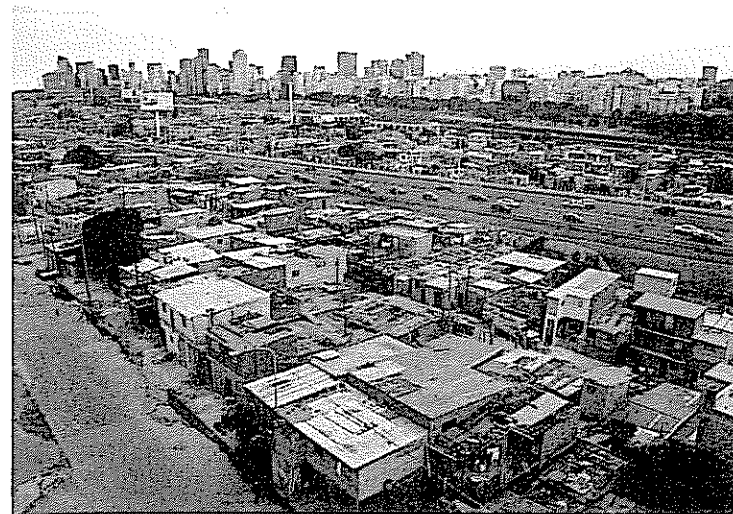
15 Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 200.

impulsar la urbanización del área de Puerto Madero. A tal fin, durante el mandato de Menem, el gobierno nacional transfirió 170 hectáreas a la citada corporación. Desde entonces esta zona abandonada se convirtió en el polo de crecimiento más acelerado y lujoso de la ciudad, donde se construyen torres que se subastan en Londres.¹⁶ La ciudad que nunca miró al río, como sucede con Montevideo en el otro margen del Plata, pronto quedará cercada por el muro de una cadena compacta de edificios

Junto a estos procesos de gentrificación, entendidos como mejoramiento de las condiciones preexistentes en un área de la ciudad, se produce lo opuesto –lo que podríamos considerar como “des-gentrificación”–, en una zona muy cercana a la de Puerto Madero. La Villa 31*, ubicada en Retiro, creció intensamente durante los últimos años. Nuevos asentamientos (la Villa 31 bis) y la construcción precaria en altura han aumentado la proximidad y el contraste entre la zona más rica y la más pobre de la ciudad (fotografía 4). La misma corporación Puerto Madero se ofrece ahora para llevar adelante los programas de “urbanización” que promueven el gobierno de la ciudad y el gobierno nacional. Además de esta pobreza focalizada, la crisis de 2001 desencadenó una pauperización generalizada.¹⁷

16 “Venden en Londres edificios que construyen en Puerto Madero”, Buenos Aires, *Clarín*, 18 de noviembre de 2006. El artículo refiere la inversión de 200 millones de dólares que Alan Faena realizó en un proyecto del arquitecto Norman Foster para el conjunto de edificios El Aleph. En la subasta realizada en Londres en noviembre de 2006 se vendió el 40% de los departamentos. El metro cuadrado, que en Londres cotiza a 24 000 dólares, en Buenos Aires se ofrecía a 4 000

17 El proceso de transformación que recortamos se refiere tan sólo a algunos de sus nudos estructuradores, centrados en casos emblemáticos y polémicos, pero en absoluto excluyentes en relación a un cambio que fue más amplio y más complejo que lo que aquí se refiere. Para apuntar tan sólo algunos ejemplos, habría que considerar la revalorización de Palermo y la inclusión de otros barrios dentro de esta área de ese barrio (en muchos sentidos podría hablarse de la “palermitización” de un sector de la ciudad de Buenos Aires), o la generalización de un proceso de segregación urbana que se acentuó con el resurgimiento de las villas: la ciudad moderna y la ciudad de la marginalidad coexisten y cruzan sus ejes en múltiples direcciones, la ciudad de los ricos y la de los pobres. Si bien las villas se multiplicaron en el cordón del conurbano, el proceso también se produjo en la ciudad de Buenos Aires, donde se cuentan 15 villas de emergencia



Fotografía 4 Villa 31 Foto de Álvaro Gorbato

El tour de la cultura

Pero la ciudad no sólo se transformó en términos de emprendimientos inmobiliarios o de *shoppings*. Fue fundamental el impacto producido por instituciones culturales. En primer lugar, el Centro Cultural Recoleta* (CCR), institución que se vincula estrechamente al movimiento cultural que marcó el retorno a la democracia. En el otro extremo de la ciudad, donde se cruzan Pedro de Mendoza y la pintoresca calle Caminito, en el barrio popular de La Boca, la fundación Proa*. En Barrio Norte, a la altura de Figueroa Alcorta y Salguero, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba*-Fundación Costantini). Estos espacios institucionales, en sus distintos tiempos de irrupción, marcaron con fuerza la vida cultural de la ciudad durante los últimos veinte años.

Centro Cultural Recoleta

Si bien el CCR se vincula a la historia más temprana de la ciudad, la renovación edilicia de 1980 –a cargo de Clorindo Testa, Jacques Bedel y Luis Fernando Bedit– y la dirección de Osvaldo Giesso, con el inicio del gobierno de Raúl Alfonsín, hicieron de este espacio el epicentro de la cultura experimental durante los años del restablecimiento del sistema democrático

(fotografía 5) El CCR se identificó plenamente con la idea de lo nuevo y, fundamentalmente, con la reconquista de la libertad de expresión. La vanguardia se conectó con la construcción de la nueva escena política. En varios sentidos, el CCR fue el lugar en el que pudieron mostrarse procesos culturales escondidos o prohibidos durante la dictadura.

Como señala Viviana Usubiaga,¹⁸ la casona de Giesso en San Telmo había sido un espacio de aglutinación y refugio para el teatro, las performances y las exposiciones durante los años oscuros de la represión. Teniendo como parámetro internacional el Centro Georges Pompidou y como local el Instituto Torcuato Di Tella, Giesso buscó, desde el Centro Cultural Recoleta, reconectar el arte con la vida. En sus salas se exhibió arte prehispánico, espectáculos de música electroacústica, instalaciones polisensoriales (como *La nube* de Mireya Baglietto), diseño, exhibiciones antológicas de artistas argentinos (desde Polesello a García Uriburú), la recreación de la mítica *Menesunda* por Marta Minujín (con el título de *Minujinda*) o la muestra multimedia *La Kermesse* (1986), por Liliana Maresca, Daniel Riga y Ezequiel Figuele.

El *underground* porteño ocupó el CCR e incorporó lo alternativo y la exaltación de la sexualidad como reconquista del cuerpo y los sentidos. Tales expresiones eran repudiadas por la Iglesia (cuya sede principal en Recoleta, la Iglesia del Pilar, está al lado del CCR), y fueron amenazadas con bombas y censuradas por la policía. Allí se realizaron las primeras exposiciones que abordaban cuestiones de género (*Mitonimias I y II* en 1986 y 1988, respectivamente)¹⁹ y, sobre todo, se multiplicaron las muestras de artistas jóvenes (como Pombo, Pierrri, Harte, Marrone o Schiavi). Allí se produjo el encuentro cultural argentino-chileno *Por Chile libre, hoy*, y se exhibieron el mural de Pablo Suárez y Miguel Harte sobre fisicoculturismo y el Peugeot cubierto de perlas de Renata Sussheim.

18 Viviana Usubiaga. *El lugar de las imágenes artísticas argentinas en la trama de los debates estéticos y la tensión entre posdictadura y democracia de los años 80*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008 (mimeo). El relato sobre lo que sucedió en los años ochenta en el CCR que aquí se condensa se basa en este texto.

19 Allí presentó Liliana Maresca la imagen de Cristo con sondas que entraban y salían de su cuerpo transportando gotas rojas. Como señala Viviana Usubiaga, la obra no era ajena al hecho de que la artista tuviese sida.



Fotografía 5 Centro Cultural Recoleta. Foto de Andrea Giunta

En este espacio se desplegó el escenario de la nueva fotografía argentina, tanto artística como documental y se plantearon propuestas de intervenciones urbanas que permitieron repensar la ciudad. También pudieron exhibirse fotografías realizadas durante los años de la represión. La marca del peligro y la amenaza que la dictadura impuso sobre la trama urbana fue repensada a partir de la apertura de un ámbito para la imaginación creativa.

En los años noventa, durante la gestión de Miguel Briante (como asesor durante los años 1989 y 1990, y como director en el período 1990-1993), Diana Saiegh (1993-1996) y Teresa Anchorena (1996-2000), se profundizó la institucionalización del espacio. Se remodeló la sala Cronopios, se reequiparon el LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical) y el centro de investigación en música electroacústica y se remodeló un área abandonada del CCR para convertirla en 8 *lofts* que pudieran albergar a artistas del interior del país y del exterior. La vinculación con la experimentación y los jóvenes creadores fue intensa durante estos años. Se realizaron exposiciones antológicas de la plástica local (como *a:e,i u* o en 1995 y 1996 o *Argentina Siglo XX*) y también exposiciones sobre memoria, como *Identidad*.

Durante la dirección de Nora Hochbaum (2000-2005), fue intensa la producción de exhibiciones antológicas de artistas argentinos (como Roberto Aizenberg, Kenneth Kemble, Roberto Elia, Liliana Porter o León Ferrari, entre muchos otros), iniciativa que continuó Liliana Piñeiro (2005-2007), con exhibiciones como las de Eduardo Stupia, Tony Cragg, Antoni Muntadas, el grupo Etcétera o el conjunto de exhibiciones sobre memoria realizado en marzo de 2006. A la política de exhibición se sumó, durante su gestión, la creación del CeDIP (Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones), que centralizó y catalogó el archivo del CCR, se abrió a la consulta de los investigadores y lanzó una nueva línea editorial.²⁰

Todo esfuerzo por sintetizar la actividad del CCR resulta reductivo, ya que su labor se centró en lograr un modelo capaz de intervenir en términos de democratización de la cultura y superación de los estándares de producción de la institución. La dimensión del CCR, con más de veinte exhibiciones simultáneas, a las que se suma la actividad musical y teatral, vuelve complejo el desafío de obtener los recursos para la producción. Como institución que depende de la estructura administrativa de la ciudad, el CCR tiene un presupuesto fijo que debe complementarse con el aporte privado. La dinámica entre el presupuesto estatal y el aporte privado gestionado, fundamentalmente, desde la Asociación de Amigos, constituye un caso de estudio para el análisis de la articulación entre políticas públicas que buscan ampliar la participación democrática (tanto en términos de público como de representación de los artistas) y el mecenazgo de las empresas privadas. La apertura de este espacio posibilitó también prácticas de autogestión.²¹

Sin colección, pero con un público que ya a fines de los años ochenta superaba el millón de espectadores por año,²² el CCR

20 Durante 2006 y 2007 diseñé el proyecto intelectual del CeDIP y estuve a cargo de su dirección. Durante 2007 se lanzó la colección *Fichas*, de las que se publicaron 30, y la revista del CeDIP, *Transvisual*. La realización de un proyecto tan complejo y ambicioso fue posible por la decisión y la gestión de Liliana Piñeiro y por el rol irremplazable de Ana Aldaburu como coordinadora general del CeDIP.

21 En su tesis, Usubiaga señala el CCR como un ejemplo de articulación entre mecenazgo liberal, democratización cultural y democracia participativa.

22 Usubiaga señala que, en 1984, 25 000 personas visitaron el CCR. Según el testimonio de Giesso al final de su gestión, los visitantes superaban el millón.

fue la institución en la que se expresó la energía creativa de la apertura democrática. La relación con la estructura del gobierno de la ciudad fue abierta, tanto en lo relativo al presupuesto como al control de la programación. En todas las gestiones, la institución conservó independencia de criterio respecto de la planificación. Constituyó, por otra parte, un caso excepcional de continuidad entre las distintas gestiones en términos de profundización de aspectos básicos relativos a su misión: apertura y democratización fueron las palabras clave que definieron su acción.

La centralidad del CCR, así como su apertura a la experimentación y a lo nuevo, provocaron polémicas e intentos de censura protagonizados por grupos religiosos conservadores.²³ La iglesia del Pilar, que colinda con el centro, se presenta a sí misma como custodia de la moral de lo que allí se expone. Esta concepción de la intervención del poder religioso en el poder civil generó actos de violencia e intentos de censura: cabe recordar el intento de cierre de la exposición *Erotizarte*, en 1993, o la foto de la exhibición de Bennetton, con dos jóvenes vestidos de cura y de monja besándose, que, durante la gestión de Teresa de Anchorena, fue preventivamente retirada y luego restituida por la misma directora. Durante la dirección de Nora Hochbaum, se destaca el debate sobre la exposición de Ferrari, el cierre, la censura judicial y la reapertura, con el apoyo de la dirección y de las autoridades del gobierno de la ciudad, que decidieron sostener la exposición con todas sus obras.

El CCR fue el espacio cultural en el que el lema "libertad de expresión", sostenido por la Constitución y por el sistema democrático, fue sometido a prueba una y otra vez. Allí pudo constatarse que tal libertad no era un hecho, que nunca estaba definitivamente confirmada y que en este espacio, sobrecargado de dimensiones políticas y simbólicas, era necesario respaldarla y redefinirla desde las imágenes del arte. La disponibilidad del Centro – "al Recoleta lo hacen los artistas" o "el Recoleta es de los artistas" son frases que repitieron muchos de los directores del Centro– hizo de éste un sitio privilegiado de tensión entre el arte y los distintos sectores de la sociedad.

23 Por ejemplo las protestas por la gallina que expuso Ferrari en el homenaje a Marotta.

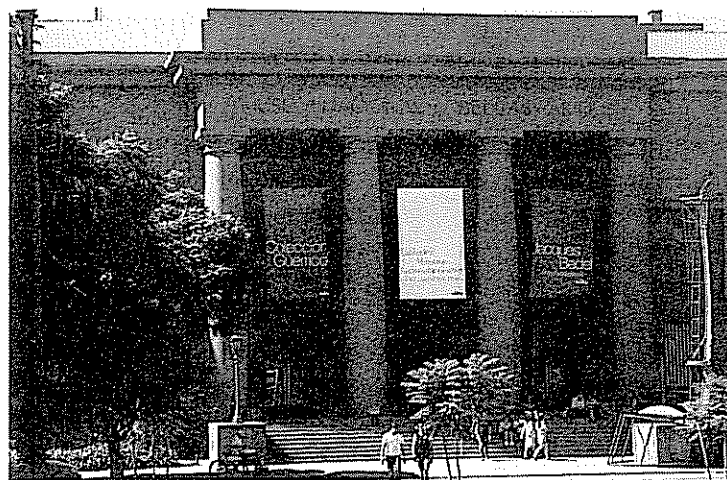
El área de influencia del Centro, su capacidad de convocar públicos diversos, su relación con los parques que lo rodean, la variedad de propuestas simultáneas que allí se presentan, hicieron de éste un espacio paradigmático en la construcción de la ciudadanía desde 1984. Su intervención en la escena pública lo coloca en el lugar más complejo respecto de la conformación de la noción de democracia participativa en el ámbito de las instituciones de la cultura. Este rol señaló su poder para modificar una zona de la ciudad. Ocupada durante la dictadura por una iglesia, un cementerio y un asilo, la conversión de este último en un centro de experimentación y participación creó una zona de fricción que lo convirtió en epicentro de la cultura de Buenos Aires desde su apertura hasta los años de la poscrisis.

*Museo Nacional de Bellas Artes**

A pocos metros del Centro Cultural Recoleta, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) también experimentó una transformación que lo involucró en la modificación de la textura urbana desde la zona norte de la ciudad (fotografía 6). Allí se realizaron exposiciones de investigación, con catálogos que por primera vez registraban y documentaban la obra de artistas como Antonio Berni o Alfredo Hlito. La exposición de Berni, en 1984, constituyó un hito en la convocatoria de público. Lo mismo podría señalarse respecto de exhibiciones internacionales, como *Contrastes de Formas*, que restablecieron el contacto con el mundo internacional.

Durante diez años, de 1993 a 2003, la gestión de Jorge Glusberg colocó al museo en la escena pública y lo convirtió en un espacio de masas. Contribuyó a esto el programa de televisión que dirigía el propio director del museo. Sus dificultades para tratar con la Asociación de Amigos lo llevó a buscar formas de financiación que fueron investigadas por corrupción (su procesamiento fue revocado en marzo de 2008 por considerarse que no están aún acreditados los hechos que se le imputan).²⁴

El deterioro del museo al final de su mandato, la falta de criterios curatoriales y el descuido de la colección, la más relevante que alberga el país, provocaron causas judiciales y escándalos. El



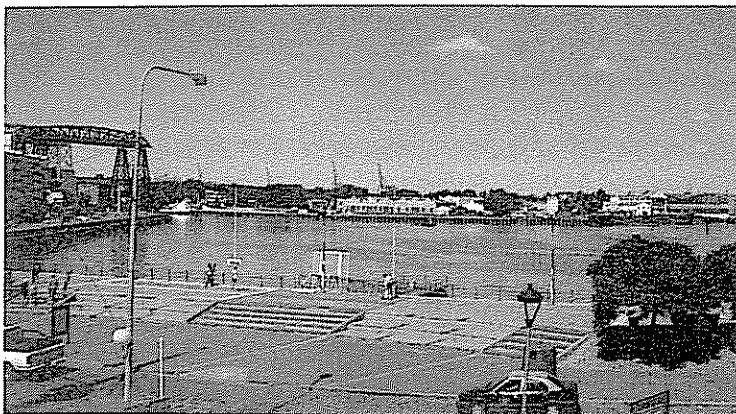
Fotografía 6 Museo Nacional de Bellas Artes. Foto de Andrea Giunta.

lema tan pronunciado en tiempos de la crisis, "que se vayan todos", involucró, en cierta forma, al MNBA. Un programa periódico investigó líneas de corrupción en el museo y un grupo de artistas reclamó a sus puertas el fin de la gestión de Glusberg.²⁵ Comenzó así un periodo de reestructuración que condujo a su modificación administrativa, que fue gestionada por una comisión asesora y dio lugar a la elección por concurso del nuevo director del Museo a fines de 2007.²⁶ Más allá de los escándalos, durante la gestión de Glusberg, el museo se convirtió en un espacio masivo y de formación de ciudadanía que durante los años noventa consolidó la zona de Recoleta como área privilegiada de la cultura de Buenos Aires.

25 Cf. "Emergencias del arte y la cultura", *Página/12*, 2 de diciembre de 2003, y Fabián Lebenglik, "El arquitecto de su destino", *Página/12*, 16 de diciembre de 2003.

26 El nuevo director, Guillermo Alonso, fue elegido por un jurado integrado por José Emilio Burucúa, de la Academia de Bellas Artes; Américo Castilla, director de Patrimonio; Natalia Majluf Brahim, directora del Museo de Arte de Lima; Marcelo Araujo, de la Pinacoteca de San Pablo, y Carmen María Sycz, de la Secretaría de la Gestión Pública. La comisión que estuvo a cargo de la dirección del Museo durante la transición, entre 2005 y 2007, estuvo integrada por los artistas Alejandro Puente y Luis Benedit; la especialista en gestión cultural Adriana Rosenberg (directora de la Fundación Proa), el director de Patrimonio y Museo, Américo Castilla, y yo misma como historiadora del arte.

24 Véase "Revocan el procesamiento de Jorge Glusberg", *Página/12*, 25 de marzo de 2008.



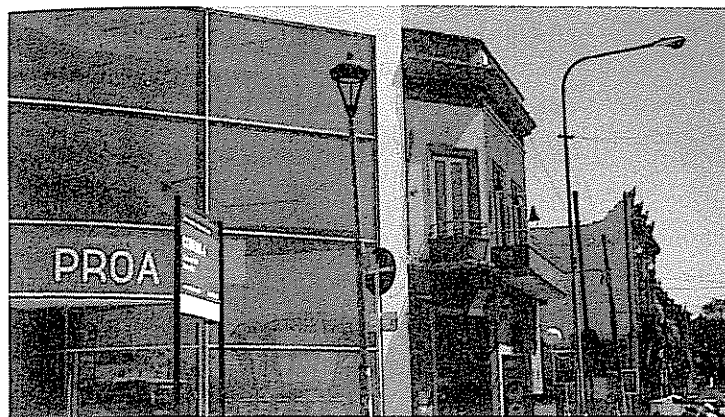
Fotografía 7. Vista de La Boca desde el interior de Proa Foto de Andrea Giunta

Fundación Proa*

En el extremo opuesto de la ciudad, al sur, en el barrio de La Boca, se instaló la Fundación Proa, ejemplo de una institución que funcionó como *trend-setter**, en tanto marcó un nuevo rumbo para la zona. Un área popular, un antiguo y muy pintoresco barrio de inmigrantes italianos, asociado a lo más característico en términos de la cultura popular de Buenos Aires, que este nuevo espacio modificó en función del arte moderno y contemporáneo.

La contemporaneidad de su diseño arquitectónico, tanto como el programa de exposiciones que mantiene, intervienen en la dinámica cultural del barrio y han incidido en el mapa de la ciudad: un espacio dedicado al arte y a la cultura de vanguardia, con altos estándares de calidad en términos de selección de exhibiciones, producción museográfica y editorial (programación, montaje, producción de catálogos). Proa es un centro de encuentro para intelectuales, artistas, curadores, músicos y compositores del país y del exterior.

La sede —una antigua casona italianizante remodelada por el estudio de arquitectura italiano Caruso-Tornicella—, inaugurada en 1996, dialoga con la cultura urbana desde hace varios años. También se encuentra ligada al turismo; allí coexisten el tango, la música y los colores brillantes de las casas que configuran, en sí mismas, un mural urbano (fotografías 7 y 8).



Fotografía 8. Proa y Caminito Foto de Andrea Giunta

Las instalaciones no exhiben una colección permanente, sino que programan exposiciones de acuerdo a una política cultural que apunta al arte internacional y al local. El modelo es más cercano al de un *kunsthalle* que al de un museo.

Inaugurada con una exposición de Rufino Tamayo, su programa se inscribió en el arte internacional moderno y contemporáneo (Kiefer, Maccio, Serrano, Galán, Flavin, Fontana, Lewitt, Rivera, Salgado, Merz, Portinari, Boetti, Trocke y Sotto, entre otros); en las revisiones históricas (del arte concreto, del paradigmático 68, de la crisis de 2001, o de los años ochenta en el arte argentino); en la mirada hacia el pasado (como la exposición de arte prehispánico de Veracruz que incluyó la monumental cabeza Olmeca); o en la inclusión de expresiones no tradicionales (como las escenografías y vestuarios de Giuseppe Verdi, el Museo del inconsciente de la Dra. Nise da Silveira, la moda o los objetos de la cultura araucana).

Por contar con un alto presupuesto, la crisis no afectó la financiación de exposiciones internacionales, pero sí su misión.²⁷ En el contexto de la crisis, planteó propuestas que

²⁷ Proa cuenta con el apoyo permanente de Tenaris, que forma parte de la organización Techint, empresa con liderazgo mundial en la producción de tubos sin costura. Recordemos que durante 2002 y 2003, años álgidos de la crisis, Proa realizó las importantes exposiciones internacionales de Sol Lewitt, Mario Merz y la transvanguardia italiana.

dieron cuenta de la relación entre lo que estaba sucediendo en el país y el campo de las artes visuales. Así se presentaron exposiciones como *Ansia y devoción* (punto de partida de un intenso debate que analizaremos más adelante, curada por Rodrigo Alonso, entre febrero y marzo de 2003) o como *Moda!*, entre marzo y abril de 2003, que abrió el espacio a jóvenes creadores de indumentaria.²⁸

*Museo de Arte Latinoamericano (Malba)**

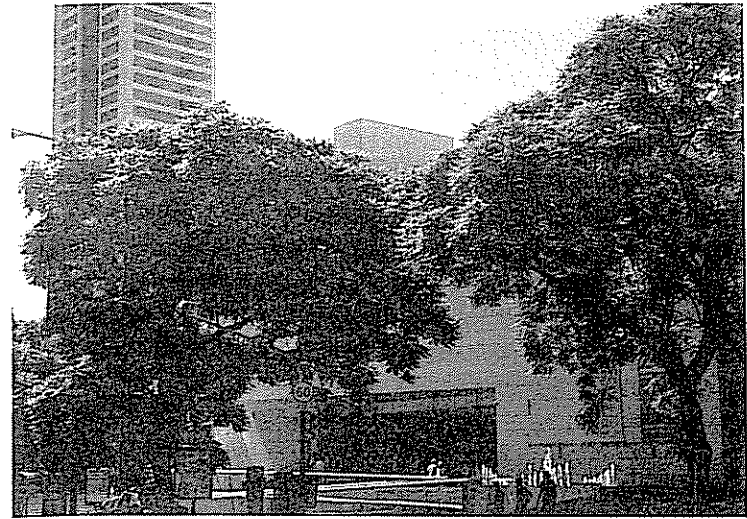
El 20 de septiembre, pocos meses antes de que se desatara la crisis, abre sus puertas el Malba, el primer edificio construido para ser utilizado como museo en la ciudad, diseñado por los arquitectos cordobeses Gastón Atelman, Martín Fourcade y Alfredo Tapia. Con su transparencia espejada y su particular arquitectura –que se asemejaba a la del Museo de Arte Moderno de Nueva York antes de su actual remodelación–,²⁹ el Malba se presentó como una intervención museográfica distinta, caracterizada por lo específico de su colección y por la voluntad de insertarse en el circuito internacional del arte. Tales rasgos, enfatizados por una articulada estructura de *marketing*, hicieron que este museo captase inmediatamente la centralidad del mundo artístico de Buenos Aires (fotografía 9).

Sin embargo, surgida bajo el signo de una época que se desmoronaba, esta institución también tuvo que enfrentar las consecuencias más inmediatas de la crisis: entre ellas, que la exhibición de Lichtenstein curada desde el MoCA de Los Ángeles,³⁰ que seguiría a *Políticas de la diferencia* –exhibición sobre arte latinoamericano organizada desde

28 Véase la entrevista a Adriana Rosenberg en Jorge Gumier Maier, *Curadores. Entrevistas*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 351-363.

29 Tanto por sus escaleras mecánicas que conducen a un pasillo desde el que se ingresa a las salas, un tópico del espacio del MoMA, como por la superficie vidriada que puede verse desde las escaleras a partir del primer piso y que remite a aquella desde la que se podía mirar el jardín de esculturas del MoMA, en este caso ocupado por un patio, también destinado a esculturas. El edificio ha demostrado ser plásticamente adaptable al programa de exhibiciones.

30 La exposición, se anunciaba, estaría en las salas del Malba entre el 20 de marzo y el 15 de junio de 2002.



Fotografía 9 Malba-Colección Costantini. Foto de Andrea Giunta

España–,³¹ tuviese que cancelarse debido a que los seguros no cubrían los riesgos de “revolución” o de “rebelión” que, al menos para la apreciación de los aseguradores, existían en el país.³²

Sobreelevado en su plataforma pétrea, el Malba emergía en el paisaje de saqueos y ocupaciones. Pese al desajuste que planteó la crisis de 2001, este museo pudo articular rápidamente

31 Esta exposición reunía obras producidas en los años noventa por artistas de veintiséis países. Estuvo coordinada por Kevin Power y Fernando Castro Flores, en colaboración con otros nueve curadores. Había sido mostrada anteriormente en el Centro de Convenciones de Pernambuco, Brasil, en 2001. Se inauguró en el Malba el 18 de diciembre de 2001 y estuvo expuesta hasta el 25 de febrero de 2002.

32 De hecho, las continuas manifestaciones, asaltos a supermercados y ataques de los ahorristas estafados a los bancos, permiten entender tal comprensión de los hechos. El 28 de febrero de 2002, el director del Museo, Agustín Arteaga (mexicano), se aleja del cargo. Véase Hinde Pomeraniec y Ana María Batistozzi, *La crisis llegó al Malba*, *Clarín*, 9 de marzo de 2002. Durante los meses iniciales, el segundo piso del Malba permaneció cerrado. Se abrió con la exposición *El hilo de la trama* [del 19 de abril al 21 de junio de 2002, exposición de arte brasileño organizada por el Museo del Barrio de Nueva York]. El 22 de agosto comenzó un nuevo programa de exhibiciones, con el título de *Contemporáneos*, en el que inicialmente sólo participaron artistas argentinos. La primera edición, con curaduría de Andrés Duprat, incluyó a los artistas Esteban Álvarez y Tamara Stuby [véase pp. 166-167 del presente libro].

un programa de exhibiciones sólidas y afianzarse así como una de las instituciones más dinámicas de la escena del arte de la Argentina posterior a 2001.³³ En este espacio pudieron verse exposiciones de investigación sobre artistas argentinos como las de Xul Solar, Víctor Grippo, Antonio Berni u Oscar Bony. Al mismo tiempo, el brillo de su actividad convalidaba la percepción generalizada de que las instituciones públicas estatales resultan incapaces e ineficientes a la hora de desarrollar una actividad profesional en el ámbito de la cultura. Con un patrimonio edilicio y una colección en completo abandono, la situación en la que se encontraba el Museo Nacional de Bellas Artes a fines de 2001 permitía confirmar tales juicios.³⁴

*Estudio Abierto**

Fue otro de los escenarios sobre los que se organizó una trama de la cultura artística de la ciudad que entrelazó la experiencia de los noventa con los años que siguieron. En un sentido, fue una respuesta institucional al proceso de reocupación y revalorización de distintos espacios de la metrópoli: recuperó transitoriamente zonas desamparadas ocupándolas con distintas expresiones de la cultura (exposiciones, performances, música) y amplió su área de incidencia al barrio en el que cada año se ubicaba el epicentro de la acción.³⁵ Las exposiciones se integraban a la visita a los talleres de los artistas que vivían en la zona en la que

33 En agosto de 2002 Marcelo Pacheco fue designado curador en jefe del Malba. En una entrevista plantea las líneas de redefinición de la política del museo, no ya abocada a captar muestras internacionales, sino a comprometerse con el arte argentino local y regional: "Reivindico la posición activa del museo, es decir, no pensar al Malba como el lugar desde el que uno va buscando exposiciones para traerlas hasta el espacio sino para construir un discurso curatorial y confrontarlo en la arena latinoamericana e internacional. En 'El Malba estrena director y una nueva visión desde adentro', *La Capital on line*, Rosario, 11 de agosto de 2002. En septiembre de 2005, el Malba exportó su primera exposición: la de Xul Solar, coproducida con la Pinacoteca de San Pablo, exhibida en junio en el Malba y en septiembre en la Pinacoteca.

34 Para una evaluación acerca de la situación del MNBA a fines de 2001, véase Andrea Giunta, "Museos entre lo público y lo privado" y "El papel de las colecciones en la actualidad", mesa redonda organizada por *El Basilisco* en la Alianza Francesa, el 27 de agosto de 2001 (<http://www.elbasilisco.com/aftrans1.htm#ag>).

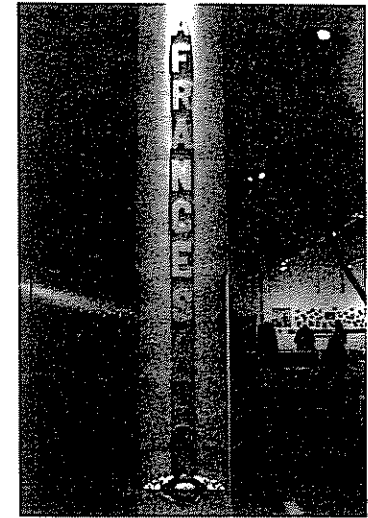
35 Véase *eA-Estudio Abierto. Experiencias de Arte y Cultura contemporánea en Buenos Aires 2000-2006*, Ministerio de Cultura, Buenos Aires, 2007.

se situaba la exposición. *Estudio Abierto* puso en acción una serie de señalamientos en el mapa tradicional de la ciudad, en sus circuitos ciudadanos, en sus recorridos turísticos. Una apropiación efímera que generó un archivo cultural, experiencias estéticas, discursos curatoriales, instalaciones, debates, y que abrió al público edificios emblemáticos antiguos o abandonados³⁶ (fotografía 10)

La resignificación del espacio urbano planteada por los organismos de cultura de la ciudad desde el primer *Estudio Abierto*, en 2000, se articuló con la multiplicación de intervenciones y experiencias que

se gestaban a partir de la crisis. Señalar esto es importante porque vuelve evidente en qué medida la cultura de Buenos Aires se transformó haciendo suyas las marcas de las ciudades globales –ocupar espacios de la ciudad devastados con intervenciones artísticas y culturales es una acción que puede identificarse en todas las grandes ciudades– y en qué medida la crisis, la puesta en jaque de las variables de la globalización que se produce en 2001, acentuó el tiempo de esa transformación y lo torció en escenarios que se organizaban al calor de la protesta y de la necesidad de encontrar respuestas a problemas concretos. Ya no fue un edificio, una zona de la ciudad habilitada por el gobierno, sino que fue toda la ciudad la que resultó ocupada –con o sin permisos–, transformada con acciones básicas y cotidianas en las que se anudaban la creatividad y la urgencia.

36 Véase la presentación de su directora, Ana María Battistozzi, en el sitio http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/estudioabierto/resena.php?menu_id=10128



Fotografía 10 *Estudio Abierto* 2006. En primer plano: "Afrancesado", 2006, obra de Daniel Ontiveros. Foto de Andrea Giunta

Nuevas formaciones artísticas

Me interesa considerar las tradiciones y las formaciones artísticas que contribuyen a generar la cultura artística de una ciudad, en tanto permiten establecer su especificidad. En estas texturas se anuda la formación de la escuela –como la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, hoy convertida en el Instituto Universitario Nacional de Arte–, con las opciones que surgen de los viajes, las residencias, las becas de estudio, el aprendizaje en el taller de un artista

Resulta difícil comprender el conjunto de estrategias que se generaron al calor de la crisis sin considerar las iniciativas que comenzaron unos cuantos años antes. Una de ellas fue la que sirvió a la gestación de una red de intercambios que modificaron el mapa de relaciones artísticas entre las ciudades del país. En los años noventa se organizó el sistema de “clínicas” de la Fundación Antorchas*, un programa que involucraba a artistas y críticos que viajaban a diferentes ciudades del país y que se reunían con artistas de cada lugar. El proyecto se conectaba con instituciones locales y articulaba estrategias descentralizadoras para revertir el hecho de que casi el 90% de las becas que hasta ese momento otorgaba la Fundación se adjudicaran a artistas de Buenos Aires. Para modificar ese desequilibrio, primero se destinaron porcentajes específicos de becas a distintas regiones del país en forma rotativa. El programa se reorientó poco después hacia la formación artística: se organizaron las clínicas que involucraban a dos artistas de estéticas diferentes y a un crítico que trabajaba en encuentros mensuales con los artistas. Estas reuniones se sucedían durante tres meses con uno de los artistas, luego había una reunión con el crítico o historiador y luego tres meses con otro artista, que muy probablemente tenía una línea de trabajo diferente. Lo que veían con el primero no necesariamente coincidía con lo que veían con el segundo. Se buscaban jóvenes creadores y se incluían críticos o historiadores para desarrollar una línea de pensamiento y no sólo de acción.³⁷ Estas clínicas, que se organiza-

37. Entrevista con Américo Castilla, 14 de marzo de 2008. Todavía no hay un estudio que documente esta experiencia en la que participaron decenas de artistas y críticos

ron durante varios años, dejaron una marca en la formación de los jóvenes artistas y contribuyeron a crear una red de descentralización

Diana Aisenberg, quien participó activamente de estos programas, señala que las clínicas no eran diferentes de la acción que ejerce un tutor. Eran un espacio de interlocución y de análisis de obras. Lo que marcó para ella una gran diferencia fue, en primer lugar, que se invirtiera en educación artística. La otra intervención tuvo que ver con el legado que dejaron estas clínicas. Éste radicó, por un lado, en el establecimiento de contactos mucho más dinámicos entre artistas y críticos de distintas ciudades

Hoy ya no es posible hablar del “interior”, sino que hay que referirse a diferentes centros en el mapa del país. El viaje, las exposiciones conjuntas, las residencias forman parte de una serie de iniciativas que agenciaron tanto artistas como instituciones. La gestación y consolidación de nuevos museos y colecciones nos coloca, por ejemplo, ante el hecho de que la principal colección de arte argentino desde los años sesenta hasta el presente se encuentre en Rosario y no en Buenos Aires. Las exposiciones de dos artistas emblemáticos como Liliana Maresca y Pablo Suárez, planeadas entre el Centro Cultural Recoleta y el Macro, no se inauguraron en Buenos Aires sino en Rosario. El itinerario desde la ciudad capital hacia el resto del país puede invertirse: éste es un hecho significativo en relación con el mapa tradicional del poder cultural en la Argentina, pero no sorprendente a la luz de la red de circulación que puede identificarse en el presente.

Otra experiencia fundamental para la formación de los artistas es la beca Kuitca*, que se realiza desde comienzos de los años noventa, y de la que entre 2003 y 2005 se cumplió la cuarta edición. El espacio de trabajo fue una escuela, cuyas instalaciones permitieron desarrollar obras de gran tamaño, como la cabaña que hizo Eduardo Navarro o el elefante de Sandro Pereira. La dinámica del taller y la constelación que se genera a su alrededor permiten visualizar un ámbito de trabajo, de redes y de intercambios, desde los que se accede a la configuración de una zona de la escena artística actual. A esta red también se vincula la tarea formativa del taller de Diana

Aizemberg y la actividad que realizó desde el Centro Cultural Ricardo Rojas.

En estos circuitos se producen intercambios y comunidades educativas que funcionan en forma paralela a la enseñanza de las escuelas. Los artistas señalan la falta de comunicación con el arte contemporáneo de los profesores que enseñan en las escuelas de arte. La formación oficial provee una base que requiere otros espacios de actualización, debate y análisis crítico. Los cambios en la formación artística que pueden observarse en el contexto global también pueden seguirse en el local. Más que la currícula (materias aprobadas, títulos obtenidos), lo que incide en forma decisiva en sus prácticas son los contactos, las redes y los ámbitos de discusión.

Globalización y bienalización

Es también en los años noventa cuando se produce el crecimiento del circuito internacional de bienales, becas y residencias que consolida las redes del mundo globalizado del arte. Hoy podemos referirnos a modos de itinerancia artística que difieren mucho de aquel viaje ilustrado de los modernistas. Los artistas ya no van a París para aprender allí las claves de la modernidad e introducirlas en su país de origen. Transitan entre ciudades, muchas de las grandes metrópolis del mundo artístico –como Londres, Nueva York y Berlín–, o ciudades remotas en las que residen pocos días para montar su obra en bienales o participar en un *workshop* (en este sentido podríamos referirnos a artistas bienalizados o globalizados). Si hasta comienzos de los años sesenta los grandes encuentros del arte se realizaban en Venecia, San Pablo, París y Kassel, hoy involucran más de 200 destinos, que forman el circuito de las bienales. Es ésta una forma de poner las ciudades en el mapa de la cultura global, e incluso, de promover nuevas formas de turismo (pensemos, por ejemplo, en el *grand tour* europeo que en 2007 proponía recorrer Venecia, Kassel y Münster en un viaje de diez días o en las propuestas para visitar la Bienal del Fin del Mundo en Ushuaia).

Ivo Mesquita, curador de la 28ª bienal de San Pablo, planteó, con un gesto radical, el agotamiento del modelo de la bienal al proponer lo que la crítica denominó como "la bienal

del vacío" o "la bienal vacía". Ante la multiplicación de bienales, la repetición de artistas, de obras, de modelos, los presupuestos millonarios, la dificultad de terminar a tiempo con la realización de propuestas tan monumentales, Mesquita propuso una bienal para la reflexión, destinada a pensar el destino de este modelo y la necesidad de uno nuevo.

Para desazón de los artistas, el segundo piso de edificio de Ibirapuera se proyectó como un espacio vacío, que exhibía tan sólo el ritmo hipnótico de sus columnas. Un gesto radical y visual para hacer inconfundible esta decisión curatorial de "mano dura", como la definió el mismo Mesquita. Vacía pero no muerta, ya que entiende la bienal como un espacio vinculado a la noción de ocio, esa actividad tan ligada al arte y a la filosofía. Se trata de una pausa llena de potencialidades con las que el curador lanza una crítica hacia un modelo exhausto. Vacía, sí, pero sólo de los tradicionales objetos del arte, ya que se proponen performances y conferencias, y se utilizan de manera intensa los archivos de la Bienal de San Pablo y los catálogos de todas las bienales del mundo. Un espacio de pensamiento, de actividad, de transformación, que más que un recorrido curatorial propuso activar un circuito.

Buscó, también, anclar la Bienal a su espacio, la ciudad de San Pablo. Un desdibujamiento de lo global en lo local,³⁸ un desafío que la bienal, sin embargo, no pudo asumir: ante la acción de los "pichadores" que el día de la apertura al público intervinieron el edificio con grafitis, la respuesta fue la intervención policial y el inmediato blanqueamiento de las paredes. El sistema de control obtuvo la posibilidad del debate público.

Curiosamente, la Argentina resiste estos procesos de bienalización o de globalización. Las bienales no tienen continuidad.³⁹

Las residencias son proyectos relativamente recientes que señalan una apertura importante. Pienso en El Basilisco*, que se gestó en 2001 y se estableció como programa continuado

38 Ivo Mesquita presentó el proyecto el 17 y 18 de marzo de 2008 en la sede del Centro Cultural de España de Buenos Aires. El ciclo fue organizado por esta institución y la Fundación Proa.

39 Pensemos en las Bienales Americanas de Arte realizadas en la ciudad de Córdoba en 1962, 1964 y 1966; en las dos Bienales de Buenos Aires, en 2000 y 2002; en la Bienal del Fin del Mundo en la ciudad de Ushuaia realizada en 2007 y cuya próxima edición se realizará en 2009.

desde 2004, o en RIAA, Residencia Internacional de Artistas en Argentina*, que comenzó en 2006. Estos proyectos son diferentes, pero ambos contribuyen a generar relaciones con artistas de otros países por medio del trabajo conjunto, la convivencia, la exhibición y las fiestas de cierre de cada residencia.

Crisis y colectivización del arte

Lo que siguió a la caída del entonces presidente Fernando de la Rúa transformó el paisaje de la ciudad de una forma inusitada. Las calles del centro financiero parecían trincheras, en tanto que los bancos se bunkerizaban cubriendo las puertas con chapas que los ahorristas perforaban con martillos y cacerolas.⁴⁰ La ocupación de avenidas y plazas por ciudadanos, ahora descriptos como vecinos, hizo del espacio urbano un ámbito de manifestaciones, asambleas y trueques que, por un tiempo, hegemonizaron las prácticas urbanas y cambiaron el espacio de la ciudad.

Fue un momento en el que la creatividad se mezcló con la protesta. La ironía y el humor, la búsqueda de formas nuevas para hacer visible el eje de las demandas, se democratizó. La ciudadanía elaboraba, cada día, un modo distinto de manifestarse. Por ejemplo cuando en una marcha contra la Corte Suprema de Justicia, una mujer se encerró en la plaza Lavalle en un corral de madera disfrazada de oveja, o cuando una pareja se instaló en el hall de un banco con sombrillas y reposteras durante el cálido verano de 2002 y decidió pasar allí las "vacaciones" que la crisis había cancelado.⁴¹

Uno de los efectos más fuertes del impacto de la crisis en la organización de las artes visuales fue la emergencia de colectivos*. El ámbito del taller fue reemplazado por el de la calle, y por

40 A fines de 2001, como usualmente ocurre a fin de año, el asfalto del microcentro se había levantado para la repavimentación. El estallido de la crisis impidió que se repararan las calles y durante varios meses quedaron así, configurando ese paisaje de ciudad arrasada que caracterizó los primeros meses de la crisis. Registré ese paisaje de "guerra" con calles destruidas y bancos bunkerizados, en una serie de fotografías tomadas entre diciembre de 2001 y agosto de 2002.

41 Véase Fernando García, "Las manifestaciones culturales inspiradas en los cacerolazos". *Clarín*, 18 de junio de 2002.

un tiempo pareció que el artista individual desaparecería inmerso en uno de los tantos grupos. Se produjo, en cierto modo, una "colectivización" de la práctica artística. Estas formas de trabajo conjunto, amalgamadas por ideas o por prácticas, habían comenzado a articularse mucho antes de la crisis [Escombros, ArDetroy, Vórtice Argentina, el grupo Fosa son, entre otros, algunos ejemplos]. El colectivo Oligatega Numeric* (desde 1999), un caso que permite analizar muchos otros, está formado por un grupo de artistas que se reunieron en un mismo espacio por necesidades materiales —básicamente, no poder mantener un taller individual—, pero también por razones creativas: desde un comienzo ellos trabajaron en una misma obra.⁴² Si pensamos en algunos de los grupos anteriores (como el Grupo de la X o Babel), en los que se sumaban individualidades más que la acción coordinada por un proyecto discutido y realizado en forma conjunta, es clara la diferencia. La crisis de 2001 y la multiplicación de los colectivos atrajeron una atención mayor sobre el trabajo que ya hacían algunos grupos. Los integrantes de Oligatega compartían la búsqueda de un diálogo entre tecnologías. En su primera exposición, *HiLowHiFi*, ponían en diálogo tecnologías de diferente calidad, que no estaban hechas para ser conectadas (televisores, video-caseteras, parlantes, rayos láser). Después de 2001, cuando la crisis impide renovar tecnología, ellos ya trabajaban con el reciclaje.⁴³

La debilidad institucional que siguió a la crisis potenció las estrategias colaborativas que ya existían e incentivó otras nuevas. Éste es un cambio que podemos analizar en el circuito internacional del arte —el uso de materiales preexistentes antes que la creación de obras inéditas, es decir, las prácticas inherentes a lo que Nicolas Bourriaud denomina "posproducción*"—⁴⁴ y que se incrustó con mayor fuerza en un contexto en el que el reciclaje dejó de ser una opción para constituir una necesidad imperativa. La explosión tecnológica que podría haberse producido en los noventa, facilitada por el cambio del

42 Integrado por Mateo Amaral, Alfio Demestre, Maximiliano Bellmann, Mariano Giraud y Leandro Tartaglia. El grupo realiza obra conjunta y también individual.

43 Maximiliano Bellmann y Alfio Demestre explican esto. Entrevista con la autora en la Galería Daniel Abate, el 5 de marzo de 2008.

44 Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 2004.

"uno a uno", se desvaneció ante la precarización social que sucedió a la caída del gobierno de De la Rúa: el quiebre de la política, el cierre de las fábricas, el *default* y la pesificación. Los artistas que requerían insumos importados para sus obras sabían que el arte que hasta ese momento hacían iba a diluirse cuando sus reservas de materiales se agotaran. Tenían que elaborar una poética sin insumos. El sueño de que en Buenos Aires, fascinada con el esplendor de los noventa, se instalara una sede del Guggenheim, se derrumbaba. Y, sin embargo, también se lograba reciclar el desencanto, tanto en la multiplicación de formas de entender la creación artística como en la inserción del arte en escenarios socialmente conflictivos. Incluso en términos de mercado se intervenía sobre el pesimismo: la feria de arteBA de 2002 mostró resultados optimistas, probablemente resultantes del hecho de que con la devaluación los precios se habían dividido por tres.

Los colectivos como el Grupo de Arte Callejero* (GAC) o Etcétera*, activos antes de 2001, o los que surgieron al calor de la crisis, como el Taller Popular de Serigrafía* (fotografía 11), Argentina Arde* o Arde Arte!*, para mencionar tan sólo algunos de los que nacieron en Buenos Aires,⁴⁵ así como el trabajo colaborativo de la revista *Ramona* o el proyecto Venus*: todos introdujeron una forma distinta de entender la creación artística, el desmarcamiento de la diferencia entre el papel del creador y el del espectador.⁴⁶

45 Antes de la crisis también actuaban Costuras Urbanas en Córdoba (desde 1997) y En Trámite, en la ciudad de Rosario. A fines de 2001, además de los mencionados, surgieron en Córdoba Máquina de Fuego, Periferia, Urbomaquia y el Proyecto Resistencia-Interferencias Urbanas, de Hugo Vidal y Cristina Piffer, entre muchos otros. O, incluso, pensando en las intervenciones en el espacio público, *Tertulia*, la intervención en el cementerio de la Recoleta realizada por Eduardo Molinari y Nicolás Varchausky que intentó censurarse.

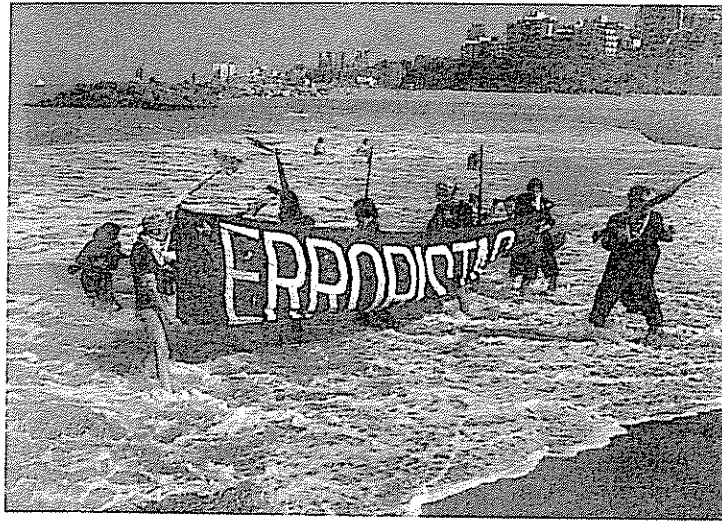
46 No puede dejar de destacarse la fuerte tradición argentina de la práctica colectiva vinculada al compromiso social. En una lista abreviada hay que señalar a los Artistas del Pueblo, desde 1914; exposiciones y acciones colectivas, entre las que cuentan el *Homenaje al Vietnam* (1966), *Tucumán Arde* (1968), *Malvenido Rockefeller* (1969), *El Siluetazo* en los años ochenta, la obra de artistas como León Ferrari, Juan Carlos Romero, Osvaldo Jalil, Roberto Jacoby, Daniel Sanjurjo, entre muchos otros. Hay una fuerte tradición local que funciona como referente y genealogía. Pero al mismo tiempo, la crisis de 2001 y el nuevo escenario que configura la globalización introdujeron elementos distintos en las más recientes experiencias.



Fotografía 11 Taller Popular de Serigrafía, 1º de mayo de 2004. Foto: RES.

Los claustros de la universidad no estuvieron al margen de lo que sucedía. No sólo a través de la movilización de estudiantes, profesores y autoridades, sino también en las clases. Durante el primer semestre de 2002 dicté un seminario sobre las metodologías de la historia oral y nos centramos en el análisis del arte argentino contemporáneo y lo que en ese mismo momento se estaba produciendo en las calles.⁴⁷ De ese seminario surgieron

47 El título del seminario era Historia oral e historia del arte. Métodos, problemas y prácticas en la constitución de un archivo de historia oral de arte argentino (UBA) y lo dicté con la colaboración de Cristina Rossi. Este seminario, que dicté durante dos años más, constituyó una experiencia fundamental en mi tarea docente. En primer lugar, porque fue un espacio de debate intenso; por otra parte, porque siempre se abordó el presente -circunstancia que deriva de la metodología cuya productividad se analizaba- y en este sentido implicó un contacto directo y frecuente del curso con artistas y curadores. Cada año se centró en un tema: en 2002, en los colectivos; en 2003, en el arte concreto (debido, fundamentalmente, a la exhibición que se realizaba en la fundación Proa). Pero también se hicieron entrevistas grupales en las que participaron los alumnos y los curadores y artistas que visitaban en ese momento el país. Por ejemplo, a Cuauhtémoc Medina o a Gerardo Mosquera. También desde la cátedra de Arte Latinoamericano (UBA) invitamos cada año a artistas, investigadores y curadores; entre ellos: Carlos Capelán (Uruguay), María Iovino (Colombia), Gilberto Habib de Oliveira (Pinacoteca de San Pablo), o los argentinos Florencia Garramuño, Adrián Gorelik, Gonzalo Aguilar, Marta Penhos, Victoria Noorthoorn o Inés Katzenstein.



Fotografía 12 Desbarco errorista en Mar del Plata, noviembre de 2005
"Internacional Errorista - Buenos Aires" Foto publicada en Indymedia Argentina

proyectos de investigación, ponencias,⁴⁸ y también la participación activa de los estudiantes en los grupos interdisciplinarios de acciones de intervención urbana.⁴⁹ En el ámbito académico, se gestó una mirada atenta a lo que sucedía en el espacio público y se intercambiaron materiales que proveían las investigaciones que se desarrollaban en forma paralela. Por ejemplo, las fotos de los *stencils* que tomé en la ciudad de Rosario

48 Señalo, por ejemplo, el trabajo que realizaron, a partir del seminario sobre colectivos: Guillermina Fressoli, Gabriela Piñero y Paula Zambelli, "Prácticas estético-artísticas surgidas a partir del 19 y 20 de diciembre del 2001", ponencia que presentaron en las V Jornadas del Instituto de Historia del Arte Julio Payró en 2002; o la de Fressoli, "Una aproximación al GAC Apropiación y resignificación de los espacios públicos", ponencia presentada en las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, en 2002. En ese seminario comenzó también el proyecto de archivo circulante de Fressoli, Piñero y Zambelli, que presentaron en la clase y también en forma de ponencia como "Residuos del hacer: una propuesta de archivo", en las V Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, en 2003. En torno a este proyecto hicieron otras presentaciones que llegan hasta el presente, en 2008, en la ciudad de Rosario.

49 Por ejemplo, Paula Zambelli, quien a partir de la investigación del seminario se integró al grupo Arde Arte!



Fotografía 13 Desbarco errorista en Mar del Plata, noviembre de 2005
"Internacional Errorista - Buenos Aires" Foto publicada en Indymedia Argentina

entre 2002 y 2003, que fueron el punto de partida de investigaciones de los estudiantes que participaban en el seminario.⁵⁰ La intención era pensar sobre el presente, documentarlo, interpretarlo. Analizar los nuevos problemas que planteaba la organización colectiva de prácticas artísticas, que se expresaban tanto en acciones performáticas como en los muros de la ciudad. La irrupción del *stencil* se produjo primero en Rosario (fotografía 14), ciudad en la que distintos grupos se habían apoderado de los muros en un diálogo frenético de imágenes. Al año siguiente los *stencils* se multiplicaban sobre los muros de Buenos Aires.⁵¹

50 En 2002, cuando viajé a Rosario por un proyecto que desarrollaba con el Museo Castagnino, encontré las paredes de la ciudad completamente ocupadas por *stencils* que compartimentaban los muros, que competían y dialogaban entre sí. Fotografié un corpus de esas imágenes con mi hija. Este archivo fue el punto de partida del viaje de Fressoli, Piñero y Zambelli a Rosario, y de la investigación que realizaron, de la que dieron cuenta en la ponencia "Intervenciones y marcas estéticas en la ciudad de Rosario", presentada en el II Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y X Jornadas del CAIA, "Discutir el Canon. Tradiciones y Valores en Crisis" (2003).

51 Véase mi artículo "Hasta la victoria stencil!", en las pp. 207-209 de este mismo libro.



Fotografía 14 Stencils en la ciudad de Rosario. Foto de Andrea Giunta

En diciembre de ese mismo año se realizó en Tatlin, espacio del proyecto Venus, el encuentro *Multiplicidad*, en el que se distribuyó una encuesta sobre colectivos cuyos resultados se difundieron por primera vez en mayo de 2003.⁵² Señalo estos datos como muestra del grado de generalización que alcanzó la organización de colectivos de arte, y de la necesidad inmediata que generó de estudiarlos y analizarlos tanto dentro como fuera de la universidad.

Los materiales de esta encuesta ofrecen un mapa posible de los grupos que actuaban y del programa que cada uno tenía. El relevamiento se estructuraba en una serie de preguntas (¿Qué hacen? ¿Para qué? ¿Cuáles son los principales problemas de organización? ¿Cómo se financian? ¿Qué uso hacen de las nuevas tecnologías?) cuyas respuestas daban cuenta, en principio, de muchos rasgos homogéneos, no sólo por una dinámica de producción basada en consensos, ingreso abierto, funcionamiento en red, búsqueda de autonomía económica, rotación de actividades, aspiración a lograr eficacia política,⁵³ sino también por la presencia de un vocabulario común (horizontalidad, autogestión) y por el rechazo a las financiaciones por el grado de condicionamiento que éstas pudieran significar para el propio programa (autofinanciación, fiestas, espacios

52 Tanto en el encuentro *Rosa Light / Rosa Luxemburgo*, al que nos referiremos más adelante, como en la revista *Ramona* 33, julio / agosto de 2003.

53 Esto señalaba José Fernández Vega en su comentario 'Variedades de lo mismo y de lo otro', incluido en *Multiplicidad*. Malba-Proyecto Venus, mayo de 2003.

publicitarios o apoyo de particulares interesados en el proyecto aparecen delineados como opciones para recaudar recursos y garantizar autonomía). Muchos comparten la necesidad de rotar las funciones y de debatir los proyectos y las prácticas.

Probablemente, la homogeneidad que se percibe en la primera lectura de los resultados de esta encuesta se habría diluido con preguntas abiertas, dirigidas a captar lo específico de cada colectivo en lugar de lo homogéneo. Pero aun así pueden seguirse las diferencias. Las poéticas de los grupos terminan siendo equiparables a las de los artistas individuales. Utilizan la discusión, Internet o el trabajo colectivo en lugar del pincel, el óleo o la tela. Comparten las formas de organización del trabajo, pero no tienen los mismos objetivos. Se reúnen para experimentar con el diseño (Sorna); hacer un diccionario de las palabras que se utilizan para hablar de arte (Diana Aizenberg); editar una revista (*Ramona*); autogestionar trabajos de clínica, producción y circulación de su obra (Grupo00); imprimir remeras y afiches en actos políticos, particularmente con el movimiento piquetero (Taller Popular de Serigrafía); realizar muestras, instalaciones, publicaciones, eventos (Suscripción); organizar eventos a beneficio, en los que la entrada es un litro de leche para donar a comedores infantiles (FeriaHipie / Buenaleche / Discobabynews); diseñar microeventos multidisciplinarios simultáneos en distintos puntos de la ciudad en las fajas horarias de alto tránsito (Ejército de artistas); realizar encuentros de poesía y publicaciones en su propio espacio, Cabaret Voltaire (Zapatos rojos); consolidar una comunidad experimental en forma de red constituida por artistas, intelectuales, tecnólogos y científicos para estimular las conexiones entre personas cuyas actividades se desarrollan en ámbitos diferentes (Venus); luchar contra el régimen de fronteras sosteniendo la libertad de circulación de los ciudadanos del mundo, para encontrar espacios de contagio y organización entre las nuevas figuras obreras que emergen del posfordismo*, del precariado y experimentar nuevas formas de sindicalismo de base que respondan a las nuevas realidades así como fundar espacios de contagio biopolítico entre los habitantes de las metrópolis (Ninguna persona es ilegal-España); llevar adelante un proyecto editorial (Ácido surtido); crear un espacio de trabajo en el que lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción con el propósito principal de

subvertir los mensajes institucionales, infiltrarse en el lenguaje del sistema y provocar desde allí quiebres, alteraciones, desmascaramientos o hacer evidentes juegos de poder a través de la denuncia (GAC); organizar un programa de pensamiento artístico con talleres y seminarios de investigación a través de un sitio de Internet y ediciones en papel (Trama); reunir artistas para resistir al modelo (Por un arte de la resistencia); realizar obra conjunta utilizando tecnología en contra del funcionamiento que se espera de la misma (Oligatega numeric) Aunque las formas de organización tienen rasgos en común, sus intereses son muy diferentes. Todos valoran los lazos personales, la amistad y varios relacionan la actividad que realizan con la felicidad, la alegría y el placer. FeriaHípie / Buenaleche / Discobabynews dicen que, aunque suene cursi, se reúnen para ser un poco más felices, y que después de la crisis de 2001 la gente necesita pasarla un poco mejor.

Ninguno de estos grupos rechaza el valor de lo creativo ni de lo social. Es destacable que señalen que lo político también es estético, y viceversa. Lo que los vincula fuertemente es que todos subrayan la importancia de la investigación. Unos se vinculan más a la idea de goce, otros a la de responsabilidad. Es común a todos la centralidad de la práctica y el hecho de que todas las decisiones se tomen en forma grupal, desde el más sencillo al más dificultoso acuerdo. El lugar del creador individual, resolviendo los problemas que le plantea su obra, aparece disuelto.

Contagio y organización son términos clave en la definición de su dinámica. Desde estos contactos cercanos, con el grupo, con los que se acercan a él, con las comunidades afectadas por un conflicto específico, algunos plantean la necesidad de vincularse con otros grupos que tengan los mismos propósitos, constituir redes, alcanzar el mundo. De lo inmediato a lo universal. Más que por la nacionalidad o por rasgos de identidad, se vinculan por intereses y problemáticas comunes. Trabajan simultáneamente sobre lo inmediato y desde un borramiento de fronteras. Sus ámbitos de inserción son, al mismo tiempo, los más cercanos y los más alejados puntos del planeta.

El análisis de los textos demuestra que los vinculan conceptos y prácticas. Comparten una forma nueva de situarse frente a las instituciones del arte marcada por la distancia, por

un grado de indiferencia. No es en este caso el complot, el juego conspirativo en relación con la trama institucional, tan recurrente en las expresiones de la vanguardia argentina, sino la decisión de situarse afuera. Éste fue un rasgo distintivo y visible hasta, aproximadamente, el 2003-2004, cuando las instituciones comenzaron a superar el estado de excepción (de crisis radical) que marcó el año 2001. Es también el momento en el que comenzó a diluirse la cohesión del soporte social al que, tanto discursiva como materialmente, se vinculaban las prácticas artísticas asociativas.

Estas prácticas colectivas, forzadas por la crisis y arraigadas en mayor o menor medida en tradiciones locales de trabajo artístico grupal, se generalizan a partir de nuevas posibilidades de pensar la creación. La globalización y los nuevos medios actúan como condición de posibilidad de nuevas formas de creación. Individuos abiertos, que discuten sus diferencias y complejidades, que son capaces de adaptarse a distintas escenas (tanto geográficas como temporales), que se insertan en configuraciones momentáneas, planteadas en función de una acción concreta, y que persiguen un objetivo que se cumple con su realización. Al mismo tiempo que la crisis desmantelaba las estructuras institucionales, los colectivos de artistas organizaban formas de intervención *ad hoc*. Liberados del control institucional, funcionaban como individuos legitimados por sus propios deseos y necesidades y, al mismo tiempo, se integraban en colectivos que les conferían una nueva, aunque momentánea, identidad, pautada por el objetivo inmediato. Ya no es el anhelo de socavar el poder para reemplazarlo a futuro, sino de involucrarse con el presente más inmediato a fin de cambiar las lógicas desde las que operan para que éstas no se desgasten, para que sean capaces de competir en la definición del sentido del presente.

Los colectivos no significan indiferenciación sino una concepción distinta del individuo, apto para construir y administrar el sentido de una coyuntura particular, cambiar su lugar (operando, por ejemplo, al mismo tiempo en forma individual y grupal, como sucede con Magdalena Jitrik y el Taller Popular de Serigrafía (TPS), o con los integrantes de Oligatega Numeric). Se mueven, en general, dentro de los formatos de la globalización (en redes) buscando intervenir críticamente sobre sus consecuencias; son, al mismo tiempo, militantes

que están en contacto con las organizaciones políticas sin pertenecer a ellas. Están en relación con la creatividad artística, pero no se presentan como hábiles gestores, no aspiran a los beneficios económicos de una buena administración.

Son eficaces en todos estos campos, potencialmente pasibles de funcionar en la lógica del trabajo en el mundo global, pero resistentes a productivizar sus capacidades en función de la lógica del mercado. Materializan, en el nivel simbólico de sus prácticas, las formas de organización de un mundo global al que quieren desestructurar. Como en la lógica del trabajo posfordista, comparten aptitudes en la organización de prácticas que buscan el aprendizaje colectivo y la innovación permanente.

Los colectivos actúan a partir de la precariedad laboral de la poscrisis y de las formas de supervivencia que ésta generó. Buscan desde la heterogeneidad horizontes de confluencia que se sitúan en el espacio del conflicto (Brukman*, HIJOS*, la visita de Bush, un acto); en éste construyen formas de cooperación y resistencia, de invención creativa y, al mismo tiempo, social. Arman su repertorio sobre el laboratorio de la crisis y buscan, simultáneamente, alimentarlo con nuevas opciones. Crisis y creatividad funcionaron, por un tiempo, como ámbitos de imaginación extrema. Desde allí interpelaban la realidad al mismo tiempo que, cada día, actuaban para modificarla. Operaban articulando tácticas (en el sentido que Michel de Certeau le asigna al término)⁵⁴ para desestructurar el poder del Estado.

La organización espontánea en forma de asambleas, el trueque en las plazas, y los modos de intercambio y solidaridad que constituyeron el escenario de la crisis llevaron a plantear que las "multitudes" a las que se referían Toni Negri y Michael Hardt en su libro *Empire* existían en toda su expresión insurreccional y organizativa en la Argentina.⁵⁵ Cientos de miles de manifestantes y organizaciones de cooperación en red hicieron posible pensar formas de producción alternativas a la lógica del capitalismo. Los colectivos artísticos constituyeron la expresión visual, conceptual y utópica de tales expectativas.

54 En Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.

55 Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*. Harvard University Press, 2000 [traducido al español como *Imperio*. Buenos Aires, Paidós, 2002].

Actualización del debate

Durante 2001 y 2002 se desarrolló una serie de Mesas Redondas en la Alianza Francesa⁵⁶ en las que participaron representantes de todo el circuito de las artes visuales: artistas, coleccionistas, curadores, historiadores y críticos. Allí se abordaron temas que revisaban las transformaciones que se habían producido en la organización del arte, en la formación artística, en el concepto de coleccionismo, en los discursos de la historia y de la crítica, en las prácticas curatoriales, en la enseñanza artística. Fueron presentaciones y debates que dieron cuenta de la tensión que marcaba el clima de cambio y de la crisis que, si bien cuando comenzaron las charlas –el 27 de agosto de 2001– no se había precipitado, ya estaba instalada en el discurso. Estas mesas, que tuvieron una alta participación tanto de los invitados que presentaron sus posiciones como del público, definen una situación de debate que pronto se generalizaría y multiplicaría alcanzando momentos de alta confrontación.

El 12 de mayo de 2003 se realizó en el Malba el encuentro *Rosa Light / Rosa Luxemburgo*. La cita proponía discutir un tema ya transitado por la tradición del arte argentino, actualizado, en términos generales, por la situación post-2001 y, en particular, por cuestiones ancladas en la dinámica específica del espacio de arte local. El detonante fue un hecho interno, resultado de la publicación de un texto polémico que atacaba el "arte de los noventa", tanto por su "infantilismo" como por su relación con el "capitalismo cerril" de esa década, en tanto lo consideraba su expresión cultural, una forma de conformismo complaciente.⁵⁷ Este debate había sido reactualizado por la exposición *Ansia y devoción* presentada

56 Organizadas por Esteban Álvarez y Tamara Stuby. El contenido completo de las mesas puede consultarse en www.elbasilisco.com/chartas-esp.html.

57 Esto sostiene Ernesto Montequin en el texto escrito para la muestra antológica de la galería Belleza y Felicidad, curada por Emiliano Miliyo. El texto se reproduce completo en *Ramona* 31, abril de 2003, junto a un análisis de Roberto Jacoby y una entrevista a Montequin de Gustavo Bruzzone y Diana Aisenberg. Véase también el artículo de Daniel Molina, "En su quinto año de vida Belleza y Felicidad: festejo que terminó en velorio". Buenos Aires, *Clarín Revista* N.º 1, 1º de febrero de 2003.

en febrero de 2003 por Rodrigo Alonso en Proa. Un pequeño libro-catálogo remitía en las notas a este texto, que todavía permanecía inédito pero que ya había circulado intensamente por correo electrónico. Todo esto abonaba el clima de conspiración, acuerdos y enemistades que habían conducido a la organización de la sesión que se desarrolló en el auditorio del Malba colmado

Dos hechos alimentaban también el debate y movilizaban la convocatoria. Por un lado, la exposición *Ex-Argentina*, curada por Andreas Siekmann y Alice Creischer, en ese momento en proceso de preparación, y que se presentó en el Museo Ludwig de Colonia, Alemania, durante 2004. La exhibición se centraba en el "colapso argentino" e incluía a artistas argentinos y extranjeros que abordaban de distintas formas la coyuntura política de la crisis. Las exclusiones fueron parte de las condiciones que contribuyeron a la polémica.⁵⁸ En segundo lugar, se debatía la participación argentina en la bienal de Venecia, a la que el curador Carlos Basualdo había invitado a participar al GAC.⁵⁹ La crisis y el aura de la solidaridad dieron una visibilidad distinta a la escena del arte argentino, que cubría las expectativas de la mirada internacional y de las agendas curatoriales de los grandes eventos

58 Esta exposición se pensó como una propuesta en dos tiempos, y en cada momento anclada en su específica coyuntura. La segunda etapa fue en 2006, cuando se presentó en las Salas Nacionales de Exposición con el título de *La Normalidad*. La exposición fue organizada por los artistas y curadores alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann, quienes con el apoyo del Goethe Institut de Buenos Aires y el Kulturstiftung des Bundes (Fondo Federal de Cultura de Berlín) investigaron acerca de colectivos y artistas que estuviesen trabajando sobre la crisis argentina y su impacto social. Cuando participé de este debate, desconocía que se establecía sobre la polémica que había planteado la no inclusión de algunos artistas en la exposición *Ex-Argentina*, debido a que su obra no respondía a determinados parámetros de politización del arte que guiaban los criterios de los curadores. Después de la inauguración de *La Normalidad* conocí tangencialmente ese contexto inicial de confrontaciones.

59 En la Bienal de Venecia presentaron *Cartografía del control*, que consistía en una proyección de video y un gran *collage*: sobre una sección del mapa de Buenos Aires, se encuentran señalados centros del poder económico, acciones de la represión militar, lugares de conflictos bélicos, zonas militarizadas y bases militares de los Estados Unidos (<http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/survival/s-calle.htm>)

Todo esto confluyó en la organización de la mesa del Malba a la que fueron invitados Ernesto Montequín, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Magdalena Jitrik, Jorge Gumier Maier, Rosana Fuertes⁶⁰ y yo misma.⁶¹ Las presentaciones se centraron en la historia de la relación entre el arte y la política tal como la habían planteado León Trotsky o Rosa Luxemburgo; en la emergencia de una categoría curatorial que prestaba atención al arte político, con buena recepción en los eventos internacionales como la *Documenta de Kassel*; en la aparición de fundaciones que otorgaban becas y subsidios, como la Fundación Rockefeller; en el surgimiento de una forma distinta de entender la política en el arte –la afirmación de la libertad en el arte como su forma más política, más allá de los contenidos– vinculada a la superación de la contraposición o separación entre dos territorios, el de un arte político y el de un arte a secas. Todos los panelistas coincidieron sobre lo estéril que resultaba esta confrontación. Surgieron opiniones diversas acerca del poder de los eventos internacionales (como la *Documenta* o la exhibición *Ex-Argentina*) para torcer las trayectorias artísticas.⁶² Se señaló, como respuesta, que la situación del país desde los hechos de diciembre de 2001 había constituido una marca lo suficientemente fuerte como para provocar en los artistas el interés de vincular sus prácticas con la urgencia social.

Magdalena Jitrik y Roberto Jacoby destacaron el sentido político de las prácticas grupales de los colectivos, tanto en lo que hacía a la constitución de redes locales e internacionales como a la intervención de estos grupos en contextos sociales conflictivos. Jitrik subrayó que después del 19 y 20 de diciembre se había intensificado la necesidad de intervenir y actuar en la escena pública y, desde ese foro, invitó a todos a participar del encuentro que se preparaba para la semana

60 Rosana Fuertes estaba de viaje y Jorge Gumier Maier finalmente no asistió.

61 Puede verse mi presentación en el capítulo 6 de este libro. La transcripción de todas las presentaciones, en *Ramona* 33, julio/agosto de 2003.

62 La hipótesis contrafáctica podría formularse de la siguiente manera: un artista cuya obra no se vinculase anteriormente a problemáticas sociales o políticas y que, a partir de esta situación, comenzara a orientarla en ese sentido para volverse visible a la mirada de los curadores que buscaban obras guiadas por una agenda política.

siguiente en apoyo de las trabajadoras de Brukman.⁶³ Subyacente al debate estaba el legado crítico del arte de los años noventa. Jitrik retomó su propia experiencia: cómo ella se sentía en esos años llenando formularios para acceder a becas y subsidios, y cómo experimentaba ese momento, cuando participaba en acciones urbanas junto con otros artistas al mismo tiempo que estaba exponiendo en el Malba. Los espacios del arte no son sólo los que tradicionalmente les están reservados, sino todos aquellos que los artistas quieran ocupar con sus obras.

El debate permitió pasar en limpio algunas cuestiones. Por un lado, que el binomio arte puro / arte comprometido, resumido en la expresión *Rosa Light / Rosa Luxemburgo*, no dividía las aguas. Casi todos coincidieron en el hecho de que la obra no es política por sus temas, sino por el soporte social que la sostiene, ya sean las madres de Plaza de Mayo –como señaló Roberto Amigo–, una huelga o una ocupación, y, también, que es política por desmarcarse de los cánones establecidos, sean éstos Light o Luxemburgo. También puso en evidencia que el legado de los años noventa estaba a flor de piel, como un problema no resuelto, estigmatizado y no analizado. Fueron años defendidos y demonizados con fuerza durante la polémica. Finalmente, se destacó que los hechos del 19 y 20 de diciembre representaban un parteaguas, un antes y un después, y que su impacto había atravesado el campo del arte, había resituado a los artistas, los había colocado nuevamente frente al requerimiento de comprometer sus prácticas. Si bien se señaló que los grupos o los colectivos no eran nuevos, que su accionar podía identificarse desde los años sesenta –y aun antes, podríamos agregar– y que muchos de los que estaban actuando en ese momento habían comenzado en los noventa –como el GAC o Etcétera–, lo cierto es que la crisis había generalizado estas prácticas.

63 Festival organizado en apoyo a las trabajadoras de la fábrica desalojadas por la policía. Estas mujeres habían recuperado su lugar de trabajo y lo habían puesto en producción después del abandono de sus dueños en la crisis de diciembre de 2001. El festival se hizo entre fines de mayo y comienzos de junio de 2003. Se realizó en la plaza colindante a la fábrica, donde en ese momento las trabajadoras de Brukman estaban instaladas en carpas.

El efecto centralizador de Buenos Aires

Volvamos al comienzo de este ensayo. Nos referimos a la existencia de un nuevo mapa de actividades que organizan un itinerario por distintas ciudades del país, a prácticas situadas en contextos específicos, que multiplican las escenas y que relativizan la representación centralista de Buenos Aires. Y, sin embargo, los artistas siguen buscando radicarse en Buenos Aires. Algunos coinciden en señalar los límites de las ciudades más pequeñas. Fundamentalmente, por la dificultad que encuentran en ellas de mantener un comportamiento no consensuado por la trama social media. Ciudades pautadas, con conductas consensuadas, de las que los artistas dicen querer escapar para fundirse en la multiplicidad de la gran metrópoli y poder ser individuos que se reconocen en algunos otros o, simplemente, pasar inadvertidos. Vivir inmersos en la indiferenciación de la desclasificación urbana, donde es posible desplazarse fácilmente por distintos roles. Tal experiencia, tales posibilidades, pareciera brindarlas Buenos Aires más que cualquier otra ciudad del país.

¿Sigue siendo la Argentina un país encerrado en una ciudad? Desplazarse hacia Buenos Aires para saltar luego a una de las grandes metrópolis del mundo, como Berlín, para, después de varios años, regresar, simplemente porque se extraña el idioma o los amigos, o para no sentirse solo contemplando la propia obra, para poder observarla en el eco de los otros.⁶⁴ Una ciudad en la que no es necesario cumplir con protocolos, títulos, donde cualquiera puede ser un artista y donde todo puede hacerse.⁶⁵ Inmensa, llena de amigos, y a la vez aislada, Buenos Aires no integra el recorrido de las grandes exposiciones que itineran, incluso, por otras ciudades de Latinoamérica. Recordemos que la crisis de 2001 hizo aún más difícil traer muestras internacionales.

¿Sigue siendo Buenos Aires una ciudad encerrada en el mundo? ¿O es que es más fácil alcanzar la escena internacional quedándose en ella? El hecho de que la salida de la crisis se haya dado también junto a una nueva ola de turismo parecería, al menos por el momento, confirmar esto. Los curadores y

64 Maximiliano Bellmann, Alfie Demestre y Máximo Pedraza describen muy bien este cambio. Cfr. nota 43.

65 Diana Aisemberg señala estos rasgos.

los amantes del arte viajan a Buenos Aires para ver artistas, visitar la ciudad, bailar tango, ir a las Cataratas del Iguazú o al Perito Moreno. Llegan artistas, curadores, coleccionistas, directores de museos, académicos, críticos, todos convocados por una agradable agenda de trabajo que incluye turismo y diversas experiencias culturales

Querer "estar en el mundo", que nuestros artistas sean reconocidos en el exterior, que integren las colecciones de los más importantes museos internacionales, es una marca recurrente en el discurso de la cultura argentina. Sin embargo, parece que la necesidad de salir es equivalente a la de volver. Tal parece la fuerza más definitiva en todas las aventuras internacionalistas. ¿Una frustración, una imposibilidad o simplemente una necesidad, un deseo irrenunciable? Quizá sea cierto que nuestro trabajo genera más interés cuando se inserta en un conjunto de relaciones específicas, cercanas, queridas, y que nuestra mejor manera de insertarnos en lo global consista en sumergirnos en lo local.

Capítulo 2 | Patrimonios

La emergencia de un nuevo mapa museográfico¹

El 20 de septiembre de 2001, nueve días después del ataque a las torres gemelas de Nueva York y tres meses antes de que las multitudes invadieran las calles de Buenos Aires en el contexto de una profunda crisis política y económica –a la que siguió una aún más profunda crisis social–, se inauguraba en Buenos Aires el Museo de Arte Latinoamericano, Malba*-Colección Costantini. El paradigmático avión de guerra con un cristo de santería de León Ferrari, que el Malba exhibía entre sus obras en préstamo, actuó como imagen condensadora de ese contexto en extrema tensión. De hecho, quienes no conocían la obra creyeron que Ferrari había colgado su bombardero en referencia directa a los aviones que habían quebrado el corazón de Wall Street.²

Anunciado en la portada de los diarios locales, este nuevo museo reflejaba, en su superficie cristalina –era el

1 Una versión de este ensayo fue publicada con el título de 'Crisis y patrimonio' en Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2007, pp. 221-238.

2 Se trata de una obra de 1965 que Ferrari hizo en relación con la guerra de Vietnam y los bombardeos norteamericanos a poblaciones civiles.

único museo de fachada vidriada de la ciudad-, el esplendor cosmético de la época que concluía. Pese al desajuste que le plantearía la crisis, rápidamente pudo articular un programa de exhibiciones y consolidarse como una de las instituciones más sólidas de la escena del arte de la Argentina post-2001.³

En términos generales, no deja de ser una paradoja sorprendente que, mientras el país se sumió en una de sus crisis más dramáticas y profundas, tuviera lugar uno de los momentos de máxima expansión institucional en el campo de las artes visuales. La inauguración de nuevos espacios y colecciones en el ámbito público demostró que las iniciativas institucionales no sólo eran posibles en el circuito de las actividades privadas.⁴

¿Cómo se explica que en tal contexto se conformaran colecciones y se inauguraran museos? ¿Qué problemas plantea la explosión museográfica en un país en el que la inversión en cultura, tanto en términos de presupuesto del Estado como de apoyo privado, sigue estando en crisis? ¿Qué desafíos supone esta multiplicación de museos cuando carecen de presupuestos y de programas? Quisiera reconstruir la escena de emergencia, entre 2004-2005 de un conjunto de instituciones públicas nuevas o transformadas: fundamentalmente, el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Rosario y el montaje de la colección de arte argentino en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Aunque el nuevo contexto político no fue ajeno a estas transformaciones, las decisiones que hicieron posibles estos cambios se vincularon, sobre todo, a la presencia de gestores que llevaron adelante los proyectos que se habían propuesto desarrollar y a los programas que algunas fundaciones habían creado en relación con las instituciones públicas en los años precedentes

3 Véase la nota 33 del capítulo 1

4 Una certeza que, pese a todo, se busca consolidar desde algunos discursos periodísticos estrechamente vinculados al mercado del arte. Cito, como ejemplo recurrente, los artículos de Ana Martínez Quijano en el diario *Ámbito Financiero*.

El arte en el escenario de la crisis

Como vimos, después de 2001 en la Argentina la figura del artista individual, trabajando en la soledad de su estudio, se disolvió con el renovado llamado de la responsabilidad social, materializada en distintas formas de solidaridad. Su legitimidad se inscribió en el "colectivo". Por un tiempo, varias coordinadas parecieron indicar que, para ser reconocido como emergente, el artista tenía que pertenecer a un grupo que vinculase su acción a la escena pública y al reclamo social, es decir, que formase parte de la reorganización de los lazos comunitarios que se tramaban desde las asambleas barriales* y las ocupaciones de fábricas. Es verdad que los colectivos* existían antes del 19 de diciembre, pero durante 2002 y 2003 se multiplicaron reiterando sus agendas, sus objetivos, sus formas de organización. No deja de ser cierto que la crisis* "vende": ante la mirada extranjera, las imágenes de violencia que transmitían los noticieros internacionales confirmaban que la Historia se producía, en ese momento, en la Argentina.

Frente a tal contexto de conmoción, los artistas eligieron actuar en las calles, donde cada día se actualizaba el conflicto. Preocupados por la crisis, muchos volvieron a poner sus prácticas al servicio de la movilización social. Marchas, ocupaciones y piquetes* funcionaron como ámbito privilegiado de las expresiones colectivas. Como era previsible, la necesidad de colectivizar las prácticas artísticas tuvo un momento de efervescencia y multiplicación que disminuyó desde 2004. El artista, en cierto sentido, volvió al atelier.

Otro engranaje del circuito artístico superó rápidamente el impacto de la crisis. En principio, es lógico pensar que ésta paralizaría el mercado del arte: podría incluso plantearse como hipótesis que, ante la contracción del mercado, los artistas se hayan volcado a las calles en un movimiento que podría llegar a entenderse como de reacción frente a un conjunto de instituciones que ya no daba cabida a sus obras. Pero ¿hubo durante los años noventa un coleccionismo capaz de sostener la creación artística, que -tambaleante ante la crisis- habría incidido inmediatamente en las prácticas artísticas? Lo cierto es que este coleccionismo, aunque representativo en términos simbólicos, no lo fue necesariamente en términos económicos:

entonces, como ahora, eran muy pocos los artistas que podían vivir de la venta de sus obras.

Por otra parte, la inestabilidad económica, pese a lo que se temió, no afectó el mercado. Por el contrario –y tal vez debido a los desajustes que provoca un momento de conmoción, en el que las variables no se comportan como las leyes que las regulan parecen anticipar–, la crisis inyectó dinero en el mercado del arte: contra todos los pronósticos, en la feria de arteBA* de 2002, las ventas fueron buenas. Probablemente, debido a que la pesificación bajó los precios en dólares a una tercera parte⁵

Definiendo una escena completamente distinta de aquella que marcaba el discurso de la crisis, entre 2000 y 2003 se formaron dos nuevos museos que fueron inaugurados, ambos, durante 2004. El primero, en Neuquén, desplazó parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes a un nuevo edificio construido en dicha ciudad. El segundo se estableció a partir de una colección formada en estos tres años, y constituyó parte del proyecto de convertir unos silos en desuso de la ciudad de Rosario en un museo de arte contemporáneo⁶

MNBA-NEUQUÉN: federalización del patrimonio

El 15 de diciembre de 2000, durante la gestión de Jorge Glusberg y bajo el impulso del intendente radical de Neuquén, Horacio Quiroga, y del secretario de Cultura, Oscar Smoljan, se establece el Museo Nacional de Bellas Artes, delegación Neuquén. Así, al mismo tiempo que el principal museo argentino se encontraba en estado de abandono, aparecía el signo auspicioso de la inauguración de un nuevo edificio

5 A pesar de la crisis que atraviesa el país, la concurrencia a arteBA fue masiva, y el promedio de ventas, elevado. Creemos poder afirmar que quizá la razón más movilizadora de esta fluida concurrencia ha sido la búsqueda de placer y de alimento cultural como paliativo para este difícil momento que vivimos. Respecto a las ventas, muchas de ellas con precios pesificados uno a uno, se vieron favorecidas por el turismo, la inseguridad del depósito bancario y el indudable goce de regalarse una obra de arte”, en Pelusa Borthwick, “Presencia de la fotografía en la Feria arteBA XI” (www.fotomundo.com/miscela/ferias/arteba.shtml)

6 Actualmente, este proyecto ha sido reemplazado para construir un nuevo edificio anexo al Museo Municipal Juan B. Castagnino.

Después de 2001, frente a la caída del gobierno de De la Rúa, el intendente radical decidió apostar al proyecto cultural de la ciudad. El museo pasó a ser el lugar simbólico desde el cual fue posible construir una base de confianza y rearticular un proyecto político que se llevara adelante en el contexto de una provincia gobernada por el Partido Popular Neuquino, al que estaba enfrentado el radicalismo.

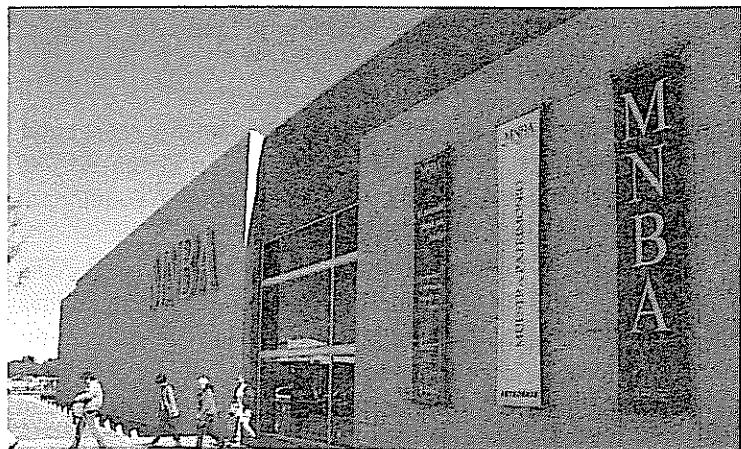
La nueva sede fue inaugurada el 12 de septiembre de 2004, para el centenario de la ciudad de Neuquén. El nuevo edificio fue un proyecto del arquitecto Mario Roberto Álvarez, coautor junto con Horacio Torcello y Asociados, que habían ganado el Concurso de Ideas. La obra se realizó en poco más de un año y medio e, inmediatamente después de inaugurada, recibió el premio Bienal de Arquitectura CPAU/SCA al mejor edificio institucional en gran escala (fotografía 15).

La comparación con el Guggenheim de Bilbao que el arquitecto Álvarez desliza en una entrevista sólo se sostiene si se considera el impacto urbano del museo: nada más distante de la retórica escenográfica de la arquitectura de Frank O. Gehry que el cubo de contornos netos de Álvarez.⁷ Un edificio pensado más dentro de los lineamientos que impone el camino contemplativo de las obras, que con la intención de producir fascinación ante el espectáculo arquitectónico.

El museo se define como una unidad espacial integrada al parque por explanadas y circunvalaciones, que funcionan como vías de acceso. La idea de Álvarez retoma la casa romana, en la que el salón principal rodea el patio de esculturas. Este salón es, espacial y funcionalmente, independiente del hall de acceso, en el que se encuentran la cafetería-restaurante, la librería y la entrada a un auditorio para 300 personas, que cuenta con tecnología actualizada.

La sala de exposiciones se desarrolla buscando el máximo perímetro y utiliza divisores móviles con ruedas, que permiten el rediseño de las salas. El edificio sirvió para modificar el

7 Fue construido por la empresa Mocchiola, sobre las calles Bartolomé Mitre y Tierra del Fuego, en el Parque Central, y rápidamente se convirtió en un hito urbano de gran valor simbólico-cultural. El propio arquitecto Álvarez aclara: “como el Guggenheim de Bilbao, que es un referente que se instala en el lugar, pero en este caso sin competirle”, en Fernando G. Caniza, “Premio Bienal CPAU/SCA 2004”, *La Nación*, 6 de julio de 2005.



Fotografía 15 Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén.
Foto de Andrea Giunta

sentido simbólico del espacio urbano, en el que se planteó como una intervención contraria al significado de esta zona de la ciudad, antes considerada marginal. Para destacar este carácter, el exterior del museo se opone al desorden del entorno inmediato mediante la definición de líneas puras que conforman planos, que se alzan, netos, contra una superficie de agua. Los materiales elegidos sintetizan el espíritu constructivo de la provincia: piedra y agua. "El agua –afirma Álvarez– adquiere valor trascendente y su espejo se convierte en el soporte inmediato de los planos que definen la impronta del museo con el entorno, como en las construcciones árabes. El edificio queda suspendido sobre el plano de agua, lo que aligera desde el punto de vista perceptivo."⁸ La propuesta paisajística (explanadas, agua, césped) transforma el área inmediata en un gran plano, soporte de la espacialidad que plantea el museo.

El acervo de esta nueva institución se estableció sobre la base de más de 200 obras del patrimonio nacional, cedidas por el MNBA a la Secretaría de Cultura de la Nación, órgano administrativo de las obras en préstamo. Esta colección, que abarca desde el Renacimiento hasta el impresionismo francés y

desde los precursores del arte argentino hasta los artistas más contemporáneos (colección valuada en 15 millones de dólares), se dispone en el sector de la izquierda. El ala de la derecha se destina a exposiciones temporarias.

Este museo encarna la realización de un reclamo histórico respecto de la centralización cultural de Buenos Aires. Ahora, para conocer la colección del Museo Nacional, también hay que viajar a Neuquén. El hecho de que las obras que han sido trasladadas no sean poco relevantes –como en general sucedía cuando se enviaban cuadros y esculturas a las provincias– subraya el carácter de redistribución de los bienes culturales que el museo encarna. Recordemos, tan sólo como ejemplo, que en la colección se encuentra la gran tela de Berni "Orquesta típica".

Varias cuestiones cabe destacar en este proyecto, planificado y materializado en un tiempo récord: en primer lugar, su carácter reivindicativo; por otra parte, el atractivo que para el turismo internacional tiene esta zona, a la que ahora se sumaría, además de su belleza natural, su belleza cultural. "Uno de los objetivos principales es atraer al turismo que va hacia la cordillera; le queda de paso y encima el museo está a sólo 200 metros de la ruta que va al sur", señala el director.⁹ La riqueza gasífera de la provincia, que hace de ésta una de las regiones más ricas del país, permite comprender que se disponga de los recursos para llevar adelante un plan tan ambicioso.

Finalmente, también agrega valores significativos el hecho de que la población de la ciudad sea predominantemente joven. Esto hace que la nueva institución se impregne de los valores inherentes a un proyecto de renovación cultural, marcado por impulsos modernizadores. En la difusión periodística de las actividades del museo se enfatiza siempre esta caracterización del público, que acude masivamente (por ejemplo, a la exposición de Pettoruti). Por otro lado, se subraya que el museo realiza proyectos que no se llevan a cabo en ninguna otra institución del país. Como la exposición de la *Suite Vollard* de Picasso: "Picasso viene a nuestra zona, no producto de un recorrido, sino de un intercambio directo con España. Desde hace cuatro años, no necesitamos ir a

9 Daniel Maschio. "Neuquén abrió Picasso en la Patagonia". *Clarín*, 29 de enero de 2005.

Buenos Aires para estar en contacto con los grandes maestros de la pintura internacional', afirma el director del museo. El periodista que lo entrevista concluye: 'Alentado por el éxito que tuvo con Rembrandt en 2003 –lo vieron más de 150.000 personas– cuando aún no existía el nuevo edificio del MNBA, Smoljan sostuvo que 'esta muestra va a ser récord porque este museo nacional es visitado por los turistas y por la gente de la región. Por eso le pusimos Picasso en la Patagonia'...¹⁰

Macro, una colección y un museo nuevos

El 16 de noviembre de 2004 se inauguró el Macro, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. Su colección, que en el momento de la presentación reunió casi 300 piezas y que actualmente se encuentra entre las más relevantes del arte argentino contemporáneo del país, se formó en muy poco tiempo, a partir de la confluencia de políticas institucionales, del dinamismo de un gestor y de cierta cuota de azar. La política institucional era la de la Fundación Antorchas*, central en la promoción y financiación de proyectos en el ámbito cultural y artístico durante los años noventa, que cerró durante 2004 sin que haya habido hasta el presente una evaluación respecto de su aporte en el campo de la investigación y de las instituciones de la cultura. Quien llevó adelante la actividad de reunir las obras de la colección fue Fernando Farina, director del Museo Juan B. Castagnino, quien fue elegido para recibir la donación de la Fundación Antorchas de 27 obras que, inicialmente, habían sido seleccionadas para el Museo de Bahía Blanca.¹¹ (fotografía 16)

10 Ídem. Es significativo que la exposición se haya titulado *Picasso en la Patagonia* en lugar de *La Suite Vollard*. Esta serie de 100 grabados se ubica entre las más relevantes del grabado del siglo XX. Valuados en unos tres millones de euros, los grabados viajaron de Madrid a Ezeiza. En un estricto operativo de seguridad, se movilizaron en un camión térmico custodiado por guardias armados y se utilizó un sofisticado sistema de monitoreo satelital. Los grabados llegaron en absoluto secreto y se reforzó el sistema de control dentro y fuera del edificio. Los recursos con los que contaba el museo le permitieron traer la exposición y proporcionarle seguridad sin necesidad de cobrar entrada al público para verla. 'Los grabados de Picasso ya están en Neuquén', *Río Negro on line*, 25 de enero de 2005.

11 La Fundación Antorchas contrató a Marcelo Pacheco para seleccionar este conjunto de obras. El Museo de Bahía Blanca las recibiría con el compromiso de construir [o reacondicionar] sus reservas, cláusula que no pudo



Fotografía 16. Castagnino+Macro, Rosario. Foto de Lucía Bartolini.

Según se explica en el catálogo de la colección, en el proceso de selección se trató de evitar tanto una categoría englobadora que ubicara al arte contemporáneo dentro de la producción posterior a los años sesenta, como una clasificación en función de las décadas. Aun así, en la búsqueda de parámetros propios del desarrollo del arte argentino, los años sesenta se perfilaron como el momento de una gran ruptura y, en este sentido, se buscó incorporar algunas obras clave del período (Kemble, Berni, Giménez, Le Parc, Renzi, Puzzolo, Polesello), así como registros documentales de obras efímeras (*El baño* de Plate, *Tucumán Arde*).¹² En el núcleo de la colección predominan las obras de los años noventa, en sus inscripciones más políticas (Sacco o Maresca)

cumplir, por lo cual se hizo un nuevo llamado dirigido al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, al Malba y al Museo Castagnino, al que finalmente fueron destinadas las obras. Otro conjunto de piezas que pertenecía a la Fundación, cuya selección no tuvo un curador, se destinó al Museo de Tandil, con la misma condición que se había establecido para Bahía Blanca. Recientemente, dado que tampoco este museo pudo responder a los requerimientos de la Fundación, las obras se destinaron al Museo Castagnino.

12 Dice el catálogo: 'Atendiendo a la diversidad, se buscó integrar las distintas tendencias que conviven en el arte argentino, y se consiguió formar una colección que reúne a más de doscientos artistas, que están representados, en muchos casos, con obras emblemáticas de su producción.'

'La pregunta acerca del arte contemporáneo comprendió un análisis acerca de lo actual y en ese sentido, la colección es crítica respecto de

o en aquellas ligadas a lo que se identifica como la estética del Rojas (Maier, Schiliro, Pombo, Centurión).

La colección partió de las obras inicialmente cedidas por Antorchas y de un subsidio para compras, pero contó luego con el aporte de la Fundación Museo Castagnino, de empresas privadas y, fundamentalmente, con la donación generosa de los artistas y sus familiares. La Municipalidad de Rosario y la Fundación Museo Castagnino, junto con empresas y particulares, consiguieron reunir los fondos necesarios para el financiamiento del proyecto.

El Macro se inauguró en la torre del silo Davis, edificio proyectado por Ermete de Lorenzi (1900-1971) –uno de los más importantes arquitectos rosarinos del siglo XX– y cedido por la Municipalidad de Rosario. El edificio, ubicado en un lugar privilegiado, frente al río Paraná, era un punto de encuentro en la ciudad de Rosario. Se había proyectado reciclar el interior de los silos a fin de convertirlos en grandes salas de exposición; sin embargo, es probable que este proyecto, por los costos y las dificultades que involucra, no se

la insostenible clasificación por décadas con el consiguiente estigma para los artistas. Aun así fue necesario hacer un corte que cronológicamente se fijó en los sesenta años en los que se produjeron rupturas tanto artísticas como políticas y sociales, pero igualmente esto se tomó con cierta flexibilidad.

Desde un principio se decidió integrar antecedentes claves para el arte actual, como son los cinco grabados de Antonio Berni de la serie de Juanito Laguna premiados en la XXXI Bienal de Venecia en 1962, el Concepto Espacial (1951) de Lucio Fontana y pinturas ganadoras de los Premios Rosario, como las de Juan del Prete y Raquel Forner, todas obras que ya poseía el Castagnino. Asimismo, se agregaron trabajos de artistas enrolados en el Instituto Di Tella y registros de la denominada vanguardia rosarina de los 60. A estas obras se sumaron las producciones de algunos autores que protagonizaron los desarrollos artísticos del siglo XX, como Raul Lozza, Claudio Girola, Enio Iommi, Antonio Seguí, Luis Fernando Benedit, Marta Minujin, Clorindo Testa, Liliana Porter, Rogelio Polesello, Edgardo Giménez, Margarita Paksa, Pablo Suárez, Alfredo Hlito, Luis Felipe Noé y Kenneth Kemble. De esta manera se buscó poner de manifiesto las fuertes marcas que ciertas tendencias han dejado en las estéticas posteriores y cómo se desarrollaron diálogos entre diferentes creadores y movimientos que con frecuencia atravesaron épocas. Pero la colección expresa sobre todo, lo acontecido en los 90 en una forma amplia. Fernando Farina, Roberto Echen y Nancy Rojas, *Arte argentino contemporáneo en Macro*, en *Arte argentino contemporáneo*, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, 2004, pp. 9-12.

concluya. En su lugar se planifica construir un nuevo edificio, anexo al Museo Municipal Juan B. Castagnino, del cual depende el Macro, a fin de colocar allí su colección, y dejar los silos como emblema y las torres como espacio para exposiciones de artistas emergentes.

Esta colección y el museo son el punto de culminación de la tarea de conformación y conservación del patrimonio museográfico, articulada desde el programa de apoyo a los museos del interior del país, que durante los años noventa llevó adelante la Fundación Antorchas.¹³

MNBA, relatos sobre los muros

Aun cuando no haya sido suficientemente destacado por los medios periodísticos locales, el nuevo montaje de las salas de arte argentino del MNBA, inaugurado el 26 de abril de 2005, constituye uno de los hechos de mayor relevancia en la escena artística reciente.¹⁴ No es gratuito subrayar su importancia: no sólo porque se trata del Museo Nacional, sino, sobre todo, porque reúne la mejor colección de arte argentino e internacional del país.

La historia de este acervo –es decir, los distintos episodios relativos a su conformación– no transcurre al margen de la historia nacional. Allí pueden verse cuadros centrales del arte argentino del siglo XIX –como “Sin pan y sin trabajo”, de Ernesto de la Cárcova, “Le lever de la bonne”, de Eduardo Sívori, “Reposo”, de Eduardo Schiaffino, o “La vuelta del malón”, de Ángel Della Valle–, y es en este museo donde puede encontrarse el mejor repertorio de una institución central para comprender el momento más celebrado del arte local de posguerra: el Instituto Torcuato Di Tella durante los años sesenta.

13 Américo Castilla, director del Programa Cultural de la Fundación Antorchas entre 1992 y 2003, pudo establecer líneas de continuidad desde el cargo de director nacional de Patrimonio y Museos de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

14 Es destacable, pero no sorprendente, la radical diferencia entre las secciones y suplementos completos que los medios periodísticos dedicaron a arteBA* y la apenas ajustada cobertura sobre la reinstalación de la colección de arte argentino del MNBA.

Esa década, tan potente como evanescente en lo que hace a la permanencia de sus obras,¹⁵ se conserva, en algunas de sus expresiones artísticas más paradigmáticas, en las salas del museo. Esto no sólo se debe a que la colección de arte internacional de posguerra perteneció a la colección Di Tella –aquella que inició Torcuato y que consolidó su hijo Guido, con asesoría de Lionello Venturi primero y de Giulio Carlo Argan, después–, sino, sobre todo, a que las obras premiadas en cada uno de los certámenes dirimidos por jurados internacionales de primer orden –Clement Greenberg, Pierre Restany, Lawrence Alloway, entre muchos otros– integran actualmente el acervo del museo.

Para tener algunos parámetros que permitan medir su relevancia, alcanza con destacar que a la colección Di Tella, hoy patrimonio del museo, perteneció la única pintura de Picasso que puede verse en un museo argentino, el único Pollock o Henri Moore, así como un conjunto de pinturas de posguerra en el que se destacan los nombres de Burri, Saura, Dubuffet, Nevelson, Tapies y Rothko. A esto se suman las obras de artistas de siglos y periodos anteriores: Manet, Pissarro, Renoir, Gauguin, Kandinsky, Rouault, Modigliani, Chagall, Morandi. Por otra parte, y en relación con los premios nacionales DT, el museo exhibe las obras de Pucciarelli (Premio Di Tella 1960), de Noé y de Macció –que recibieron el premio nacional e internacional Di Tella en 1963, respectivamente–.

Los tiempos eran otros y las obras sirven de testimonio: las burguesías nacionales en los años sesenta todavía constituían sus colecciones considerando la posibilidad de integrarlas al patrimonio público de la república. En el mismo sentido, cabe subrayar el hecho de que el Premio De Ridder, organizado durante los años setenta, también estableciera que las piezas premiadas ingresaran en el museo. Tal decisión es la que

15 Recordemos, tan sólo como algunos ejemplos que permiten sostener esta afirmación, la destrucción de obras de Emilio Renart, o la que el propio Rubén Santantonín realiza cuando quema casi todas sus piezas durante los años sesenta. A esto se suma el hecho de que la producción artística de esa década porta en sí misma, como rasgo característico, su desmaterialización: desde los happenings hasta los *vivo ditos* de Greco, desde *La Menesunda* de Minujín-Santantonín hasta las experiencias que desde 1967 organiza el Instituto Torcuato Di Tella: todas apuntaron a la experiencia que se consumía en el acto, en lugar de aspirar a la creación de objetos conservables.

permite hoy acceder a un conjunto representativo de obras del realismo característico de esa década que no pueden verse en ningún otro espacio museográfico de la ciudad. Y esto se extiende a extraños casos más recientes, como, por ejemplo, la donación que María Luisa Bemberg hace de su colección de 27 obras de arte rioplatense de los años veinte, que por primera vez se expone en buenas condiciones museográficas.

En términos de la formación de la colección, también cabe destacar la acción que desarrolló la Fundación Antorchas, que durante años sostuvo una comisión de expertos y dispuso de los fondos necesarios para la adquisición de piezas. Este programa permitió incorporar obras de los años ochenta de Pablo Suárez, Guillermo Kuitca, Alfredo Prior, Duilio Pierri, Marcia Scvhartz o Luis Felipe Noé.

El nuevo montaje del museo se inscribe como un hecho fundamental, en primer lugar, porque marca un fuerte contraste con la política que le imprimió su director anterior, quien había privilegiado la organización de bienales y de exposiciones itinerantes producidas y financiadas desde el exterior. Jorge Glusberg agregó a esto la exhibición de artistas argentinos vivos, en el marco de una política que claramente buscaba abrir el museo a la contemporaneidad local e internacional. También lo recolocó en la escena pública, recurriendo incluso a la televisión mediante un programa que se grababa en sus salas.¹⁶ Resulta cuestionable que, simultáneamente, la colección y el edificio exhibieran datos visibles de su abandono y deterioro. Así, si bien durante esta gestión se abrió el espacio del museo a artistas jóvenes, sacudiendo de esta manera sus fuertes vínculos con la tradición y con el pasado, esta decisión tuvo como consecuencia que no hubiese espacio público en la ciudad en el que fuese posible acceder a una colección abarcativa de arte argentino. Ésta es una función que el museo no puede delegar ya que, tanto por las obras como por los artistas y el periodo que comprende, posee la mejor colección de arte argentino de nuestro país. En este contexto, volver a montar esta colección y acondicionar las salas del museo fueron decisiones relevantes (fotografía 17).

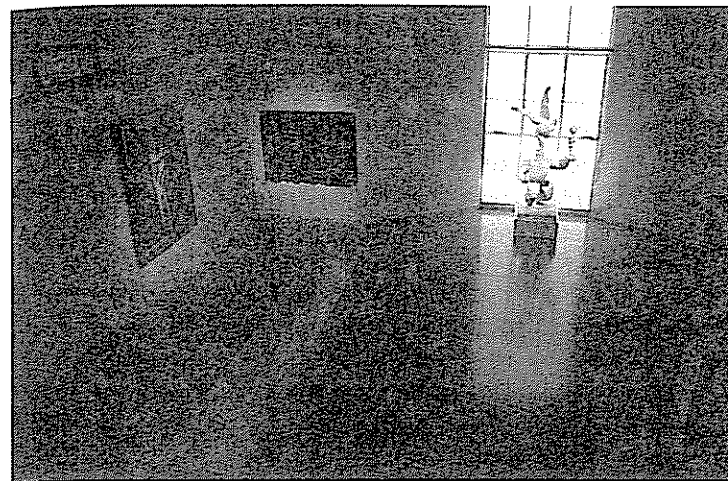
16 Destacar esto no implica afirmar que el programa era bueno. Marcado por el personalismo y la falta de contenidos, su única función era colocar al museo en un canal de televisión.

Dos aspectos cabe destacar como marcas del rediseño de las salas. En primer lugar, la acumulación de las obras, que por momentos puede resultar agobiante. Se trata de un hecho en sí mismo significativo, que da cuenta de la necesidad de mostrar un recorrido lo más intenso posible del patrimonio, durante muchos años alejado de la mirada pública. Al mismo tiempo es una decisión que demuestra un conocimiento profundo del acervo, que sólo puede tener quien ha convivido con las obras desde adentro del museo y no quien llega como una figura providencial, munida de una agenda propia y previa respecto de las características de la institución. En este sentido, es destacable que, durante su gestión como director, Alberto Bellucci crease las condiciones para que se concretaran propuestas ideadas por quienes desde hacía muchos años trabajaban en el museo con la colección, y que durante la gestión anterior habían carecido de posibilidades para llevarlas adelante.¹⁷

Así, lo que puede verse en este montaje es un conjunto de soluciones pensadas durante un largo tiempo, que, al contarse con el espacio y los recursos necesarios, parecerían haberse instrumentado en su totalidad. El compactamiento debe ser leído, justamente, como el gesto de subir el depósito a las salas, de abrir la colección al público, de proponer soluciones atractivas, de diferenciar y subrayar la propuesta de cada sección. Aunque el resultado es, por momentos, agobiante, responde a la necesidad de dar cuenta, en la versión más abarcativa posible, de un patrimonio que durante muchos años se mantuvo alejado de la mirada del público.

El montaje también responde a la decisión de que los criterios pedagógicos jueguen junto a los estéticos. En este sentido, si hay algo a lo que el montaje actual no suscribe es

17 El proyecto curatorial fue de María José Herrera, con la colaboración de María Florencia Galesio; el guión museográfico estuvo a cargo de Valeria Keller y Mariana Rodríguez, y la restauración, de Marta Fernández y su equipo. Sobre el proyecto curatorial, véanse María José Herrera *et al.*, *La historia que cuenta el museo*. *Lucera*, n° 9, invierno de 2005, Rosario, Centro Cultural Parque de España, pp. 25-29, y "Perspectiva curatorial de cuatro integrantes del MNBA", *Trastienda*, año XX, n° 77, mayo de 2005.



Fotografía 17. Montaje de las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes

a la naturalidad evolutiva del arte argentino. Por el contrario, en lugar de la caja blanca, despersonalizada, que establece una marca homogeneizadora al recorrido, la decisión de diferenciar cada tramo con un color permite identificar distintos núcleos temáticos e históricos. Esto aparece subrayado por la inclusión, en algunas secciones, de material documental, como los cuadernos de notas de Cándido López, un peinetón original junto a los dibujos caricaturescos que Bacle realizaba sobre la moda en Buenos Aires durante el siglo XIX o catálogos de los primeros salones nacionales.¹⁸

En segundo lugar, es destacable el hecho de que el guión no reproduzca el relato tradicional del arte argentino, sino que se establezca considerando aquello que durante los últimos quince años se escribió y se publicó, es decir, desde la perspectiva de una historia del arte que revisa, precisamente, los criterios evolutivos de las formas como base de estructuración del relato. Así, episodios que hasta ahora no habían sido pensados como *corpus* de exhibición, como los

18 Debido al proceso de renovación del montaje del museo, algunas de sus salas no están actualmente dispuestas como aquí se las describe.

premios del Salón Nacional, se disponen en una sección del recorrido.¹⁹

Más allá de la opinión que hoy pueda tenerse acerca de la calidad estética de estas obras, el conjunto permite aproximarse a cuestiones relativas al gusto de la época y acceder, de manera sesgada, a las tensiones que marcaron las polémicas del Salón. En el mismo sentido, una década "oscurecida" como la de los realismos de los años setenta probablemente no hubiese sido visualizable sin la recuperación que se produjo desde la historia del arte, al vincular el retorno a la pintura, al oficio y a las instituciones con la reconfiguración de la escena artística que se produjo en los setenta.²⁰ De este modo, una producción devaluada por su contraste con los estimulantes años sesenta o por el entusiasmo que importó el retorno a la democracia para la actividad cultural en los ochenta actualmente forma una sección sustancial de este nuevo montaje. Las obras de Juan Pablo Renzi, Oscar Bony o Hugo Sbernini, ubicadas junto a las de Antonio Seguí, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez o Alberto Heredia, presentan un núcleo que no se había exhibido desde los parámetros que señala esta lectura.

El nuevo montaje del museo permite ver, en forma permanente, piezas que fueron de la colección Jorge Romero Brest (como el Cancela-Mesejean, el Luis Wells o el colchón de Marta Minujin) y, también, acceder al material documental filmográfico sobre algunas acciones de los años sesenta.²¹ En

19 En este sentido, difícilmente podría haberse considerado la legitimidad de exhibir el patrimonio formado a partir de la acción de una institución desvalorizada en términos de la vanguardia, como es el Salón Nacional, si no hubiese mediado un libro como el de Marta Penhos y Diana Wechsler (coords), *Tras los pasos de la norma. Los Salones Nacionales de Arte en Argentina, 1911-1989*. Archivos del CAIA 2. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

20 Véanse Andrea Giunta, "Pintura en los 70: inventario y realidad", en AA VV, *Arte y Poder*. CAIAFFyLUBA, 1993, pp. 215-224, y Juan Pablo Renzi, "Problemas del realismo", *Punto de Vista*, año 25, n.º 74, diciembre de 2002, pp. 43-47; Mariana Marchessi, "Alternativas de representación visual a mediados de la década del '70 en Argentina", en VII Jornadas del Área Artes, *Avances: Revista del Área Artes*, n.º 7, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2004, pp. 164-172; María Teresa Costantin, "Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985", *Imago Espacio de Arte-OSDE*, 2006, pp. 7-29.

21 El montaje de esta sección debe mucho a la investigación realizada por María José Herrera, que se difundió con una exposición y una publicación:

una de las secciones más destacables del recorrido, se exhiben en una sala oscurecida, en condiciones acordes a sus requerimientos, tres obras cinéticas, expresión central del arte argentino y latinoamericano de los años sesenta que, a excepción del Malba, no se presentaban hasta ahora en ningún museo de la ciudad. Las obras de Kosice, Le Parc y Vardánega marcan uno de los puntos culminantes del nuevo montaje.

El recorrido concluye con los años ochenta (Suárez, Prior, Pierri, Kuitca, Wells, Noé) y con una sala sobre conceptualismos, en la que se exhibe la paradigmática caja con papas de Víctor Grippo, junto a obras de Luis Fernando Bénédit, León Ferrari, Edgardo Vigo y Nicolás García Urriburu, entre otros.

Para un público especializado, el actual montaje de la colección cuestiona esquemas de clasificación, lleva a problematizar la historia del arte argentino y a discutir los criterios seguidos en la organización de cada sala. Al público en general, le permite conocer un conjunto de obras que no se podían ver porque estaban encerradas en la reserva del museo.²²

Políticas de patrimonio

Muchas son las conclusiones que pueden extraerse de este recorrido por el renovado mapa museográfico de la Argentina. La primera, y más evidente, es que la crisis económica no es una variable que necesariamente incida, en forma directa o negativa, sobre el campo de las artes visuales. Por el contrario, el hecho de que la compra de obra muchas veces permite invertir sin declarar de dónde proviene el dinero explica que, en las situaciones de crisis, en las

²² "En medio de los medios", Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Buenos Aires, Telefónica de Argentina-FIAAR, 1997.

22 Cabe recordar que Martha Nanni hizo en 1986 una instalación de la colección de arte argentino en el primer piso (que abarcaba, aproximadamente, desde el siglo XIX hasta Guttero), que se mantuvo en forma parcial hasta el nuevo montaje de la colección. Durante 1987 hizo un montaje en la sala principal del primer piso en el que vinculó el arte argentino del siglo XX con el arte internacional. En 1992 Marcelo Pacheco instaló nuevamente la colección de arte argentino en el primer piso, que se mantuvo hasta que asumió Jorge Glusberg, en octubre de 1994.

que no hay inversiones seguras, el mercado de arte pueda llegar a reactivarse.

En segundo lugar, cabe señalar que en el panorama de los años recientes pueden detectarse síntomas auspiciosos de independencia del campo artístico respecto del político y económico que hacen posible evaluar la continuidad de algunas políticas institucionales. Es un buen ejemplo el programa que desarrolló Antorchas, que se materializó en múltiples iniciativas con museos e instituciones del interior, y que alcanzó uno de sus puntos culminantes en el impulso que brindó para la formación de la colección del Macro. También, que la continuidad en la gestión de Fernando Farina en la dirección de este museo, además de consolidar la confianza en el proyecto, le permitió llevar adelante las estrategias que había diseñado para su realización. El proceso de conformación de esta colección y de este nuevo museo demuestra que es posible articular el trabajo entre lo público y lo privado.

Por otra parte, el actual montaje del MNBA permite valorar las ventajas de un coleccionismo que no condicione la ubicación de las obras en la sala estableciendo, por ejemplo, que se exhiban todas juntas. Podemos citar la colección Di Tella, en parte donada (los premios Di Tella o también la colección de arte precolombino) y en parte comprada por el Estado argentino en los años setenta, que se encuentra distribuida por casi todas las salas del museo. El hecho de que las obras no tengan que exponerse en un mismo espacio o en su totalidad posibilita la integración de la colección a múltiples guiones curatoriales. Lejos de ir en desmedro de la colección, ello destaca la relevancia de sus obras, ineludibles para cualquier relato curatorial que se proponga.

El Malba estableció con eficacia un formato moderno para hacer de la colección familiar un museo. Este modelo, que cuenta con un amplio desarrollo en otros países, logra así su primer y fructífero ejemplo local. Lo deseable en la reproducción de estos museos es que puedan diseñar políticas a largo plazo, que les permitan sostener y ampliar las colecciones iniciales (tal como lo ha hecho el Malba en los últimos años). Sin embargo, en relación con el coleccionismo privado, más que ver multiplicarse museos con microcolecciones, sería deseable que existieran políticas públicas que asegurasen a los coleccionistas

la conservación y la exhibición de las obras que donen, seleccionadas por un comité de expertos.

Pero, al mismo tiempo, es importante establecer políticas para el diseño de las colecciones públicas; de lo contrario se las sometería al movimiento aluvional que, en gran parte, las caracteriza, y que resulta de aceptar todas las donaciones. Una estrategia selectiva permite reforzar la colección allí donde es preciso, mientras que la elaboración de propuestas analizadas por especialistas permite orientar las donaciones. Las realizadas por la fundación Antorchas al MNBA partieron de este esquema; sin embargo, el desprestigio de las instituciones públicas —consecuencia de las malas gestiones y de la mala prensa— desalentó las donaciones y la continuidad de programas como el de Antorchas. A esto se suma que tampoco existen hoy premios organizados por fundaciones que destinen las obras galardonadas al museo, ni tampoco fondos del Estado para la adquisición de piezas. La consecuencia inmediata, visible en las salas del Museo Nacional, es que su colección se detiene en los años ochenta.

Si se considerase la posibilidad de que los museos tracen el diagrama de sus colecciones teniendo en cuenta las de los otros, parecería en principio importante que enfatizaran sus líneas más fuertes, a fin de hacer de ellas colecciones únicas e ineludibles en términos de lo que ofrecen al público. En este sentido, el hecho de que el Malba incrementa la colección de arte argentino más reciente mucho más que la de arte latinoamericano lleva a disminuir la eficacia de aquella marca distintiva del museo. Probablemente, el Malba esté planificando consolidar una colección de arte argentino desde los años noventa en adelante que funcione como un equivalente del Macro de Rosario en Buenos Aires. El efecto es positivo en términos de construcción de legitimidades en el interior del circuito artístico local, pero sin duda limita la posibilidad de convertir este museo en un espacio de referencia actualizado del arte latinoamericano contemporáneo.

También hay que recordar la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en proceso de ampliación a partir de la construcción de un nuevo edificio, cuyo proyecto

donó el arquitecto Emilio Ambasz²³ Queda abierta la cuestión acerca de cómo funcionarán estas dos colecciones en relación con el arte argentino de los últimos años, y si la del Malba podrá ser representativa en relación con la del MAM. De todos modos, hasta que no se concluyan las obras, el MAM estará cerrado y su colección permanecerá inaccesible. Entre tanto, el Malba será el único museo de Buenos Aires en el que puedan verse algunos ejemplos del arte argentino más reciente.

No pasa inadvertida la positiva relación entre la oferta cultural de los museos y el turismo²⁴ Tarde, y sin el resplandor grandilocuente de las grandes colecciones internacionales, los museos argentinos también buscan inscribirse en el recorrido de los turistas que visitan el país. Marcados por la crisis que afectó la importación de exhibiciones internacionales, los museos volcaron su actividad a la producción de exposiciones locales. Durante 2003 y 2004 se realizaron retrospectivas sin precedentes de artistas argentinos, acompañadas por catálogos que daban cuenta de un criterio editorial y de un proceso de investigación previo (considerando tan sólo a aquellos artistas de los que nunca se había realizado una exposición retrospectiva documentada con un catálogo-libro, cabe mencionar las de Porter, Grippo y Ferrari)

Tener en cuenta el papel de los museos en el orden de los atractivos turísticos de la ciudad es una razón más para trabajar en la coordinación de políticas institucionales que permitan que los programas y las colecciones se complementen sin por ello dejar de competir.

23 Un proyecto que, en verdad, se anuncia año tras año, sin que logre concretarse

24 "El balance de la temporada 2004 de los museos estatales y privados porteños arrojó un saldo positivo. Además de buenas cifras de público, lo significativo es el aumento en la cantidad de visitantes extranjeros que recibieron, que en los museos que dependen del Gobierno de la Ciudad alcanza al 10% del total. La oferta cultural es sin dudas uno de los grandes atractivos de Buenos Aires, a veces más destacado por los turistas que por los propios porteños. En este sentido, mejorar las propuestas y la infraestructura de estos centros de arte y cultura generará un mayor interés para visitantes y para locales. Un edificio llamativo es un buen gancho para entrar y descubrir las piezas valiosas que se atesoran tras esas paredes." Adriana Santagati, "Reforman dos museos para impulsar un complejo cultural", *Clarín*, 28 de diciembre de 2004

Aunque no nos hemos detenido en ellas, otras iniciativas nos llevan a sostener que existe una clara tendencia hacia el establecimiento de nuevos museos en distintas partes del país: el 11 de abril de 2004 se inauguró la nueva sede del Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Bahía Blanca;²⁵ en julio de 2002, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Misiones (MAC-UNaM);²⁶ el 26 de julio de 2004, el Museo de Arte Contemporáneo de Salta.²⁷ La correlación de fechas casi nos permitiría decir que 2004 fue el año de los museos de arte contemporáneo en la Argentina.

25 Este museo fue inaugurado el 11 de abril de 1995, en el espacio que actualmente ocupa el Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca. El 11 de abril de 2004 el MAC se trasladó a su nueva sede, en el terreno colindante. El anteproyecto fue realizado por los arquitectos Luis Caporossi y Andrés Duprat (primer director del MAC). El edificio cuenta con una sala de exposiciones adecuada para la exhibición de obras de arte contemporáneo, un auditorio, cafetería y depósitos. El museo se promociona como el primero del interior dedicado exclusivamente al arte de ese período.

26 De acuerdo a lo establecido en su estatuto, son fines permanentes del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones: "Posibilitar al público en general el acceso a las manifestaciones estéticas contemporáneas, favoreciendo de esta forma una participación activa en las expresiones culturales del presente. Constituirse en un ámbito adecuado para que los artistas puedan producir y comunicar sus obras. Fomentar el debate y la discusión de ideas en torno a los problemas del arte actual. Atender a las necesidades locales, y ser un lugar de referencia en el panorama cultural regional. Contribuir al pluralismo y la integración cultural y social. Desarrollar un perfil crítico como institución y con respecto al arte actual, documentando las nuevas tendencias en arte a través de investigaciones, exposiciones y publicaciones. Transformarse en una herramienta educativa capaz de acercar a la comunidad y a los estudiantes de la universidad y de los demás niveles e instituciones de enseñanza de la provincia, las obras de arte contemporáneo local, argentino e internacional, enriqueciendo de esta manera su visión del mundo y de la sociedad actuales" (http://www.universia.com.ar/portada/actualidad/noticia_actualidad.jsp?noticia=3204)

27 Esta institución de carácter provincial, dependiente de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Salta, se instaló en un edificio italianizante del siglo XIX ubicado en el casco histórico de la ciudad de Salta. El MAC se fundó con el objeto de difundir, investigar, educar, exhibir la producción artística contemporánea local, nacional e internacional. En julio de 2005 el MAC comenzó a formar su colección en el marco del Proyecto DonARTE, por el que numerosos artistas de la provincia cedieron obras al museo con motivo de su primer aniversario.

Argentina en el mundo

Durante los años sesenta, el arte argentino se imaginó inserto en la escena internacional y proyectó a Buenos Aires como uno de los centros del arte contemporáneo. Así, para ser más exactos, lo soñaba Guido Di Tella cuando aseveraba que el reloj del arte avanzado se había puesto en hora, que el arte argentino se encontraba en la vanguardia, y que esto pronto sería reconocido por el resto del mundo. Aunque la historia que siguió se ocupó, una y otra vez, de desmoronar tales certezas, el vestigio de los años sesenta no resultó tan evanescente como algunos han sostenido:²⁸ la colección Di Tella en el MNBA demuestra que no es poco lo que se conservó en el museo del esplendor de esos años. Sin embargo, las ambiciones eran mayores. Lo que se deseaba era que los artistas argentinos estuviesen integrados al relato del arte más contemporáneo, que no fuese posible escribir un libro de arte del siglo XX sin incluir lo que había sucedido, en términos artístico-culturales, en este país. Esto es lo que, por el momento, no ha sucedido.

Si bien en los últimos años se han realizado varias exposiciones internacionales en las que el arte argentino tuvo un rol importante,²⁹ y los museos que poseen colecciones de arte

latinoamericano han incrementado sus compras de artistas argentinos.³⁰ lo cierto es que el lugar del arte latinoamericano, y en particular del argentino, es prácticamente inexistente. Aunque en el montaje que siguió a la remodelación del MoMA varias de estas obras se incorporaron al orden de las imágenes que estructuran su relato canónico (el "dogma MoMA", como lo denominaron en su hoy clásico artículo Carol Duncan y Alan Wallach)³¹ –pienso, por ejemplo, en el mural de Orozco o en las obras de Lygia Clark, Helio Oiticica, Mathias Goeritz, Jesús Soto, Armando Reverón o Joaquín Torres-García–,³² la única obra argentina que permaneció es un dibujo de León Ferrari de comienzos de los años sesenta. Otros museos del mundo –como el Beaubourg de París o la Tate Modern de Londres– ofrecen poca obra latinoamericana y prácticamente ninguna argentina. El canon se expande en forma momentánea, de acuerdo a circunstancias específicas, pero no se modifica. Aunque se ha ampliado la consideración del papel activo del arte de América Latina en la conformación de los discursos de la modernidad, esto es parte de un proceso que aún está sucediendo y cuyo cumplimiento se encuentra sujeto a la verificación de análisis futuros.

Contribuyen a estas prevenciones el constatar que el extraordinario esfuerzo institucional realizado en los años sesenta no redundó en el reconocimiento internacional que se

28 Pienso, por ejemplo, en el texto que introduce la exposición en homenaje al Instituto Torcuato Di Tella realizada por la Fundación San Telmo en 1985, en el que se afirma que "[...] para mostrar al público de hoy [y en particular a los más jóvenes] una selección de obras de arte representativa de lo que exponía el Di Tella entre 1960 y 1970 pudimos contar sólo con lo que nos ha dejado nuestro propio afán destructivo" *Recordando al Di Tella*, Buenos Aires: Fundación San Telmo, 1985, p. 5. Es cierto que es mucho lo que se ha destruido de los años sesenta, en parte, como ya señalamos, por el carácter desmaterializado que signó las producciones artísticas del período. Sin embargo, tal como demuestra el acervo del MNBA (particularmente en relación con el Di Tella), también es mucho lo que se ha conservado. De todos modos, la tendencia a enfatizar el carácter destructivo respecto del arte de esa época ha tenido un efecto positivo, en tanto contribuyó a que se reconstruyeran muchas obras. Ejemplos de ellos son las "cosas" de Santantonín, que la Fundación Antorchas subsidia para el MNBA, o el importante patrimonio que posee el Museo Provincial de La Plata.

29 Por ejemplo, la exposición *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, realizada en The Museum of Fine Arts, Houston, durante el año 2004, que incluyó también un voluminoso catálogo publicado conjuntamente con Yale University Press.

30 Tanto el Museo Jack S. Blanton de Austin como el de Bellas Artes de Houston compraron recientemente obras, muchas durante arteBA 2005; en esta exposición se organizó un programa invitando a coleccionistas y directores de museos extranjeros con el objetivo de recaudar fondos para que distintos museos nacionales pudiesen adquirir piezas. El museo de Austin compró varias obras de artistas argentinos de los noventa (Gumier Maier, Schirilo, Centurión, etc.); el de Houston, obras clave del arte latinoamericano. Este museo y el MoMA realizaron importantes adquisiciones de dibujos y heliografías de León Ferrari. Durante arteBA 2006, a través del programa de adquisiciones internacionales, el Blanton adquirió obras de Sebastián Gordin y de Juan Battle Planas.

31 Carol Duncan y Alan Wallach, "MOMA: Ordeal and Triumph on 53rd Street", *Studio International*, vol. 194, n.º 988, 1978.

32 La lista de artistas latinoamericanos es, aproximadamente, la siguiente: Diego Rivera, David Siqueiros, Frida Kahlo, Wilfredo Lam, Joaquín Torres-García, Armando Reverón, Alejandro Otero, Jesús Soto, Mathias Goeritz, León Ferrari, Lygia Clark, Helio Oiticica, Mira Schendel, Campana Brothers, Rivana Neuwshwander, Doris Salcedo, Gabriel Orozco, Félix González Torres.

esperaba. Es evidente que la falta de continuidad de las políticas institucionales locales (a las que no fueron ajenos los cambios producidos en el sistema político que marcaron la alternancia entre dictaduras y democracias, con su directa incidencia en las instituciones de la cultura) no permitió seguir el conjunto de iniciativas lanzadas durante esos años. Desde el retorno a la democracia, tampoco hubo una decisión articulada para retomartas; primó, por el contrario, el lamento ante un esplendor perdido frente a la imagen que devuelven los años sesenta.

Quizás no haya sido posible asimilar y elaborar el conjunto de estrategias que las instituciones habían diseñado en esos años; quizás el trauma que tales iniciativas produjeron con su irrupción haya sido tan intenso que se requirió el dilatado período de casi cinco décadas para poder retomar estas iniciativas y desplegar las potencialidades que quedaron en suspenso. Desde esta perspectiva, aquella década constituiría un acontecimiento traumático que se recodifica retroactivamente desde el presente, en la forma de una *acción diferida*.³³ La decisión de restablecer las agendas frustradas o inconclusas de ese pasado luminoso, desde un presente que tuvo que reelaborar sus presupuestos a partir de las marcas de una crisis profunda como la que se produjo después de 2001, probablemente permita construir líneas de continuidad institucional que no se desmoronen frente a las más inmediatas coyunturas.

A estos desafíos, anclados en las marcas recurrentes de nuestro funcionamiento institucional, se agregan las cuestiones que plantea la existencia de un nuevo patrimonio. Podemos diferenciar dos zonas de problemas. La primera tiene que ver con la continuidad en relación con la conformación de las colecciones. La segunda, con la conservación de estos patrimonios y con la capacidad de expandirlos en propuestas curatoriales.

Como vimos, parte de estas colecciones (la del Macro, y podríamos agregar la del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) se establecieron a partir de compras simbólicas o, sencillamente, de donaciones. Por diversas razones, no es deseable la

continuidad de esta política. Por un lado, porque favorece el descuido de lo que se ha coleccionado a partir de la idea de donación; por otro, porque establece en la conciencia de los funcionarios que ésta es la forma de acrecentar el patrimonio; y por último –pero no por eso menos importante–, porque se elimina el valor económico del trabajo del artista, valor que no sólo le permite a éste vivir de lo que hace sino que articula el mercado de ferias, galerías y coleccionistas, circuito del que el propio artista quedaría excluido si se aceptara el presupuesto de que las colecciones públicas se sustentan en donaciones.

Esta afirmación no debe diluir el sentido simbólico y político que tiene para el artista que su obra ingrese en la colección de un museo. Luis Carnitzer planteó esto con humor e ironía en un texto en el que considera las donaciones de sus obras como una forma de coleccionar museos.³⁴ Carnitzer parodia el proceso de legitimación de la obra por parte de las instituciones y convierte el acto generoso de donar en una apropiación institucional decidida y operada por los artistas. El texto es un explícito sinceramiento acerca de la tensión implícita en la negociación entre lo que el artista dona y lo que recibe a cambio, es decir que subraya la ganancia simbólica. Es bueno recordar esto para que la mirada sobre las nuevas colecciones pueda ver más allá de la ausencia de responsabilidad de las instituciones que forman sus colecciones con donaciones o la magnanimidad y desinterés de los artistas que donan sus obras para que el museo las exhiba.

Aclarado esto, es incuestionable que las instituciones tienen que comprar obra y constituir criterios curatoriales en la conformación de sus colecciones. Sin embargo, no debe deducirse de esto que las obras adquiridas sean mejores que las donadas. El caso del Macro es, nuevamente, un magnífico ejemplo. Fernando Farina, responsable principal de la aceptación de las piezas donadas, no actuó nunca solo. Por un lado, estableció listas de artistas y de obras, que circularon entre especialistas que actuaron como comisión asesora informal. Farina consultó y tuvo en cuenta sugerencias. Por otra parte, no aceptó lo que los artistas o sus herederos querían donarle sino que eligió aquellas obras

33 Este argumento se basa en los planteos de Hal Foster en *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1996.

34 Luis Carnitzer, *My Museums*, en Maurizio Pellegrini, *Innerscapes*, Trieste Contemporanea, 1998, pp. 61-65.

que resultaban significativas para la colección. Éstas son algunas de las razones que respaldan la calidad de la colección.

Al mismo tiempo, el Macro instrumenta programas para democratizar la colección y crear escenarios propicios para que surjan nuevas ideas. Por una parte, pone la colección en permanente movimiento invitando a investigadores y a artistas a hacer propuestas curatoriales.³⁵ Por otra parte, la abre a sectores de la comunidad no previstos por la estructura museográfica, y establece un programa para que los estudiantes del nivel polimodal puedan crear propuestas curatoriales.³⁶ Dicho proyecto democratiza los contenidos del museo, al mismo tiempo que pone en crisis el lugar auratizado del curador como experto excluyente.

Pese a estas pruebas de ampliación de los estándares profesionales, quedan muchas cuestiones pendientes en relación con los nuevos patrimonios: presupuestos para conservación y mantenimiento, profesionalización del personal, continuidad y movilidad de las colecciones. Estas cuestiones no podrán ser resueltas sosteniendo la separación entre lo público estatal y lo privado. En lugar de la pauperización de lo público y la espectacularización del apoyo privado a eventos que se consumen en el acontecimiento, el desafío radica en pensar una agenda a largo plazo en la que ambas esferas, la estatal y la privada, participen en la gestación de un proyecto común, con un programa y una financiación sostenidos en el tiempo.³⁷

35 Cito, como ejemplo, las curadurías de Viviana Usubiaga (en Rosario), de Clelia Taricco (Macro en Recoleta), o la exposición curada por Marcelo Pombo, en noviembre de 2008 en Rosario.

36 El programa lleva el título de Curador Polimodal. Organizado en forma de piloto en 2005, en la actualidad involucra a más de 100 alumnos de distintas escuelas. En la página del Macro se explican los objetivos de la propuesta: "Curador Polimodal es una propuesta que intenta acercar a los alumnos de este nivel escolar a la colección contemporánea del museo Castagnino+macro, para que a partir del contacto con las obras puedan establecer distintas relaciones entre ellas y construir, a partir de su imaginario, un recorrido propio. Al mismo tiempo, este proyecto tiene como fin lograr el compromiso de los alumnos al asumir un lugar de gestión en un marco institucional específico (http://www.macromuseo.org/ar/archivo/2008/01/curador_polimodal.html)".

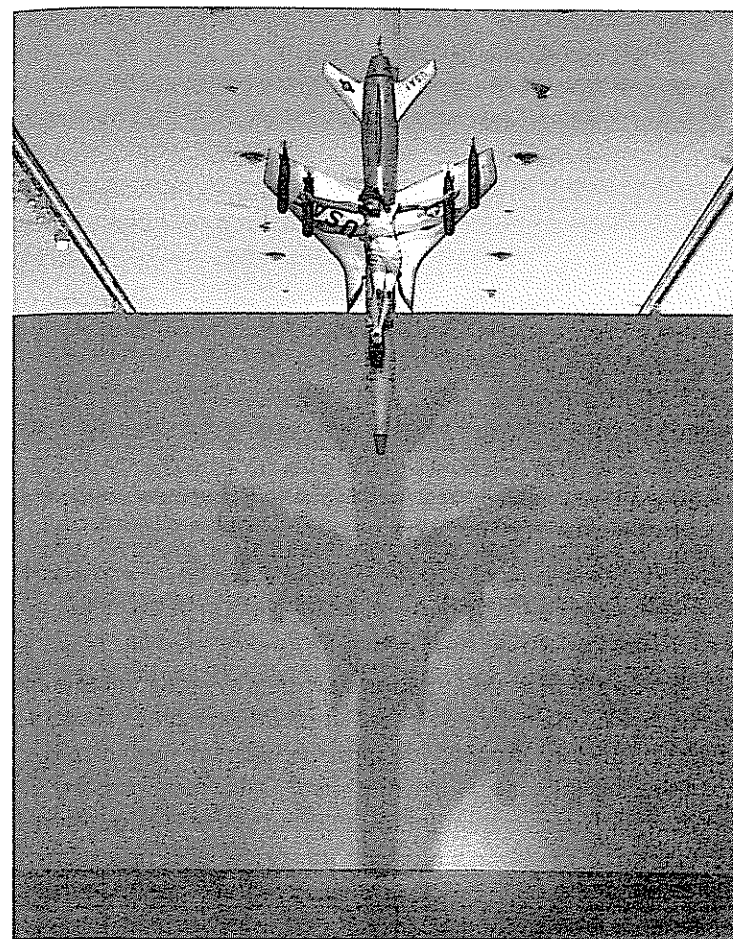
37 Véase Giunta, A., "El país no tiene una política para fomentar el arte", en Puntal.com.ar, Río Cuarto, Córdoba, octubre de 2008 (<http://www.puntal.com.ar/notiPortal.php?id=13023>).

Quizá no sea éste el ambicioso proyecto de insertar al arte argentino en el mundo, ni por la relevancia internacional de las colecciones de los museos del país ni por el reconocimiento alcanzado en el exterior por sus artistas. Pero permite conocer la cultura artística argentina, tanto a quienes viven en este territorio como a quienes pasan raudamente persiguiendo la agenda de un recorrido turístico o, por qué no, a los habitantes de otras ciudades del mundo a las que, en un proyecto más ambicioso, arriben las exhibiciones organizadas desde los museos argentinos.

La excepcionalidad del “caso” Ferrari

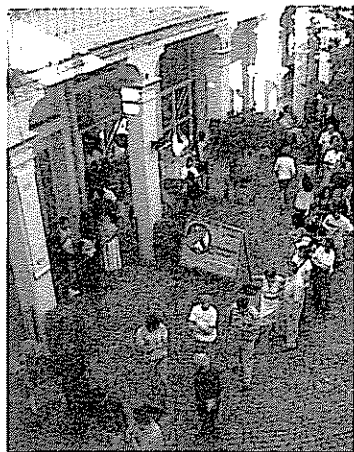
Durante los cuarenta días en los que la *Retrospectiva* de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta* (CCR) estuvo efectivamente abierta al público² convocó a 70 000 espectadores, generó largas y demoradas colas para ingresar en la sala, fue recorrida por jueces y camaristas, sufrió la destrucción de obras, motivó cuatro manifestaciones multitudinarias en su respaldo, y una misa y una manifestación en su contra, dio lugar a casi 1.000 artículos en diarios y revistas, recibió más de 1.000 mensajes de apoyo o de repudio enviados a las casillas de correo electrónico del Centro Cultural Recoleta, originó una solicitada

- 1 Una versión de este artículo se publicó en las revistas *El Surmenaje de la Muerta*, Buenos Aires, 2005, y *Márgenes/Margens*, n° 5, Belo Horizonte-Mar del Plata, 2005. También se publicó como “Absolvidos”, en Andrea Giunta (comp.), *León Ferrari*, Cosac & Naify, San Pablo, 2006, y como “Dismissed” en *Review 75: Literature and Arts of the Americas*, Daniel Shapiro (comp.), número sobre literatura y arte en la Argentina editado por Raúl Antelo, Abingdon, Oxfordshire, UK, noviembre de 2007.
- 2 Aunque las fechas de apertura y cierre definitivo de la exposición se extienden entre el 30 de noviembre de 2004 y el 29 de enero de 2005, su clausura judicial redujo el tiempo en que estuvo efectivamente abierta al público

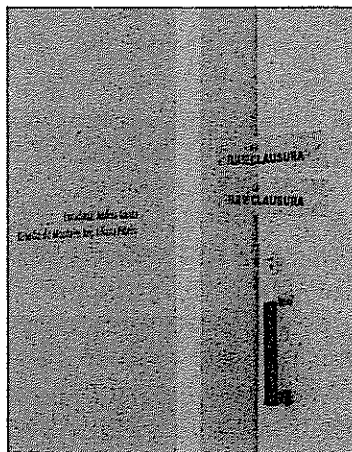


Fotografía 18. León Ferrari, “La civilización Occidental y Cristiana”, 1965. En León Ferrari, *Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, 2004-2005. Foto de Alejandra Urresti.

en su defensa con 2.800 firmas, e hizo necesario extender el horario de exhibición hasta pasada la medianoche. En los últimos días, se realizó una encuesta que fue respondida por 1.800 personas, el público llenó cuatro libros con sus opiniones sobre las obras exhibidas, y programas de periodismo político que nunca habían dedicado espacios al arte organizaron paneles de opinión. La exposición estuvo varias veces en las primeras planas de los principales diarios argentinos, e incluso de *Le Monde* de París; fue clausurada y luego reabierta por la justicia.



Fotografía 19. A Colas para ver la exposición *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, 2004-2005. Foto de Miguel Ángel Rebollo



Fotografía 20. Faja de clausura judicial, exposición *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, 2004-2005. Foto de Miguel Ángel Rebollo

Pero no sólo estos datos marcan su excepcionalidad. Nunca antes una exhibición había suscitado debates o expresiones públicas capaces de afectar esferas tan diversas (artística, religiosa, política, jurídica) o de comprometer la palabra de tantos artistas e intelectuales de la Argentina y del exterior. La polémica no se circunscribió al simple amarillismo de la noticia espectacular y escandalosa; por el contrario, convocó a actores que, desde distintas posiciones, tuvieron la necesidad de intervenir sobre alguno de sus ejes.

El impacto que inicialmente produjo la exposición fue diferenciándose en distintas problemáticas relativas a los límites del arte, la libertad de expresión, la relación entre la cultura y la Iglesia, entre ésta y el Estado, la financiación de la cultura y la responsabilidad de las instituciones públicas. Excedió su ámbito específico e intervino en otras agendas que, en ese mismo momento, estaban en debate (la ley de educación sexual, la legalización del matrimonio homosexual, las campañas de prevención del sida) y que no sólo involucraban las políticas públicas del Estado, sino también las posiciones sostenidas por la Iglesia.

El reconocimiento hacia la obra de Ferrari, confirmado en los últimos años por una serie de exposiciones realizadas por



Fotografía 21. Acto del 19 de diciembre de 2004 en rechazo de la censura de la exposición *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, 2004-2005. Foto de José Franco.

destacadas instituciones artísticas –como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Drawing Center en esa misma ciudad o el Museo de Bellas Artes de Houston, por citar tan sólo algunas de las que exhibieron tanto sus trabajos más abstractos como aquellos más polémicos–, señalaba la necesidad de ofrecer al público argentino una muestra retrospectiva de su producción. Ella representó la celebración de 50 años de labor y brindó la posibilidad de apreciar, en su conjunto, una obra que comprendía distintas series, bien diferenciadas, que generalmente se habían expuesto por separado.³

En esas jornadas, tomó una relevancia inusual el discurso jurídico, principalmente por los argumentos que permitió desarrollar. No sólo incluía aquellos relativos a la interpretación, por ejemplo, de la libertad de expresión, de acuerdo con lo

3 Cabe señalar, en este sentido, la exposición de dibujos y heliografías realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, durante 2003, o la muestra de dibujos presentada a comienzos de 2004 en la galería Ruth Benzacar. En 2001, Ferrari exhibió los *collages* sobre *L'Observatore Romano* en la galería Sylvia Vesco y su serie de *Electronicartes* en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires. La única retrospectiva del artista se realizó en 1989 en el Museo Sívori, y no estuvo acompañada ni por la documentación ni por la investigación efectuada para la del CCR.

establecido al respecto por la Constitución o los tratados internacionales en vigencia, sino también posiciones acerca del lugar social del arte y consideraciones sobre las distintas concepciones del hecho artístico.

Para quien no está habituado a recorrer esta literatura, la lectura de los fallos y los análisis que de éstos publicaron distintas revistas judiciales, además de resultar reveladores por sus formas de argumentación, por el refinamiento y el nivel de competencia intelectual y estética de los que en algunos casos dieron cuenta, pusieron de manifiesto que, como sucede con el arte, el análisis de la ley y de la Constitución es un problema de interpretación.

La sensación que persiste después de la lectura de todos estos textos es, en primer lugar, que palabras como "libertad", "discriminación", "responsabilidad", "censura" u "orden público" son términos cuyo significado (y consecuente instrumentación) no es fijo, sino que varía de acuerdo con el que previamente les atribuye quien los usa. En segundo lugar, que el sentido que se concede a uno incide en la definición del otro. Así, el significado que en un mismo discurso se atribuya al término "responsabilidad" no es ajeno al que se le asigne al de "libertad". En tercer lugar –y considero que es central hacer esto visible–, que existe una relación de subordinación entre el valor que se asigna a un término y a otro, y que tal relación es de orden ideológico. Si se prioriza el orden público o de la prudencia de los gobernantes respecto de la libertad de expresión, o se admite, implícitamente, alguna forma de censura previa, tales jerarquías y concesiones implican sostener valores culturales e ideológicos de diverso signo. Esto significa que cuando se coloca en primer lugar la necesidad de preservar el orden público de cualquier forma de alteración, se está devaluando la trascendencia de la libertad de expresión o suscribiendo a alguna forma de censura previa. Señalar esto es importante en tanto vuelve menos abstracta la afirmación de estos valores.

Sin duda, autorrepresentarse como partidario del orden democrático implica sostener el valor de la libertad de expresión, del orden público, y una oposición a la censura. Pero la relación de subordinación o de preeminencia de un valor respecto de otro señala un hecho evidente, que se tornó particu-

larmente visible durante la exposición: no hay una forma única de entender qué es la cultura en democracia. También destaca el hecho de que conceptos como "libertad de expresión" u "orden público", que se pronuncian con el fin de alinear voluntades, deben ser considerados en sus contextos de enunciación, ya que éstos permiten analizar ideológicamente qué forma de democracia implican y, en consecuencia, demostrar que cada concepción está vinculada a un sistema de valores y a un punto de vista que representa a un sector de la sociedad. Por último, es importante señalar que el análisis del uso de cada uno de estos conceptos hace evidente que el valor que se les asigna depende de la competencia intelectual de quien los utiliza. Por ejemplo, no es independiente del grado de conocimiento que se tenga respecto del proceso artístico del siglo XX.

Lo anterior permite considerar que palabras como "discriminación", "responsabilidad", "censura" u "orden público", enunciadas como términos de autoridad (que a su vez se basaría en la capacidad de establecer con claridad aquello a lo que se refieren), no tienen un sentido definitivo. Se puede argumentar sobre lo que representa la libertad de expresión, pero no demostrar en forma absoluta cuáles son o deben ser sus límites. Esto no es diferente de lo que sucede con la calidad artística de una obra, sobre la que puede argumentarse persuasivamente tanto en un sentido como en otro completamente contrario. Las posiciones que se asuman al respecto no son ajenas a lo que para cada uno es el arte. En otras palabras: nunca debe dejarse de lado el hecho de que el juicio estético es histórico y, en definitiva, también subjetivo. Los comentarios críticos de los especialistas, tanto como los del público que visitó la exposición de Ferrari, pusieron en escena estas cuestiones.

En este texto me detendré en algunos de los términos sobre los que se organizó la argumentación jurídica. Al mismo tiempo, contrastaré estas interpretaciones con los criterios seguidos en la organización de la exposición, con la problemática de esta obra dentro del campo artístico, con una restitución del sentido que las series más conflictivas tienen para el artista, y con una interpretación respecto de los contextos que hicieron posible que fueran concebidas. El propósito no es resolver un problema, sino tan sólo desplegar los ejes de su

complejidad; poner de manifiesto que todo discurso puede ser contestado si se parte de una perspectiva distinta y que, por lo tanto, no hay una posición única o, menos aún, verdadera respecto de estos temas.

De lo que se trata es de considerar cómo cada una de las cuestiones debatidas ha tenido respuestas diferentes que se organizaron a partir de las piezas de un mismo rompecabezas. Dentro de esta lógica, se abordará también la posición asumida por las instituciones y autoridades que realizaron la exhibición. El análisis se basa en los distintos fallos judiciales, en algunos artículos de opinión pública y en los objetivos que generaron el proyecto de la *Retrospectiva*

Los expedientes

Tres expedientes judiciales se abrieron durante el curso de la exposición. El primero fue una acción de amparo presentada por el presbítero Xavier Ryckeboer, apoderado de la Asociación Cristo Sacerdote, que inició acciones legales para que se retirasen aquellas obras que ofendían a los católicos – "Asociación Cristo Sacerdote y otros contra GCBA sobre Amparo [art. 14 CCABA]", expte. 14 194/0– alegando además que, de acuerdo con lo dispuesto por el artículo 1.071 bis. CC, la muestra limitaba la libertad de expresión, importaba una intromisión arbitraria en la vida ajena y alteraba la paz social.

El 16 de diciembre la jueza doctora Elena Liberatori suspendió la exposición en su totalidad. El 21 de diciembre la procuradora del Gobierno de la Ciudad, Alejandra Tadei, presentó una apelación contra la clausura ordenada por la jueza argumentando que el fallo constituía un caso de censura judicial, que con la clausura de toda la exhibición la jueza había otorgado más que aquello que solicitaban los amparistas y que no se habían armonizado de forma adecuada los derechos constitucionales en juego. Con fecha 27 de diciembre, la Sala I de la Cámara de Apelaciones, integrada por los doctores Horacio G. A. Corti, Carlos F. Balbín y Esteban Centanaro, resolvió por mayoría de votos revocar la resolución apelada que ordenaba la suspensión de la muestra. El 28 de diciembre, la jueza de primera instancia interviniente, doctora Elena Liberatori, autorizó

su continuidad indicando que debía incrementarse la información para que los visitantes pudieran ejercer su libertad de elección con respecto a las obras expuestas.

El segundo expediente se inicia el 7 de enero de 2005, cuando los actores José Antonio Sánchez Sorondo y Estanislao Uriburu – "Sánchez Sorondo, José Antonio y otros c/GCBA s/amparo [art. 14 CCABA]", expte. 14 213/0– piden la rehabilitación de la feria judicial para el tratamiento de una medida cautelar presentada con anterioridad y declarada abstracta por la jueza interviniente en autos el 20 de diciembre de 2004 [Juzgado nº 4]. El juez en lo Contencioso Administrativo y Tributario doctor Vicente Cataldo rechaza las medidas solicitadas. Sus argumentos se centran en el análisis del significado de la libertad en un sistema democrático.

El abogado Beltrán María Fos comienza el tercer expediente el 2 de diciembre de 2004, cuando inicia una causa penal con la denuncia de posible comisión de delito de discriminación e incitación al odio religioso – "Ferrari, León y otros s/infracción ley 23 592" [expte. 17.297/04]– contra León Ferrari y quienes tuviesen responsabilidad como partícipes en la comisión del delito. El 10 de diciembre se incorpora al expediente la denuncia penal presentada por el letrado Jorge Patricio Vergara por "Hostilidades con peligro de declaración de guerra", en la que, junto al artista, aparecemos como imputados Nora Hochbaum, Gustavo López, Aníbal Ibarra y yo misma. Esta causa concluye el 24 de mayo de 2005, cuando el juez doctor Jorge Alejandro Urso resuelve sobreseer a los imputados "en razón de que el hecho investigado en autos no encuadra en figura legal alguna" y no hacer lugar a la solicitud de Ryckeboer de ser parte querellante en la causa.

La *Retrospectiva*

Desde 1965, cuando su envío al Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella fue cuestionado desde el diario *La Prensa*, la obra de León Ferrari se ubicó en la tradición crítica del arte argentino. Esta parte de su producción artística es figurativa, su contenido es, en principio, explícito, y recurre, fundamentalmente, al *collage* y a las posibilidades que éste abrió en el arte

del siglo XX. Otra sección de su obra se sitúa en relación con una tradición más abstracta, incluso formalista, que se materializa en series de dibujos, esculturas en cerámica, maderas y alambres, instrumentos musicales, grabados y heliografías. Una retrospectiva no condicionada por la censura o la autocensura debe dar cuenta de la complejidad de esta obra considerando, al mismo tiempo, un conjunto de criterios de selección y presentación. Las principales decisiones curatoriales fueron:

- a. Recorrer toda la complejidad de su obra, incluyendo tanto las series poéticas como las políticas.
- b. Recuperar la tensión permanente entre lo poético y lo político, articulando el recorrido a partir de la coexistencia de formas y contenidos, abstracción y literalidad, belleza y perturbación.
- c. Proporcionar claves de lectura y valoración para el conjunto y no sólo para aquella parte ampliamente legitimada por la crítica y el mercado. Aun cuando la primera sección de la exposición, en la que se reunía la obra que no ofrecía ninguna controversia, fue la que requirió los mayores esfuerzos de producción, Liliana Piñeiro (a cargo del diseño de montaje) trabajó con el mismo cuidado las secciones más polémicas (diseñando, por ejemplo, las rajas iluminadas en las que se exhibieron las botellas, la pasarela con múltiples puntos de vista en la que se dispusieron los maniqués, la mesa inclinada para la lectura de los textos de la serie de *Nosotros no sabemos* o la sala en la que se colocaron las polémicas *Ideas para infiernos*).

Las instituciones

Las instituciones que exhibieron la obra de León Ferrari conocían sus aspectos polémicos y, en este sentido, tomaron decisiones acordes con la responsabilidad que implicaba exponerla. La *Retrospectiva* no fue una provocación gratuita, y varias cuestiones permiten sostener esto. La fundamental: era una muestra de 50 años de trabajo de un artista reconocido local e internacionalmente, cuyas obras habían sido expuestas y premiadas en numerosas instancias oficiales y del ámbito público

(el gran premio del Salón Municipal o el premio del Banco Nación, entre otros) y exhibidas con anterioridad tanto en espacios públicos como privados.

Además, las reacciones que suscitó en su contra –por ejemplo, cuando expuso sus *Infiernos* en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) en 2000, hubo mensajes de protesta enviados por e-mail, un grupo rezando en la puerta y otro que colocó una bomba de mal olor en su interior– no tuvieron el respaldo de la jerarquía eclesiástica, y estas conductas fueron ironizadas por los medios de difusión. La investigación previa, el cuidado puesto en el montaje y la producción de un catálogo exhaustivo también son parámetros para medir la relevancia que la institución dio a la producción de la exposición, que estuvo lejos de un acto de provocación improvisado, irresponsable o simplemente gratuito. Por último, se incluyeron numerosos carteles que advertían que el contenido de las obras podía, potencialmente, afectar la sensibilidad religiosa de los espectadores.

A la luz de los hechos posteriores (como el retiro de gran parte de los espósores), se vuelve más necesario que los programas de exhibición de las instituciones públicas no excluyan las formas de arte crítico. El hecho de que para las empresas un espectador cuente más como cliente que como ciudadano hace que no tomen el riesgo de financiar exposiciones controvertidas. El Estado tiene, entonces, la responsabilidad de garantizar espacios también para estas formas del arte. Si las instituciones expusiesen sólo las expresiones artísticas que no presentan conflicto, bellas, lindas o divertidas, y excluyeran todo aquello que pudiese, comprobada o hipotéticamente, desagradar a un sector, aquellas obras que no expresaran las ideas de las mayorías no podrían exhibirse. Una sociedad como ésta requeriría establecer y legislar un código acerca de qué es el arte y cuáles son sus límites, aplicarlo y penar a todo aquel que no lo cumpliera. Una sociedad como ésta no sería más que una sociedad monolítica y regimentada, en la que no tendrían cabida las manifestaciones de ideas diferentes respecto del arte, es decir, ninguna distinta de aquellas establecidas por quienes redactaran las reglamentaciones.

La fecha de la exposición se decidió por razones inherentes al funcionamiento de la institución, que es artística y no religiosa. Desde hacia dos años el CCR inauguraba a comienzos de

diciembre aquellas muestras que implicaban un intenso esfuerzo de producción, con el fin de que quedasen abiertas durante todo el verano. Así se hizo con la exposición de Liliana Porter a fines de 2003, y también con la de Ferrari. Fue por esta causa que se inauguró en diciembre, y no con la intención de provocar en un mes de festividades religiosas, tal como algunos sectores católicos afirmaron.

Libertad de expresión / Orden público

El seguimiento de los distintos debates que reactivó la exposición lleva a preguntarse qué es más relevante para quienes sostienen el valor de la democracia, si la *libertad de expresión* o la armonía del *orden público*. Los fallos que forman la abundante literatura legal que acompañó la *Retrospectiva* demuestran que no hay acuerdo sobre este punto. Quienes presentan la demanda –los amparistas– defienden la necesidad de que no se ofendan los sentimientos de los habitantes, con fundamento en el artículo 14 de la Constitución Nacional, que establece el derecho a profesar libremente el culto; alegan también que la exposición importa una intromisión arbitraria en la vida ajena y que altera la paz social. Cuando la jueza Liberatori la clausuró hizo más de lo que los mismos amparistas solicitaban, que era que se retirasen las obras que contenían los “51 insultos a Jesucristo, 24 a la Virgen María, 27 a los ángeles y santos, 3 directamente a Dios y 7 al Papa” contabilizados por los representantes de la Asociación Cristo Sacerdote. Por eso es que, en su apelación, la doctora Alejandra Tadei, en representación de la Procuración de la Ciudad, consideró la decisión de la jueza como un acto de *censura judicial*. El juez Corti entendió en su fallo que esta decisión creaba “una situación de arbitrariedad (sentencia no justificada), que el orden jurídico procesal no tolera”.

Notablemente, la libertad de expresión es un valor que todas las partes sostienen y dicen defender. Es en su nombre que los amparistas piden que se retiren obras, por considerar que la exposición atenta contra la libertad de profesar su propio culto. Éste es un argumento que, de acuerdo con los fallos de los jueces Corti, Balbín y Cataldo, no se sostiene, en la medi-

da en que la muestra no implicó imponer una convicción religiosa a nadie ni tampoco impidió que los católicos expresasen sus opiniones o profesasen su culto. Por el contrario, como afirma Corti, “la circunstancia de que parte de la comunidad católica se haya manifestado pública y libremente en contra del contenido de la exposición, lo que incluyó actos de oración y expresiones religiosas varias frente al lugar en el que ella se desarrolla, es la mejor prueba de que la libertad de conciencia no se ha visto afectada ni restringida por la muestra en cuestión”.

No obstante, muchas fueron las consideraciones acerca de si la libertad debe ser absoluta y, en tal caso, cuál es la función del disenso, aun cuando éste altere el orden público. El juez Cataldo afirma al respecto:

La libre expresión de las ideas es un derecho que cumple variadas funciones: en su aspecto individual, protege a la vez tanto el despliegue de la dignidad del individuo, como el desarrollo de la personalidad de quienes, a través del debate, reciben esas ideas; y en lo colectivo, es pilar fundamental de una sociedad democrática, que no puede concebirse sin el libre intercambio de opiniones. Y desde ya que se tratará siempre de opiniones encontradas, opuestas, incluso agresivamente contradictorias: el hombre digno y la verdadera democracia se desarrollan y crecen en la diversidad; la uniformidad es la consigna del autoritarismo dictatorial.

En cuanto al hecho de que la exposición alterase el orden público, orden que tanto la jueza Liberatori como el juez Centanaro colocaron por encima de la libertad de expresión, es innegable la conducta violenta de personas aisladas o grupos que al grito de “Cristo Rey” rompieron obras y alteraron el orden público. También lo son las repetidas amenazas de bombas que se multiplicaron una vez agotadas las instancias judiciales, y que decidieron al artista a levantar la exposición un mes antes de la fecha de cierre. Cabe aquí destacar que quienes llevaron adelante la campaña más activa contra la exhibición no condenaron estos actos de violencia: ni el cardenal Jorge Bergoglio ni el diario *La Nación*, desde los numerosos editoriales que dedicó al tema, expresaron su reprobación frente a tales actos en forma inmediata y pública, como si lo hicieron

cuando se inauguró. Violencia no es lo mismo que controversia: "Esta última –destaca el juez Corti– hace al funcionamiento de la democracia, capaz de incluir el disenso y el debate de ideas [...] no es mediante la clausura de la muestra que se conserva el orden, sino por medio de la aplicación de la ley, la educación y el ejercicio mismo de la libertad".

La presentación judicial de la Asociación Cristo Sacerdote, tanto como la carta que Bergoglio dirigió a los fieles, crearon la ficción de que existía un enfrentamiento total entre la comunidad católica y el Gobierno de la Ciudad. Esto podría llevar a pensar, por ejemplo, que los amparistas representan a toda la comunidad católica o que todos los católicos tienen las mismas posiciones o los mismos sentimientos. Las opiniones que algunos escribieron en el libro puesto a disposición del público durante la exposición sirven para contradecir tales percepciones: "León: me gustó mucho tu trabajo. Soy teóloga católica y me parece sumamente interesante el concepto que manejas" (Carolina, 15-12-04). "Antes de ver la exposición estaba a favor de los que argumentaban en su contra. Después de verla quedé maravillado y muy pensativo" (Fernando, 12-12-04).

El cierre dispuesto por la jueza Liberatori desencadenó mayores expresiones públicas de rechazo hacia su decisión que aquellas en contra de la muestra que se habían realizado. El abrazo a la Recoleta el 17 de diciembre, cuando se pegaron las fajas de clausura, y el acto de apoyo a la exposición, con la participación de cerca de 5.000 personas, el 19 de diciembre, junto al repudio que un grupo expresó frente a la iglesia del Pilar después de este acto, demuestran que dicho cierre no contribuyó a mantener el orden público, sino que tuvo el efecto de alterarlo aún más.

Los límites del arte

Llegados a este punto, es necesario formular una pregunta que recorre distintos discursos sociales y, con particular énfasis, aquellos sobre el arte. ¿Debe éste gozar de una completa libertad, o estar sujeto a algún límite? Los fallos de los jueces Corti, Balbin y Cataldo coinciden al considerar la libertad de expresión como uno de los derechos centrales de nuestro sistema

institucional. Pero más allá de lo que establecen la Constitución Nacional y los principios básicos de la democracia, cabe considerar también si el funcionamiento del campo artístico debe regular de alguna manera la libertad de expresión en esa área. La secularización y separación del arte respecto de otros campos (el Estado, la religión) es un proceso inherente a la modernidad que implica que sus límites y formas de organización dependen de sus actores, de su propio funcionamiento, y no de lo que establezcan otros poderes. Que esta independencia es relativa y no absoluta quedó demostrado en este caso, en el que fue la justicia la que cerró y luego reabrió la exposición.

¿Cómo se regulan los límites del arte en interior del campo artístico? ¿Son los museos, los críticos, los historiadores, los propios artistas quienes han de determinar qué se debe y qué no se debe exponer? Es inherente a la expresión creativa la posibilidad de romper con los límites de lo establecido. Desde esta perspectiva, la creatividad artística desempeña un papel central en la transformación de la sociedad, de las creencias, de los principios constituidos. El arte se expresa a través de la belleza, de la pureza de las formas y la armonía, pero también de lo grotesco, de lo desagradable y de la crítica. "Es en el respeto de la libertad de esa forma de arte –afirma Corti en su fallo– cuando una sociedad democrática prueba qué valor le otorga a la libertad de expresión artística. Allí se verifica la genuina tolerancia, que lleva a soportar la existencia de una obra artística que molesta, que irrita, que perturba o que desagrada."

Muchos son los mecanismos que regulan el funcionamiento del campo del arte. Las tradiciones constituyen uno de los niveles que operan en tal sentido. Desde esta perspectiva, los temas que Ferrari aborda en sus obras no representan sólo su pensamiento. Como él mismo señala, sus opiniones acerca de la religión coinciden con las de autores como Bertrand Russell, David Hume, el Conde de Lautréamont, Antonin Artaud, Sigmund Freud, el Marqués de Sade, Arnold Toynbee o José Saramago. En su fallo, Corti también señala la relación entre algunas de las obras más polémicas de Ferrari (como los excrementos sobre una reproducción del "Juicio final" de Miguel Ángel o los *collages* que vinculan a la Iglesia con el nazismo) con autores destacados de la cultura de Occidente como Primo Levi, George Steiner o Edgardo Cozarinsky.

En cuanto a la artísticidad de su obra, el tema merece varias consideraciones. En primer lugar, tanto los temas como los procedimientos que utiliza cuentan con una extensa tradición. Considerando exclusivamente el siglo XX, cabría destacar las relaciones de su obra con la de artistas como John Heartfield (los *collages* políticos de Ferrari se inscriben en la ácida perspectiva sobre el nazismo que proponen las imágenes de éste) o Ed Kienholz (con sus críticos y, por momentos, insoportables montajes y ambientaciones con objetos encontrados). Ambas obras se vinculan a la tradición más polémica del arte de ese período, aquella que compromete con mayor contundencia cuestiones morales y frente a la cual es imposible permanecer en un estado contemplativo como el que nos propone, por ejemplo, una obra de arte abstracto. Esta tradición nos interpela, nos lleva a tomar una posición, requiere nuestra opinión.

En un sentido general, la producción de Ferrari se encuentra estrechamente ligada a la tradición del dadaísmo y del neodadaísmo de posguerra. Y tanto como los artistas que integraron estos grupos, Ferrari presupone que su trabajo causa un *shock*. Ese efecto, podría decirse, es parte de los dispositivos de sus obras. Es una estrategia de provocación que no está al margen de la tradición de la vanguardia, tal como la identifica y caracteriza Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*. Una parte de la obra que Ferrari realiza desde comienzos de los años sesenta recurre a estrategias que perturban nuestras certezas (pensemos, por ejemplo, en las estrategias narrativas de "El árbol embarazador") y que fueron radicalizándose en piezas como "La civilización occidental y cristiana", "La justicia-auto-censura" o en la serie de *Ideas para infiernos*. Fue esta relación estrecha con los dispositivos de choque de la vanguardia, capaces de poner en tensión los límites de las instituciones artísticas para integrar las expresiones del arte a la vida, la que destacó Daniel Molina en su reseña sobre la exposición publicada en el diario *La Nación* el 2 de enero de 2005.

Numerosos trabajos interpretativos sobre la obra de Ferrari subrayan la utilización, incluso anticipada, de estrategias del arte conceptual. Aunque el artista desconociera completamente ese arte y, por lo tanto, no tuviese ninguna preocupación por integrarse a sus filas, obras como "Cuadro escrito",

de 1964, en la que en lugar de pintar un cuadro lo describe, se ubican plenamente en los presupuestos de la línea del conceptualismo, centrada en la reflexión sobre el conjunto de circunstancias que conceden estatuto artístico a una obra de arte (autoría, problemas de representación, relación con las instituciones). Junto a aquella línea del arte conceptual que investiga los problemas del lenguaje, otra se centró en el análisis de las instituciones artísticas y en sus relaciones contextuales. Es lo que Simón Marchan Fiz denominó "conceptualismo político", categoría en la que podría ubicarse una obra como "La civilización occidental y cristiana".

Sin embargo, el conceptualismo no agota las posibilidades de comprender o cuestionar la obra de Ferrari. Tanto o más fuertes que los vínculos con este movimiento son los existentes entre su obra y la tradición del *collage* en el dadaísmo alemán, o en el pop de la costa oeste de los Estados Unidos. En la obra de Ferrari pueden rastrearse muchos de los rasgos centrales de la tradición artística del siglo XX: el humor, el sarcasmo, la ironía y el *kitsch*. Estos recursos se encuentran tan establecidos en el arte de este siglo –no me refiero sólo a las artes visuales, sino también al teatro; pensemos, por ejemplo, en un autor como Bertolt Brecht– que, a esta altura, resultaría absurdo detenerse a fundamentar su legitimidad artística.

Las obras de la polémica

Resulta de extremo interés reponer el sentido que tienen, para el artista, las series que provocaron las mayores polémicas y, al mismo tiempo, proponer una interpretación respecto de los contextos culturales que participaron del proceso de su creación.

En 1983, cuando todavía residía en San Pablo, Ferrari realiza una serie de *collages* sobre temas religiosos que retoman y desarrollan ideas que ya había planteado en obras como "La civilización occidental y cristiana", de 1965 –montaje de un bombardero norteamericano con un Cristo de santería–, o en el libro *Palabras ajenas*, que publica en 1967 –*collage* literario de 120 personajes con palabras de Adolf Hitler, Lyndon Johnson, el Papa Paulo VI y Dios, entre otros–.

Ferrari presenta estas series como una investigación sobre la conducta de los dioses bíblicos y las consecuencias, en la historia de Occidente, de la violencia contenida en las páginas de las Sagradas Escrituras.

En 1985 comienza con la serie *Excrementos*, que realiza durante una exposición en San Pablo, en la que un conjunto de aves defeca sobre representaciones artísticas paradigmáticas, como el "Juicio final" de Miguel Ángel. El retorno al *collage* y a estos temas podría entenderse como la búsqueda de una forma de representación de la violencia en las nuevas dimensiones que la historia argentina le imprime.

Ferrari se exilia en Brasil en 1976. En 1982 regresa por primera vez a la Argentina para buscar información sobre su hijo Ariel, desaparecido durante la dictadura. Pocos meses más tarde, cuando le preguntan por el carácter enloquecido de los planos arquitectónicos de sus heliografías, explica:

Evidentemente, no se usan sólo los materiales técnicos, sino todo lo que quedó de los años vividos en la Argentina... eso está dentro de quienes salieron de allá. Yo siento la necesidad de expresar todo lo terrible que fue y sigue siendo aquello, pero si no se hace con un lenguaje que tenga el mismo nivel de fuerza, es difícil reflejar esa realidad. No conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en la Argentina.⁴

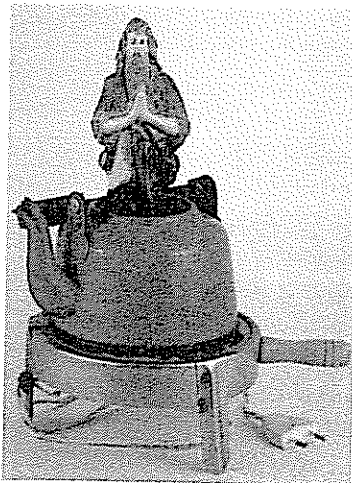
En sus nuevas series, Ferrari parte de imágenes célebres y consagradas de la historia del arte y utiliza su poder para representar la violencia, en sus distintas facetas y articulaciones en la cultura de Occidente. De la misma manera, en 2000 comienza con la serie *Ideas para infiernos*, en las que une juicios finales de artistas célebres (Giotto, El Bosco, Miguel Ángel, Bruegel, Doré, Van Eyck) con imágenes de santería, a las que somete, con humor e ironía, a los mismos tormentos que se anuncian para los pecadores y los incrédulos en aquellas célebres representaciones. "Reproduzco el Infierno, pero en lugar de hacerlo con las personas comunes, lo hago con los propios santos que abonaron la idea de Infierno", declara Ferrari. Es



Fotografía 22 León Ferrari, "Tostadora eléctrica con Cristos de plástico" (serie *Ideas para Infiernos*), 2000. Foto de Adrián Rocha Novoa.



Fotografía 23 León Ferrari, "Sartén con santos" (serie *Ideas para Infiernos*), 2000. Foto de Adrián Rocha Novoa.



Fotografía 24. León Ferrari,
"Calentador" [serie *Ideas para
Infiernos*], 2000. Foto de Adrián
Rocha Nova.



Fotografía 25. León Ferrari,
"Licuadora con santos" [serie *Ideas
para Infiernos*], 2000. Foto de Adrián
Rocha Nova.

claro que el artista utiliza el poder de estas imágenes para resaltar la presencia de la violencia en una cultura que se deslumbra frente a la "artisticidad" de una simbolización del castigo y la tortura, sin detenerse en el tormento que se representa. En estas series, los santos, las vírgenes y los sagrados corazones de yeso son las víctimas de los suplicios; las jaulas, sartenes, tostadoras, ralladores, licuadoras, cucarachas y serpientes de plástico, sus instrumentos.

¿Cómo llega Ferrari a este grado de manipulación de las imágenes? Es ésta una intervención difícil de comprender y concebir para quien creció en la tradición de la cultura católica argentina, tal como sucede en su caso; su padre, cabe señalar aquí, construyó varias iglesias en el país y las decoró con sus impactantes pinturas murales.

Recordemos que Ferrari comienza esta serie en Brasil. Allí realizó y expuso sus primeras relecturas de la Biblia, y las instalaciones con aves defecando, sin que se desatara ninguna controversia. Esto permitiría plantear, en principio, que la sociedad brasileña es más liberal. Pero también considerar que ese mismo contexto podría haber influido en el proceso de realización de la imagen creando condiciones específicas que

le permitieran manipular esas imágenes en sentidos que no había explorado hasta entonces.⁵

En primer lugar, el contexto artístico altamente experimental al que se vinculó no fue ajeno a los diversos caminos de investigación que siguió en su obra, desde las heliografías hasta los *Excrementos*. Sus contactos con artistas como Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Alex Fleming, Marcelo Nietzsche o Hudinilson, con quienes se relacionó cuando llegó a San Pablo, junto al intenso proceso de interacción entre arte y vida que desde los años sesenta habían desplegado artistas como Hélio Oiticica o Lygia Clark, permiten una aproximación a la ruptura de límites que se produce en la obra de Ferrari en estos años.

También podría plantearse, como hipótesis interpretativa, que tal radicalización no fue ajena al impacto de la cultura popular brasileña, en la que las imágenes religiosas funcionan en el contexto de una mezcla cultural que no se produjo en la Argentina. En Brasil, la importación masiva de esclavos provenientes de distintas regiones de África no sólo tuvo como consecuencia un proceso de mezcla de distintas religiones, sino también una segunda fusión o superposición de creencias y símbolos entre las religiones africanas y la católica. En la santería yoruba –cuyo mapa no sólo comprende Brasil, sino también Cuba y otras regiones del Caribe–, los santos católicos representan, al mismo tiempo, a otros santos. La modificación del sentido se produce por la intervención sobre la imagen original, por la sumatoria de elementos que involucran nuevos significados, por su manipulación.

Tal despliegue del sentido original en nuevos significados afecta claramente la unicidad interpretativa y pone en cuestión la certeza acerca del significado de la imagen, algo de lo que

5. Ni "La civilización occidental y cristiana" ni las otras cajas que acompañaban el envío al premio Di Tella en 1965 recorrieron este registro irreverente. Los *Excrementos*, tanto como los simbólicos tormentos en los que coloca a estas imágenes, en situaciones sarcásticas, grotescas, impregnadas de rasgos *kitsch*, se encuentran lejos del énfasis alegórico del Cristo en el avión. Allí la imagen religiosa aparece exaltada en sus poderes. Se la cuestiona como fundamento de la violencia (desde la perspectiva del artista), se le pregunta por qué permite tanto dolor o por qué el hombre, capaz de tanta violencia, vuelve a crucificar a Cristo con sus guerras [perspectiva que adoptan muchos cristianos al interpretar la imagen].

estaban convencidos los sectores católicos que combatían el uso que de ésta hacía Ferrari. La convivencia con una cultura que admite la intervención en las representaciones sagradas, que habilita la modificación de sus sentidos, como la que mantuvo Ferrari durante los quince años que vivió en Brasil, dejó abierta la posibilidad de que también él, en sus obras, manipulara las imágenes y sus sentidos hasta hacerles decir lo que él quería expresar. No fue otro el uso de las imágenes que hizo el cardenal Jorge Bergoglio: en su carta pública, se valió de las imágenes de Ferrari para hacerles decir lo que quería, usándolas como ejemplo de las consecuencias que tendrían las decisiones políticas y el debate legislativo sobre la educación sexual o las campañas de prevención del sida. Según sus términos, llevarían al cuestionamiento del dogma de la Iglesia, a la blasfemia generalizada. Las impugnaciones a la exposición de Ferrari, por otra parte, fueron agresiones y no debates, ya que en muy pocas ocasiones contestaron las cuestiones que planteaba el artista.

Arte y democracia

Ante los debates públicos que originó la exposición, la densidad de los artículos de opinión que se escribieron al calor de lo que sucedía, la literatura jurídica a la que dio lugar y la afluencia de público que con sus opiniones llenó varios libros de firmas, la *Retrospectiva* constituyó un hecho excepcional, de relevancia histórica e irrepetible en la Argentina. La decisión de Nora Hochbaum, directora del Centro Cultural Recoleta, de realizar esta muestra y respaldarla, así como el apoyo que los artistas, los intelectuales, las instituciones y el público en general brindaron en forma continua y activa, y el hecho de que la ley se pronunciase en forma rotunda en favor de la libertad de expresión reconociendo el valor social de un arte crítico, todo esto puso de relieve que algo importante estaba en juego. La *Retrospectiva* no sólo fue el homenaje a un artista extraordinario y el reconocimiento de su obra, sino también un hecho artístico colectivo, en el que toda la sociedad participó de la compleja tarea de establecer y sostener el sentido de la cultura en democracia.

Capítulo 4 | Acerca del arte más contemporáneo¹

Entre las razones por las que el pensamiento estético de Susan Sontag logra definir un lugar particular, ya desde sus escritos tempranos, a comienzos de los años sesenta, cuentan su deseo y decisión de comprender aquello que estaba cambiando en la cultura de su propio tiempo. Fueron años de transformaciones complejas, que implicaron una crisis profunda de los paradigmas contruidos por el modernismo.² Si bien la novelista y ensayista estadounidense nunca dejó de ser "moderna" en el núcleo duro de sus juicios críticos (hablar de la forma, del estilo y del valor en el arte implica sostener principios estrechamente vinculados a la modernidad), también se planteó una actitud de apertura basada en la descripción y en la comparación entre lo conocido y lo nuevo. Como señalaba en sus "Notas sobre lo camp" (1965), hay cosas que existen, pero que carecen de nombre. Sontag se propuso describirlas y comprenderlas en sus particulares inflexiones.

1. Artículo publicado en la revista *Punto de Vista*, n° 79, agosto de 2004, pp 15-22.
2. Tanto en los centros de Europa y los Estados Unidos como en la Argentina, por razones y en formas específicas que sería muy extenso desarrollar aquí.

En estos trabajos tempranos, escribía sobre aquello que en ese mismo momento estaba sucediendo en el campo del cine, la literatura, el teatro y las artes visuales. Pero no para describir sin parámetros el efecto que le producían diversos estímulos visuales y auditivos: ejercía la reflexión crítica buscando descubrir el sentido, sin renunciar a establecer valores y dejando de lado el terreno cómodo y previsible del estilo. "Hablar de estilo es una de las maneras de hablar de la totalidad de una obra de arte. Como ocurre en todo discurso sobre totalidades, el referirse al estilo exige apoyarse en metáforas. Y las metáforas confunden", escribía Sontag.³

Treinta años después de la primera edición de su célebre compilación de ensayos *Contra la interpretación*, Sontag evaluaba su posición en aquella época. Esta mirada retrospectiva no sólo es importante por las críticas que dirige hacia su trabajo precedente. Lo es, también, porque vuelve a poner de manifiesto el eje de un programa que, en lo sustancial, Sontag no modifica. ¿Cómo situarse frente al cambio estético, frente a aquello que no comprendemos y que tendemos, inmediatamente, a rechazar? Sontag reconstruye los problemas entre los que se debatía en el momento de asumir una posición que no pretendía enterrar el buen arte del pasado, pero tampoco ignorar aquello que implicaba un cuestionamiento de sus valores: "Las jerarquías (alto/bajo) y polaridades (forma/contenido, intelecto/sentimiento), que desafiaba, eran las que inhibían la correcta comprensión de la obra nueva que yo admiraba. [...] La obra nueva que yo ensalzaba [y utilizaba como una plataforma para relanzar mis ideas sobre la creación y el conocimiento del arte] no desvirtuaba la gloria de lo que admiraba mucho más".⁴ El final de este párrafo es contundente: "Disfrutar de la imperpitante energía y agudeza de una especie de actuación denominada happening no hacía que me preocupara menos por Aristóteles ni por Shakespeare. Estaba -estoy- a favor de una cultura plural, polimorfa. Entonces, ¿ninguna jerarquía? Si debo elegir entre The Doors y Dostoievski, entonces -naturalmente- elegiré Dostoievski. Pero, ¿tengo que elegir?"⁵ La frase

3 Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 42.

4 Ibid., pp. 13-14.

5 Ibid., p. 14.

da cuenta de que los términos entre los que se plantea la decisión no son considerados excluyentes. Una posición en la que palabras como "disfrutar" (no comprender o explicar) señalan una relación con el arte que no se basa, prioritariamente, en la explicación intelectual. Para Sontag, es más importante lo que la obra *hace* que lo que *dice*.⁶

Reflexionando sobre los valores éticos y sobre lo que sucedió en el arte desde los años sesenta, da cuenta de cierto arrepentimiento en relación con el lugar de su escritura: "[...] si yo hubiera comprendido mejor mi época [...] me habría hecho más prudente".⁷ Con estas palabras expresa su desilusión acerca de las consecuencias que muchos de los principios que ella defendía -las mezclas culturales, la insolencia, la defensa del placer- tuvieron posteriormente, al ser apropiados como valores triunfantes del capitalismo consumista: "Barbarie es un nombre para lo que llegaba después", es decir, el triunfo del nihilismo que Sontag condena. "Lo que yo no comprendía (seguramente no era la persona correcta para comprenderlo) era que la seriedad en sí se encontraba en las primeras etapas de perder credibilidad en la cultura en su conjunto, y que parte del arte más transgresor del que yo disfrutaba reforzaría transgresiones frívolas, meramente consumistas."⁸ Aquello que Sontag respaldó con sus ensayos fue, finalmente, lo que dominó en el mundo del arte. Un éxito atravesado por una profunda derrota: "Puede que los juicios del gusto expresados en estos ensayos hayan triunfado. Pero no los valores subyacentes a estos juicios".⁹

Si comienzo sintetizando el recorrido de Sontag es porque lo considero ejemplar desde el punto de vista de la crítica de la cultura y del arte, y válido para elaborar algunas cuestiones respecto del arte más contemporáneo. Sontag asume el riesgo de analizar su propia época, de situarse críticamente frente a lo que está cambiando, frente a lo nuevo, y también de observar el paisaje claudicante que ha dejado tras su paso ese cambio que ella anticipaba como el signo de un tiempo mejor.

6 Ibid., p. 27. En su último libro, *Ante el dolor de los demás* (Alfaguara, Buenos Aires, 2003), Sontag reformula esta idea afirmando que la obra también hace por lo que dice.

7 Ibid., p. 16.

8 Ibid., p. 17.

9 Ídem.

La dolorosa paradoja aquí descrita no es ajena a aquella que atañe a la conquista, por parte del mercado, de los dispositivos transgresores de una obra, a la domesticación de su irreverencia. Se entiende por mercado, en este caso, no sólo todo aquello que remite al circuito de comercialización (cotizaciones, *marchands*, subastas, galerías), sino también las redes de adulación que tantas veces construyen ficciones donde no hay nada o muy poco, o que llevan a reproducir hasta el cansancio una fórmula exitosa. Los mismos nombres u obras parecidas permiten llenar los rubros requeridos por el mercado. La historia del arte nos ofrece muchas pequeñas genealogías del desgaste por la reproducción y la mercantilización. Por ejemplo, las versiones de los artistas cubistas que a comienzos de siglo dulcificaban aquello que Picasso y Braque habían planteado en los términos más ásperos.

A pesar del pesimismo que impregna su mirada retrospectiva, Sontag no cerró sus ojos al arte más contemporáneo. Así lo demuestran los ensayos críticos que siguió escribiendo. Alcanza con recordar, en este sentido, que su último libro¹⁰ concluye analizando la perturbadora obra de Jeff Wall, quien no es un marginal al que Sontag recupera con su análisis, sino un artista exitoso que puede encontrarse en todas las grandes exhibiciones internacionales de los últimos años. Con esto quisiera ofrecer una alternativa frente a la común suposición de que el éxito internacional y la calidad puedan ser inconciliables, o que la participación consagratoria en bienales importe necesariamente una negociación espuria con sus requerimientos, un sometimiento a sus modas.

Lo que sostengo, y sobre este presupuesto se apoyan, en parte, los argumentos de este ensayo, es que los condicionamientos que existen en el mundo del arte (temáticas de moda, adaptaciones a los requerimientos del mercado curatorial, recurso a tecnologías actualizadas como signo de contemporaneidad) no son factores excluyentes a la hora de considerar la calidad de ciertas obras. No deberían serlo ni para celebrartas ni para rechazarlas. Y por calidad no quisiera que se entendiera la adecuación a ciertos principios inamovibles del arte, sino el desafío que algunas obras imponen a nuestros sentidos y a nuestro intelecto.

Domina, y no sin razón, la sensación de que el arte de los últimos años tiene mucho de farsa, y que no hay ya principios para establecer la calidad estética de una obra. La experiencia de recorrer inmensos espacios de exhibición puede ser agotadora y, por momentos, irritante. Y sin embargo, hay obras frente a las cuales se puede sostener, con argumentos convincentes, que interrumpen la línea de la gratuidad y la superficialidad que hoy parece dominar. Propongo, entonces, dejar momentáneamente de lado las razones extraartísticas que en la actualidad invalidan muchas producciones (a las que otros autores y yo nos referimos cuando escribimos sobre las políticas y el poder en los circuitos del arte contemporáneo), para sostener que todo lo que sabemos sobre el perverso funcionamiento de esos circuitos no evita que, en esos mismos espacios de los que sospechamos, nos encontremos con obras que plantean un desafío para la sensibilidad y para el pensamiento.

¿Un cambio de paradigma?

Sin duda, los principios que nos servían para valorar y disfrutar el arte moderno no sólo no dominan en el contemporáneo, sino que, en el sentido estricto en el que cierta concepción del arte llegó a formularlos, han perdido vigencia. Podríamos centrar el eje de este argumento en la nociones de *forma* y de *lenguaje*, con el fin de reponer el modo en que se estableció el poder legitimador de ambas y su puesta en crisis: en qué medida tales principios de valor fueron centrales en la constitución de un canon que, con distintas intensidades, el arte ha ido cuestionando desde los años sesenta.

Hay distintos caminos para plantear esta cuestión, y no están al margen de la historia. En muchos sentidos, los principios de la modernidad en las artes visuales fueron controvertidos por el arte de los últimos años. El uso del término "modernidad" en el campo del arte contemporáneo implícito en este texto parte de algunos rasgos muy precisos que se aplican a un período relativamente reciente. La crisis (que es también el momento de origen de su propio relato) se produce en el siglo XIX y tiene varios comienzos posibles: el realismo de Courbet, el escándalo que provocó la *Olimpia* de Manet en el Salón de París

de 1865, la primera exposición impresionista en 1874. El problema principal que se planteó y que, desde el presente, podría leerse en un sentido evolutivo, es el de la autonomía del lenguaje. Destacar que lo que cuenta no es el tema, sino las relaciones que desde el lenguaje específico del arte se establecen en el interior de su propia forma, fue uno de los ejes centrales del modernismo en el campo de las artes visuales.

La historia del arte moderno se estableció como un relato evolutivo, marcado por fracasos y conquistas en el proceso de naturalización de este principio. Se representó en esquemas de filiaciones y de genealogías alimentadas por sucesivas rupturas que fueron leídas desde lo homogéneo: era como si generaciones sucesivas de artistas se hubiesen empeñado en construir el andamiaje que conducía a la abstracción. Éste era el punto culminante, el arte se explicaba en sus propios términos y resolvía cuestiones relativas al lenguaje: las relaciones de las formas con el fondo, de las formas entre sí, la construcción del espacio. Y aunque la obra tuviese un tema (un puerto, una naturaleza muerta, un retrato), la pintura se centraba sobre la resolución de sus problemas específicos.

A pesar de la incompreensión que rodeó al arte abstracto, llegar a estas conclusiones fue tranquilizador para quienes buscaban establecer un camino verdadero para el arte. Si bien no había fórmulas únicas o absolutas, había búsquedas y principios relativamente consensuados. Así se fue constituyendo un territorio de certezas que, por supuesto, no estaban destinadas al gran público. Eran para unos pocos iluminados que acompañaban las sucesivas transformaciones operadas por las irrupciones de la vanguardia. Como un ejemplo de la incompreensión y de la reacción frente a tales seguridades señalaremos el del crítico Alejandro Castagnino que, en 1947, descalificaba la obra de Cándido Portinari tanto por sus deformaciones "repulsivas" (cuestionaba los rasgos modernos de su obra) como por su realismo (que calificó como "soviético").¹¹ Se volvía, al mismo tiempo, contra el arte moderno, la abstracción, el realismo soviético y el arte para minorías selectas.

11. Alejandro Castagnino, "Arte sombrío y arte formulista. A propósito de la reciente exposición de Cándido Portinari". *Arte y Letras*, año III, nº 35-36, Buenos Aires, 1947, pp. 26-28 y 30.

No es posible establecer una fecha demarcatoria para determinar cuándo la certeza de que había un camino evolutivo para el arte entró en crisis, pero sí se puede sostener que, entre finales de los cincuenta y durante los sesenta, distintos episodios fueron leídos como un cuestionamiento de la autonomía de los lenguajes artísticos. El informalismo, con la introducción de materiales de desecho, lo señaló con fuerza en la escena artística local. Lo mismo ocurrió con la obra de Berni, que en 1959 *La Nación* descalificaba no sólo porque sometía a los espectadores a contemplar "las típicas familias pobres que se complace en fijar sobre la tela", sino también porque ahora incluía el *collage*, los embadurnamientos y pegotes.¹²

En otros términos, también el pop marcó la crisis de este paradigma: la reproducción de objetos burdos del consumo masivo, como una hamburguesa o una caja de jabón, o la introducción de elementos del mundo real en los *assemblages* de Rauschenberg que unía pintura, colchones y gallinas, pusieron definitivamente en crisis el concepto de autonomía. Por eso Clement Greenberg, el crítico y teórico norteamericano que, partiendo de una magnífica síntesis de la tradición de la modernidad europea, había establecido con sus ensayos algunos criterios para valorar la pintura "buena", no podía más que despreciar lo que ahora estaba sucediendo. Lo que dominaba, para Greenberg, no era más que una babilonia de estilos. La pureza había desaparecido. La vida misma, sus objetos reproducibles y desechables en la economía de mercado que día a día se expandía, ocupaba (y contaminaba) el espacio del arte. Los happenings, las performances, no sólo hibridizaban géneros sino que también atentaban contra toda idea de método o de seriedad en el arte.

Pero ¿es que sólo el arte "puro", en los términos en que lo entendía Greenberg, puede ser considerado arte? En una época en la que las palabras que dominan en las referencias al arte contemporáneo son "mezcla", "cita", "hibridez", "apropiación", "parodia", "pastiche", ¿el arte ya no existe? También sería posible preguntarse: ¿son éstos los términos apropiados, los únicos, para dar cuenta de todo lo que sucede en el terreno del arte contemporáneo?

12. "Berni", *La Nación*, 9 de mayo de 1959, p. 4.

Sobre el arte bueno

El estado actual del arte hace difícil establecer posiciones respecto de su calidad. La disponibilidad y la abundancia de instrumentos para la realización de una obra (hoy los artistas hacen simultáneamente pintura, instalaciones, performances, fotografía, video, instalaciones) no implica que el arte contemporáneo sea bueno, simplemente por la profusión de recursos o por no existir el requerimiento de militar en una línea exclusiva de trabajo. Pero tampoco lo impide.

Por otra parte, también existen diversos compromisos en la organización de los circuitos artísticos que permiten preguntarse por qué se incluyen unas obras y no otras. Razones coyunturales (que suelen no estar desvinculadas de cuestiones políticas y económicas) hacen que algunas obras se ubiquen en el centro de la escena del arte con extraordinaria rapidez y que, muchas veces, con la misma velocidad, desaparezcan. Frente al desconcierto que produce la dificultad de establecer criterios precisos respecto del valor del arte, parecería que ya nada puede decirse. Sin embargo, aun cuando el juicio estético es histórico y, en definitiva, subjetivo, hay argumentos para sostener por qué una obra nos proporcionó una experiencia particularmente intensa, tramada en una compleja densidad de percepciones sensibles e intelectuales. No son argumentos extraartísticos ni tampoco completamente ajenos a aquello que en la tradición modernista se denominó "forma".

En su definición de la noción de forma de la obra de arte reformulada desde las transformaciones de los años sesenta, Sontag le atribuye el poder de "prolongar o retardar las emociones", de proporcionar un "placer sensual independiente del contenido", y de invitar al uso de la inteligencia.¹³ Su aproximación a esta noción se basa más en aquello que produce la forma de la obra que en la posibilidad de definir exactamente qué es. Lo que propongo ahora es considerar algunos aspectos del arte más contemporáneo centrándome en la reflexión sobre algunas obras particulares. Se trata de obras en las cuales el artista tomó decisiones que dan cuenta de una reflexión profunda acerca de lo que quería transmitir y sobre cuál era la

manera más eficaz para hacerlo, decisiones que implicaron renuncias paulatinas a todo aquello innecesario o superfluo, incluso a lo más específico de su propio hacer técnico (como veremos en el caso de Rosângela Rennó), con el propósito de elaborar las formas (o los dispositivos que generan la articulación de la obra, su lógica interna) elegidas para hacer de la obra una experiencia de profundo extrañamiento (de ahí su dificultad inicial) y de extrema eficacia (expresada en la necesidad de demorarse en el dispositivo perceptual, emocional e intelectual de la obra).

Nuestro argumento es que no sólo en la pintura plana con tendencia a la abstracción es posible hablar de forma. Aun fuera del sistema evolutivo del lenguaje que había propuesto el modernismo para referirse a esta noción, también el arte contemporáneo permite considerar algunos principios para los que esta palabra sigue siendo apropiada. Por ejemplo, la economía de recursos que transmite la sensación de adecuación entre determinados contenidos y las organizaciones formales en las que éstos se resuelven, es decir, su relación no gratuita. La reflexión parte de experiencias personales. No de fotos, catálogos o videos, sino de lo que sucede cuando se recorre un espacio de exhibición extenuante (la *Documenta* de Kassel, la bienal de San Pablo o el Centro Cultural Recoleta* de Buenos Aires, por ejemplo) y el cansancio y el agotamiento se diluyen ante el contacto con ciertas obras que invaden nuestros sentidos con el poder de lo inmediato e intraducible.

From the Other Side, videoinstalación de Chantal Akerman en la *Documenta* de Kassel de 2002, era, en muchos sentidos, previsible. A diferencia de los primeros films, más cercanos a una estética minimalista, sus videoinstalaciones se componen de fragmentos que pretenden rearticularse en el espacio y provocar una experiencia dinámica en el espectador. El tema es, en este caso, el de la frontera entre México y los Estados Unidos: la experiencia de los que cruzan, los controles de la policía migratoria, el testimonio de los que quedan de un lado o del otro. Varios televisores transmiten simultáneamente los videos que registran entrevistas y documentan persecuciones. El conjunto puede servir para acumular pruebas sobre lo que allí sucede, pero no sólo no logra aproximarse a la experiencia de lo que en verdad pasa en la frontera, sino que no agrega

absolutamente nada en términos de experiencia estética. Un bombardeo de imágenes simultáneas que en su coexistencia neutralizan lo que cada una muestra y atemperan la urgencia y el dramatismo del tema.

Todo esto se hace particularmente visible por la proximidad de la videoinstalación de Shirin Neshat, en la que el tema no era radicalmente distinto y tampoco se apartaba de la agenda temática que predominaba en la *Documenta*. Pero lo que sucedía en ese espacio evitaba que ninguna razón externa a la obra misma lograra invalidarla, ni la oportunidad política de su tema, ni el éxito creciente que ha tenido su obra, ni los recursos técnicos que utilizó.

Tooba sucede en dos pantallas enfrentadas, con dos películas distintas que ocupan aproximadamente once minutos. En una un ojo, en la otra un paisaje. Desde el ojo, la cámara se aleja lentamente descubriendo el rostro y el cuerpo, incrustados en un árbol. Detrás, un muro y el cielo; nuevamente se acerca la cámara al rostro de la mujer y se aproxima a sus labios. Detrás del muro se ven las montañas. Termina con un punto de vista bajo y una imagen fija. En la otra pantalla, un grupo de personas vestidas de negro avanza por el paisaje desde el horizonte; la cámara se mueve entre el cielo y la multitud que se desplaza con movimientos coordinados, en masa. Caminan hacia un muro; saltan y se aproximan hacia un árbol aislado. La cámara se mueve veloz entre los rostros; se dispersan hacia el límite del muro. Ambas imágenes se oscurecen.¹⁴

No necesitamos saber nada previo sobre esta obra para que sus once minutos nos absorban por completo. Estos films de Neshat eran un ámbito de fascinación en la acumulación de obra de la *Documenta*. Lo que allí sucedía tenía otro clima, otra densidad, una profundidad alcanzada por una consecuente reducción. Las imágenes sepa, con una luz modulada en el registro de la economía de valores graduales, sin saltos, acostumbraban al ojo a recorrer sus grises cálidos, también a forzar la pupila en los contrastes entre la mirada abarcadora del paisaje y la focalizada en el fragmento en el que se dilataban las irregularidades de la piel. Hasta aquí los rasgos abstractos del lenguaje, la luz, los encuadres, los movimientos de la

cámara. Ubicados entre las dos pantallas, que no podíamos ver juntas, era imposible no acompañar con el movimiento del rostro hacia un lado y hacia el otro, los cambios demorados que se producían en cada una: de lo particular a lo general, del adentro al afuera, de lo individual a lo colectivo, de lo femenino a lo masculino. Un lenguaje atravesado por una selección determinada de materiales de la historia. La ropa, el paisaje, los títulos, remiten a la cultura iraní, a lo poco que sabemos, que escasamente comprendemos de ésta. Y sin embargo, ninguna de estas imágenes fue filmada en Irán. La película se hizo en Oaxaca, México.

La carrera de Neshat fue fulminante. La poética de sus films y sus temas rápidamente encontraron un lugar de reconocimiento en los grandes escenarios internacionales. Leemos que Neshat nació en Irán, que creció allí durante los años de la reforma del sha que intentó "occidentalizar" el país, que volvió en 1990, después de la revolución que impuso el *chador*, que representa tanto el sometimiento a la obligación de usarlo como la resistencia a la occidentalización. Una revolución conservadora, restauradora de las tradiciones, que al mismo tiempo produjo un efecto sobre la creación artística, particularmente en el cine. La idea de purificación cultural eliminó las influencias occidentales que habían acercado el cine iraní al cine comercial de Occidente. Las normas impuestas por el gobierno forzaron a los directores a reformular sus ideas y a gestar formas que pudiesen deslizarse entre los límites de la censura. Sin proponer una crítica abierta, este cine remite a rasgos particulares de la cultura iraní.¹⁵

Los sentidos que Neshat descubre en este nuevo contacto atraviesan las películas que tomarán la forma de una trilogía sobre Irán: *Turbulent*, *Rapture* y *Fervor*. Las tres remiten al lugar de la mujer, que Neshat no ve desde el estereotipo de Occidente como una mujer frágil, sino poderosa. "Lo que yo trato de hacer comprender a través de mi trabajo es ese poder. En *Rapture* el corazón de la historia es el viaje de las mujeres del desierto al mar. El viaje es el intento de recobrar la libertad."¹⁶

15 En esta generación de cineastas tiene un lugar de pionero Abbas Kiarostami. Sobre estos aspectos reflexiona Shirin Neshat en una conversación con Arthur C. Danto publicada en *Bomb*, n° 73, otoño de 2000, pp. 60-67.

16 Ídem.

En su trabajo cinematográfico no sólo trata el lugar de la mujer en la sociedad iraní, sino que también aborda el exilio, su propio exilio; en este sentido, su obra también se vincula al testimonio. El problema de Neshat es la dualidad del inmigrante, de aquel que está en su propio mundo y en el que lo rodea, en una relación de doble extrañamiento. Una experiencia socialmente significativa que ella trata, por ejemplo, desde la tensión entre la cordura y lo insano. Ésta quizás sea la parte más previsible de su trabajo, una temática que la compromete en forma directa, pero que también está instalada como un tópico recurrente. El exilio es un tema de época que puede encontrarse en muchos otros artistas. Lo que es personal y particular es la forma en la que Neshat elabora las imágenes del relato. La mayor parte de las personas son particularmente conscientes de una cultura, un lugar, una casa, los exiliados son conscientes de dos, y esta pluralidad de la visión les da conciencia de dimensiones simultáneas, una conciencia que –para tomar prestada una frase de la música– es *contrapuntística*.¹⁷

Sherat sostiene que aunque sus temas tienen que ver con circunstancias históricas, culturales y sociopolíticas, pretende que su trabajo funcione en un plano más primario, básicamente, emocional. La belleza es el canal del que depende este poder para comunicar. Un concepto de belleza que, al mismo tiempo, ella retoma desde el sentido que asume en la sociedad a la que regresa. Neshat quiere hacer una obra bella porque la belleza es un concepto importante en el Islam, vinculado a la mirada como distancia crítica.¹⁸ Distanciamiento que ella produce por el uso de la cámara, la renuncia al color, la restricción narrativa, la música poderosa de Sussan Deyhim y la forma en la que se articula el espacio de exhibición, involucrando al espectador. No sólo porque físicamente éste se encuentra entre dos pantallas, sino también porque lo que se narra en cada una es diferente. Neshat entrelaza la secuencia de las imágenes enfrentadas y provoca una decisión: hacia dónde se mira, cuándo se gira el rostro.

Es verdad que la organización de sus instalaciones es contrapuntística. Como en la música, cuando dos líneas melódicas

suenan simultáneamente y se combinan, las imágenes proyectadas tienen, cada una, su propia narración. Pero a diferencia de lo que sucede en la música, no se pueden mirar ambas a la vez. La decisión no es arbitraria, es la secuencia de las imágenes la que nos lleva de una pantalla a la otra dejándonos captar lo que se inaugura en una, pero haciéndonos saber, al mismo tiempo, que hay algo que perdemos en la otra. Este uso del contrapunto, este traspaso de una forma sonora a una forma filmica y de exhibición, nos produce una ansiedad particular, un aceleramiento activado por el deseo de verlo todo y la conciencia de que no es posible. Se trata de una economía de la forma basada en el sacrificio, tensada entre la belleza que nos proporcionan las imágenes y los condicionamientos que se nos imponen para verlas. La estructura compositiva de la videoinstalación, la secuencia de la narración, los ritmos de transformación de las imágenes, la disposición de las pantallas, todos estos elementos configuran formalmente los ejes sobre los que Neshat trabaja y que están socialmente significados: la relación entre libertad y encierro, entre lo que se puede y no se puede ver, el poder de la mirada, de los ojos, de la forma de ocultamiento que impone el *chador*.

Por supuesto que la utilización de una forma contrapuntística también resulta de los temas de Neshat: la oposición entre lo femenino y lo masculino, entre estar dentro y estar fuera, la cultura de Occidente y la del mundo del Islam. Las dos pantallas le sirven para materializar la oposición entre estos mundos. Pero más que señalar las razones temáticas que hacen que enfrente dos mundos en dos pantallas, me interesa subrayar el hecho de que la forma que elige es portadora en sí misma de una eficacia comunicativa. En definitiva, no importa demasiado conocer sobre los temas. Ni el paisaje ni sus personajes corresponden al mundo que la escena vagamente representa. Nada de esto importa, porque la obra no se propone como un documento. Lo que se busca es reconstruir una problematicidad articulada desde una particular noción de belleza.

Seducidos por la compensación del goce que nos producen esas imágenes, negociamos la materialidad temporal de la mirada entre el deseo de verlo todo y la conciencia de que vemos exactamente el mismo tiempo que perdemos. No estamos frente a superficies inmóviles para observar con detenimiento ni en

17 Shirin Neshat en Amei Wallach, *Neshat: Islamic Counterpoints*, *Art in America*, octubre de 2001, p. 140. El destacado es mío.

18 Entrevista con Arthur C. Danto, *art cit*, p. 67.

un espacio para ser recorrido. Las imágenes transcurren en el tiempo y cercan al espectador.

El gran acierto de Neshat radica en la eficacia de la forma (tanto fílmica como de construcción del espacio de exhibición), frente a la cual no es posible permanecer indiferente. Requeridos por las relaciones narrativas que nos ponen en tensión entre ambas pantallas, la obra convierte el tema en experiencia. Su estructura cinemática no se apoya en la exhibición de repertorios que abordan el tema de la dualidad, ya señalado, sino en su capacidad de producirla en el espectador, al provocar la necesidad de estar en los mundos que transcurren en cada pantalla y al mismo tiempo impedir su realización. Y aunque el título de la videoinstalación es referencial –*Tooba* es el nombre de un árbol mítico del Corán que Neshat encarna en una mujer; representa el jardín como un signo del paraíso y la gente que avanza representa el poder que lo rodea y acecha–, sin embargo, todo lo que sucede permanece en la obra.

Densidad comunicativa de la obra de arte

¿Es posible ver sin imágenes, oír sin sonidos, percibir la superficie sin rugosidades, temperaturas, suavidades? Sería como cantar sin la voz o tocar sin los dedos, una afirmación de algo que existe a partir de la más radical negación de las formas de percibirlo. Aun si se plantease tal tarea como un desafío, se impondrían las preguntas sobre el sentido, ¿por qué representar sin imágenes o componer sin sonidos? *Archivo Universal*, el proyecto de Rosângela Rennó de coleccionar textos que vinculan personas e imágenes fotográficas prescindiendo de las imágenes, se coloca en este campo.¹⁹ Un archivo universal de imágenes sin imágenes. Este acto de reducción está precedido por otros. Fundamentalmente, por la decisión de Rennó de suspender la producción de nuevas fotografías. Ante el exceso

19 Entre los trabajos que analizan la obra de Rosângela Rennó se destacan los de Maria Angélica Melendi, 'Arquivos do mal-mal d'arquivo', *Vulgo-Rosângela Rennó*, Sidney, University of Western Sydney, Ucpear, 2000, pp. 6-15 y 'La ciudad escondida: recuerdos de Brasília', conferencia presentada en el seminario internacional *Los estudios de arte desde América Latina*, Fundación Paul Getty, Veracruz, México, 2002

de imágenes que día a día se multiplican, ella retoma fotos familiares, de archivos oficiales, de fotógrafos populares, sobre las que trabaja reabriendo el proceso técnico de producción de la imagen fotográfica.

Seguir el entrelazamiento de ideas y formas poéticas que desarrolla en la trayectoria de su obra es, en sí mismo, un ejercicio riguroso para la inteligencia y la sensibilidad. Sin embargo, no voy a detenerme en la reconstrucción de los distintos momentos que atraviesa su producción artística, o en proveer argumentos que permitan aproximarse al proceso de su realización, a los porqué y los cómo se definen las decisiones de su obra. No quiero extraer de ese recorrido mi argumento, sino del recuerdo de la percepción de una obra precisa que, leída luego en el contexto de su producción, alcanza, a mi juicio, una particular densidad comunicativa que no depende del contenido y que, a la vez, incita al uso de la inteligencia. *In Oblivionem* (1994/95) logra, con particular acierto, condensar todo aquello en lo que luego podemos ahondar con las diversas lecturas interpretativas de su obra.

Lo que percibimos es, sencillamente, un espacio de exhibición con cuadros dispuestos en las paredes, en los que no hay, en principio, ninguna imagen, ninguna representación. Es como la escenografía de una exhibición que no hace más que mostrar las partes que la componen: marcos blancos, de yeso, cuyas molduras se funden con el muro, acompañados por la vibración de lo que parece un texto en la pared. Como en *Archivo universal*, los textos son descriptivos, remiten a imágenes. El conjunto es reducido, escasamente seductor. Y sin embargo nos demora. Es la opacidad que impacta desde esos marcos en los que parece no haber nada la que nos impulse a acercarnos y a mirar con atención. Allí donde sólo parecía haber una superficie negra, una pizarra, encontramos imágenes que apenas se perciben entre las mínimas diferencias de valores extremadamente bajos, oscuros. Son fotografías negras en papel resinado o en películas ortocromáticas pintadas, fotografías de álbumes de familia y de mujeres. La tensión entre la percepción inicial, en la que sólo veíamos el esqueleto de una exposición, y la sutileza de valores que logra mediante el proceso técnico de la fotografía en el tratamiento de las imágenes hace que esta obra alcance una intensidad

mayor que aquellas en las que sólo presentaba los textos. Mayor, también, que si exhibiese únicamente las fotos de un álbum de familia, enmarcadas y alineadas

La percepción, la experiencia de estar en esta instalación, no puede reproducirse en imágenes (es decir, en las fotografías de la instalación) ni traducirse en palabras. La clave no radica en el contenido de los textos ni en el artificio de eliminar la imagen. Es la percepción del espacio, su gravedad antidecorativa y solemne, la que detona la necesidad de conocer más, de comparar esta obra con otras de la misma artista, de leer los textos, es decir, de desagregar la información intelectual que hará de la contemplación de la obra un acto más complejo, pero que nunca borrará la percepción inicial. Es entonces cuando podemos sobredimensionar lo que en principio podía haber sido leído como un artificio –la aparente eliminación de la imagen–, como una decisión de reducción y renuncia. Toda la obra de Rennó es un trabajo sobre la técnica y sus límites: los distintos procesos de revelado de la imagen, el trabajo sobre los negativos, la eliminación de los contrastes, la traducción de una monocromía a otra monocromía (de los negros, de los rojos). Es también una compleja elaboración sobre el espacio y sobre las formas de hacer visible la imagen. La disposición de las imágenes hace del espacio una caja significativa más que un soporte. Y la proximidad con cada una de ellas nos demora en una reflexión sobre las condiciones de la visibilidad y en el placer que produce recorrer una superficie articulada por las diferencias mínimas de valor, de brillos y de texturas. Es decir, datos internos del lenguaje de las artes visuales.

Sabemos que Rennó trabaja sobre archivos fotográficos institucionales, por ejemplo los carcelarios, y sobre archivos de fotógrafos populares y familiares. Este corpus de imágenes es en sí mismo significativo, portador de un sentido testimonial y crítico. Volver sobre esas fotos le permitió revisar el otro lado del proyecto utópico de Brasilia, que construía su ideal de perfección utilizando el trabajo infantil o la represión de una revuelta de los trabajadores. Pero esta información no alcanza para explicar esta obra. La experiencia perceptual que produce esta forma de elaborar los materiales, de recurrir a la técnica, de componer en el espacio, proporciona una clave más intensa, más duradera, de lo que, en una exposición de fotografías

de presos, sólo hubiese sido la disposición en las paredes de un archivo documental. La densidad de esta imagen, entendida en su conjunto, no radica en la alta definición de la información, sino, por el contrario, en los recursos utilizados para hacerla durar. Es ese peso comunicativo el que la obra de Rennó logra, más allá de sus temas o del uso de los dispositivos de producción de obra del arte más contemporáneo. Una densidad que descansa en el rigor constructivo y en la fuga poética que provoca el oscurecimiento de la literalidad de la imagen. El criticismo del conjunto no radica en lo que representan las fotos, sino en la forma de presentarlas, expandiendo el tiempo de contemplación, eliminando toda posibilidad de que sólo sean miradas como información relativa a un hecho histórico particular.

Arte y forma

La exposición de Liliana Porter en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires (2003) permitiría agregar infinitas modulaciones a la cuestión que aquí se quiere abordar. ¿Puede hablarse de una forma en el arte más contemporáneo? Las obras expuestas proporcionaban, cada una, una sutil respuesta, nunca definitiva. La situación del espectador estaba muy lejos de aquella que lo condicionaba en la videoinstalación de Neshat o en la exhibición de Rennó. Estaba marcada por la provocación de la primera imagen que veía, en la que se exponía una paradoja, no exenta de humor, sobre los límites entre la realidad y la representación. Aunque parte de objetos reales que ella u otro fotografian, todo en su obra remite al artificio: las manos fotografiadas son, a su vez, soporte de la ficción, soporte de un dibujo; en "El mago", de Magritte, a sus múltiples manos ella agrega la suya dándole de comer al mago con un tenedor real (fotografía 26). Todo esto lo elabora a través del proceso de distanciamiento que produce el hecho de que la toma fotográfica se convierta luego en grabado. Durante un período de su obra, la fotografía no era la obra en sí misma, sino parte de un proceso de producción que concluía en la edición de un grabado.

Lo que la exhibición de Porter reunía, en su conjunto, era una filigrana y porosa reflexión sobre el lugar del autor, del

espectador cómplice, de la producción de una imagen, de la construcción de un mundo poético. Un conjunto en el que la reflexión sobre los dispositivos de elaboración de la obra, sobre todo aquello que condiciona la forma en la que miramos (la realidad o el arte), parecía tener un predominio mayor que el tema. Y sin embargo, también estaba implícita en este conjunto la puesta en escena de una subjetividad social: "las cosas que les suceden a sus personajes son las mismas que nos suceden a nosotros y los personajes que representan remiten a comportamientos y actitudes sociales específicos",²⁰ aun cuando estos comportamientos estén protagonizados por patitos o por un oso tamborilero.

En el caso de Porter, en el que gran parte de su obra consiste en explayar sobre los dispositivos con los que el arte elabora la distancia entre la realidad y la representación, la percepción final del conjunto nos acerca a una emotividad cotidiana, tierna, basada en sutiles ironías. La cita, la parodia, la apropiación, recursos constantes en todas las obras de Porter, no son los instrumentos de un comentario sarcástico, sino una manera de aproximarnos a una sensibilidad atravesada por los lugares más comunes de la cotidianidad. Es, en definitiva, una comprensión cómplice de los lugares menos solemnes de la vida contemporánea; una obra en la que sus procesos de elaboración no proponen abordar los grandes temas, sino aquellos que impregnan las más pequeñas y comunes experiencias. Las cosas que pasan todos los días y que contradicen nuestras certezas.

Cada obra de Porter es un ingreso al caudal de experiencias que conforman nuestra emotividad. No nos habla de nada desconocido, remite a la poética del lugar común, le restituye humor y profundidad. Porter consigue esto a partir del dispositivo mínimo que en cada obra propone para agregar un comentario, un ángulo de aproximación a estas cuestiones. El conjunto nos introduce en los niveles más cotidianos de la sensibilidad contemporánea.

20. Inés Katzenstein, "Liliana Porter: Fotografía y ficción", en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta-Malba-Colección Costantini, 2003, p. 36



Fotografía 26 Liliana Porter, "El mago", 1977. Fotograbado, 58,5 x 46 cm.
Foto de Liliana Porter.

Imaginarios del presente

¿Puede sostenerse que el arte más contemporáneo es aún un modo de investigación como lo fue en la modernidad, un modo de conocer las consecuencias de los sueños y fracasos de nuestra propia época? En un artículo reciente, un modernista consecuente y obstinado como T. J. Clark formula una pregunta pertinente y, como generalmente sucede con Clark, brillante.²¹ En términos generales, su interrogante apunta a plantear si es posible para el arte actual traducir en nuevas formas estéticas el imaginario del presente. Clark declara su escaso conocimiento y simpatía por el arte más contemporáneo o posmoderno y su profunda devoción por la modernidad. Sus preguntas no están

21. T. J. Clark, "Modernismo, posmodernismo y vapor", *milpalabras*, n.º 4, primavera-verano 2002, pp. 47-62 [publicado por primera vez como "Modernism, Postmodernism, and Steam", en *October*, n.º 100, primavera 2002, pp. 154-174].

planteadas, entonces, desde la aceptación o comprensión de los nuevos paradigmas de producción estética. Por el contrario, lo están desde los principios que él define para el arte moderno, desde aquellos rasgos que reconoce en un poeta moderno como Yeats, quien creía que la tarea del arte era sumergir al lector o al espectador en el espanto y el éxtasis del poema, al menos mientras durase su lectura.

Clark, a lo largo de su ensayo, proporciona algunas claves para establecer condiciones de reconocimiento de la forma, como la capacidad de hacer durar una experiencia o de lograr cierta petrificación de las formas que incorporen los rasgos del presente. Rasgos generales que ya no llevan implícita (y éste es el gran acierto en la manera que Clark establece para formular sus preguntas) ninguna certeza: básicamente, que las reglas del arte podían someterse a prueba, o que el lenguaje artístico evoluciona. La pregunta de Clark tiene respuestas en obras como las de Neshat, Rennó o Porter.²² Esas obras permiten ir más allá del escepticismo que el estado generalizado del arte y sus redes de poder puedan llegar a producirnos. Un escepticismo respecto de sus condiciones de producción de visualidad al que remiten los términos que predominan para explicar el arte posmoderno, como cita, parodia o pastiche. Lo que estas obras, entre muchas otras, demuestran, es que el chiste posmoderno puede ser el punto de partida de una experiencia que requiere otro vocabulario para traducirse en palabras: sensibilidad, inteligencia, belleza. Palabras que no deben entenderse en un sentido ingenuamente afirmativo, sino en su potencial transformador y revulsivo.

Segunda parte | **Debates en contexto**

22 Muchas otras obras –que no menciono a fin de no configurar una lista– podrían incluirse, aun si tan sólo considerásemos la escena artística local.

Capítulo 5 | Actualidad y posibilidad de la vanguardia¹

Hipótesis de trabajo de la sesión *El futuro que imaginaron las vanguardias*:

¿Qué sentido tiene la idea de vanguardia hoy? Ser de vanguardia, ¿consiste en retornar a una estética fuertemente politizada? ¿Constituyen hoy las vanguardias sólo una suerte de enciclopedia de recursos, una reserva textual? Ser vanguardista, ¿reviste una actitud estrictamente conservadora, una suerte de actitud defensiva? ¿Cuál es la relación de la vanguardia con la política, si es que la tiene?

Quisiera comenzar convirtiendo en pregunta la provocativa afirmación con la que se inicia esta convocatoria: ¿es éste el futuro que imaginaron las vanguardias? Si tomáramos frases de los momentos culminantes de la vanguardia argentina, sin duda llegaríamos a la conclusión de que el futuro con el que soñaban era otro. En 1968, en el manifiesto *Tucumán Arde*, los artistas firmantes sostenían: "La violencia es, ahora, una acción creadora

¹ Presentado en el ciclo "Vanguardias argentinas", organizado por la Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, 2 a 5 de noviembre de 2002

de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador creando un arte verdaderamente revolucionario".

Se afirma también en la propuesta que nos reúne que las vanguardias argentinas no desarrollaron en nuestro país una crítica de las relaciones de producción, sino que tan sólo fueron parte de aquella carrera de la modernidad que demencialmente se empeñó en sustituir formas y estilos. Una competencia de lenguajes magníficamente codificada por la historiografía que construyó el canon, en especial europeo, del arte moderno y de las vanguardias. Sobre este punto quisiera detenerme tan sólo un momento, ya que considero que la definición de la vanguardia a partir de una crítica a las relaciones de producción —es decir, aquella definición que considera que la vanguardia se define ante todo por su antiinstitucionalismo— es una perspectiva limitada que oscurece todos aquellos matices que la vanguardia tuvo que redefinir para ser latinoamericana.

Quizás la responsabilidad máxima de esta limitación conceptual radique en el éxito que el libro de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*,² tuvo en Latinoamérica a partir de su traducción al español en los años ochenta. Después de Bürger, cuidadosamente leído y aplicado en muchos estudios de arte latinoamericano, fue difícil pensar una forma de vanguardia cuyo eje no se centrara en el antiinstitucionalismo. Quemar los museos, como proponían los futuristas, o rebelarse contra la patria, la familia y la propiedad, como sostenía Breton, son afirmaciones lo suficientemente cuestionadoras de todas las instituciones como para conceder legitimidad al argumento de Bürger. Lo que hace problemática su afirmación es, precisamente, su propia historicidad. Es decir: no debería nunca olvidarse que el concepto de Bürger es post-68, se produce en el contexto de la experiencia histórica más radical de la vanguardia en lo que se refiere a su antiinstitucionalismo, en el momento en el que no sólo en la Argentina —sino en el mundo entero— los artistas abandonaron las instituciones, quemaron sus obras frente a ellas, las removieron de los circuitos institucionales del arte para pensarlas y colocarlas junto a la gran obra de los obreros y de los estudiantes. Como lo definió Jameson, desde

esta perspectiva, los sesenta fueron una época. Después de tal rebelión contra las casas del arte, luego de que tal furia se extendiera por el mundo, resulta razonable que ese rasgo constituyese el elemento central para definir la vanguardia.

Sin embargo, los estudios y la reflexión sobre la operatividad de la vanguardia latinoamericana pronto permitieron construir aproximaciones más problemáticas y densas. La pregunta de Adrián Gorelik respecto del campo de la arquitectura fue formulada también en el campo de las artes visuales por historiadores del arte como Diana Wechsler o Laura Malosetti Costa. Algunos de los interrogantes planteados fueron: ¿en qué medida pudo la vanguardia latinoamericana definirse 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? ¿Hasta qué punto no es posible pensar que la organización de las instituciones no fue, también, un gesto de vanguardia? Tal cuestionamiento surge, por ejemplo, frente a las estrategias cambiantes de Schiaffino, pintor que se posiciona con su obra en un terreno de transgresión al canon, pero cuya irreverencia pronto tomará una forma en apariencia más conservadora al fundar un museo de arte nacional. En apariencia, digo, porque es esta misma iniciativa la que permite pensar que más que cambiar su posición como vanguardista, su decisión puede ser leída como una avanzada de vanguardia en el campo institucional. En otras palabras, fundar un museo, en 1895, en un país que prácticamente carecía de museos, puede ser entendido como una iniciativa de vanguardia, incuestionablemente moderna. En París, con un entramado institucional establecido (no sólo tendríamos que mencionar los museos, sino también y, ante todo, el Salón) fundar un museo era, casi con certeza, un gesto regresivo, imposible de entender como dispositivo de vanguardia.

También Diana Wechsler plantea esta cuestión cuando, por ejemplo, analiza la famosa exhibición de Pettoruti, en 1924, conceptualizada por toda la historia del arte argentino como la irrupción de la vanguardia "cubista" en nuestros alejados e incultos territorios. Sin embargo, su radicalidad, demuestra esta historiadora, queda relativizada cuando se conoce que, al mismo tiempo, Pettoruti enviaba su pintura al Salón Nacional.

Podría citar muchos otros ejemplos acerca de la imposibilidad de pensar la vanguardia latinoamericana exclusivamente desde su antiinstitucionalismo. Siguiendo la lógica de Bürger, el muralismo mexicano se pensó como ejemplo máximo de la vanguardia: ¿qué podía ser más antiinstitucional que un arte que salía de las instituciones tradicionales y se expandía cubriendo paredes públicas? Pero tal lógica elude otro tipo de institucionalidad que pronto se reveló más poderosa que aquella que podían ejercer los museos. ¿Qué puede ser más institucional que un Estado que otorga salarios, consignas, y que administra muros, por más públicos que éstos sean?

Tales planteos llevaron a reconsiderar la definición de Bürger en su propia historicidad y a entenderla no sólo como argumento, sino también como fuente. Su definición debía ser comprendida en el contexto del máximo radicalismo antiinstitucional que se expandió en el 68. Éste era el contexto de su interpretación, y también su límite.

Acerca de la definición de vanguardia en el arte argentino de los sesenta

Antes de avanzar sobre el presente quisiera proponer una breve reflexión acerca de otros rasgos de la vanguardia que resultan productivos a la hora de pensar en su definición. En el contexto del arte argentino de los años sesenta, no es posible referirse a un bloque homogéneo que haya definido el sentido de la vanguardia desde un principio y para el resto del período. Por el contrario, la batalla por el sentido de la vanguardia fue constante y es posible establecer en ella una dinámica sustitutiva. Pero el rasgo más característico de su irrupción inicial no fue el antiinstitucionalismo: la nueva figuración expuso en las galerías Peuser, Bonino y el Museo Nacional; Arte Destructivo se hizo en Lirolay (una galería que albergaba expresiones experimentales pero, a la vez, no dejaba de ser una institución) y un artista tan irreverente como Greco, en 1960, masticaba amargamente su resentimiento por no haber recibido ninguno de los premios que se habían otorgado durante ese año. Y, sin embargo, en ciertas frases de la presentación-manifiesto de Arte Destructivo o de los

papeles de Ruben Santantonín se encuentran algunas de las expresiones más liminales de aquel otro sentido de la vanguardia que no se define centralmente por el enfrentamiento o abandono de la institución del arte.

En su declaración "destructiva", Aldo Pellegrini confirmaba la alianza entre destrucción y belleza y con ella la necesidad vanguardista de fundar un territorio, de avanzar sobre paisajes por los que nadie había avanzado, de crear un lenguaje inédito, de anticipar las formas del futuro. Ésta es la tensión precisa que traducen los textos que Santantonín acumulaba en papeles precarios, fragmentos sobre los que escribía frases rápidas, instantáneas. En estos papeles, en los que se conserva el registro de un diario breve, el 19 de noviembre de 1961 Santantonín escribía:

La cultura enflaquece de historia

Sólo lo actual la nutre - Quiero introducirme hasta el frenesi en toda esa total existencial que presiento como lo actual. Quiero sentir que existí con mi tiempo NO OTRO... Quiero sangrar de existencia.

En 1963, refiriéndose a sus "cosas", esos tubérculos amorfos, carentes de todo esteticismo, que suspendía del techo y entre los cuales proponía transitar, Santantonín declaraba:

El arte-cosa es una plasmación nueva, de la nueva realidad, para la que deben darse condiciones de proyección del ego sobre la cosa y usar cada cual el saldo de su disponibilidad poética, sin las cuales es improbable que se comprendan sus alcances y se [vean] solamente sus limitaciones, que por supuesto, las tiene.

El arte-cosa no sueña con mejorar nada vital porque nunca ha sido ése el éxito del arte. Pero insisto; hay una zona virgen en el hombre imaginativamente paralizado, poéticamente aletargado. Es, repito, esa zona plena de tedio, esa zona de nadie: de nadie porque es la zona del ego; por eso creo en la ego-complicación existencial como medio de invadir esa zona que al no ser de nadie es paradójicamente de todos.

El arte-cosa busca complicar esa parte suelta del hombre de hoy, su ego, pero complicarlo con la existencia poética, y no

desde luego con la existencia problematizada para la cual no le reconozco competencia al arte.

Estos fragmentos traducen la instancia vital que Santantonín concedía a sus objetos. En ellos se expresa el carácter impreciso pero inaugural desde el cual él entendía y explicaba el sentido de esas formas extrañas a las que llamaba "cosas". Y es ese sentido experimental, de exploración del material, de indagación en la forma, en los recursos del lenguaje, el que queda hasta cierto punto obliterado en la conceptualización y en el uso de la teoría de la vanguardia de Bürger.

El futuro que imaginaron las vanguardias

Este otro sentido es el que quería dejar establecido a fin de poder trabajar con un concepto de vanguardia más amplio. Tal perspectiva nos lleva de nuevo a la pregunta inicial: ¿es éste el futuro que imaginaron las vanguardias? Habría, en primera instancia, que agregar que el futuro que éstas anticiparon no fue uno, sino múltiple, pero en todos los casos mejor. Luminoso y perfecto, muy distinto de aquel que un diagnóstico del presente nos permite constatar. Esta falta de correspondencia entre el proyecto y su cumplimiento suele explicarse como un desvío: el arte del presente enarbolaba la ausencia de programa y, por supuesto, se desvincula de toda responsabilidad respecto de aquello que anticiparon las vanguardias precedentes.

Renunciando al programa, o haciendo de la ausencia de objetivos y propósitos el punto central de su programa, una franja del arte actual –y en esto concedo un lugar destacado al arte de Buenos Aires– habría renunciado a toda justificación de la forma por medio del discurso, e incluso de la palabra. Un curador puede presentar "su" exhibición afirmando su desinterés frente a las prácticas curatoriales o a todo discurso con pretensiones interpretativas. La renuncia al hacer propio del curador o del crítico se presenta casi con el carácter de manifiesto, como un gesto antiinstitucional frente a la institucionalización curatorial o crítica. Tal gesto es en sí mismo significativo,

destacable. Se trata de una renuncia/denuncia de la interpretación, fuerte como provocación, pero débil en tanto se reproduzca como vacío gesto de sí mismo. Un gesto de iconoclasia que puede repetirse como un tic, como una mueca, como un movimiento involuntario que no remite a ningún otro sentido más allá de su propia gestualidad monótona. Algo comparable a un dadaísmo en estado permanente domina una parte importante de la escena artística porteña. Pero el desinterés por lo institucional, lo sabemos, no es tal. No es anti-institucional ni ingenuo, sino un elemento más en el sostén de la mercadotecnia coordinada por galerías, premios y museos que articulan el circuito que cubre la zona más promocionada de la plástica local reciente.

Tal tecnocracia de la vanguardia como actitud que alimenta un determinado mercado puede constatar en otros tiempos. Pero si en otros usos políticos (por el Estado, por las empresas) tal instrumentalización presuponía –por ejemplo, en los años sesenta– la asimilación entre vanguardia artística y transformación económica, actualmente la ecuación se ha disuelto en un sistema ilustrativo, reproductivo, decorativo. Éste no fue el futuro que imaginaron las vanguardias. No lo es al menos este presente en el que la creatividad se asimila al decorativismo complaciente, al juego con el mercado publicitario, a la retroalimentación continua de un sistema vicioso, en la repetición monótona de los mismos mecanismos. Un mercado de chucherías, de formas sin desafío, que no se proponen invadir ningún territorio desconocido. Si en determinado momento tal entronización pudo resultar vanguardista por su irreverencia, su monótona reproducción ha agotado todo su caudal de experiencias. La repetición de una misma casa fotografiada con distintas luces o de distintas casas fotografiadas con la misma luz, los registros fotográficos de maquillajes, de escenas entre mujeres, entre hombres, entre hombres y mujeres, de cuartos en desorden, de caracteres de historietas presentados en los mismos formatos seriados y acumulados, cuyo propósito es alcanzar una vulgaridad y un grotesco que no llegan a definirse como tales, conforman una galería de objetos que no provocan más que tedio.

Políticas de la vanguardia

Cabe ahora preguntarse: la vanguardia, para poder definirse como tal, ¿tiene que ser política? De acuerdo a lo que señalé sobre las primeras definiciones de la vanguardia de los sesenta, no necesariamente. Toda irreverencia, lo sabemos, es política. Lo que pretendo establecer es que el carácter político de la vanguardia no radica sólo en su vinculación con una formación política o en la utilización de un tema político. En este sentido, muchas de las expresiones recientes, que se representan a sí mismas como "arte político", no logran tampoco inscribir un paisaje radicalmente distinto, capaz de definir un horizonte de eficacia y visibilidad. Quizás el aspecto más denso radique en las discusiones en las que se evalúan distintas opciones ligadas, sobre todo, al problema de la eficacia.

El registro de las discusiones desarrolladas en las asambleas* en relación con las acciones estéticas, realizado por un grupo de estudiantes de la Universidad de Buenos Aires (Guillermina Fressoli, Gabriela Piñero y Paula Zambelli), permite seguir el debate y la evaluación constante acerca de cuáles son las mejores estrategias, es decir, las más eficaces. Pero tal eficacia tampoco puede medirse por su accionar antiinstitucional. Hoy, la calle es una escena previsible y aceptada para el arte. Ya no puede sostenerse, por ejemplo, que tales prácticas sean marginales respecto de la historia del arte que desde una perspectiva crítica se ha estado escribiendo durante los últimos años. Ni el avión de Ferrari ni *Tucumán Arde* están fuera del arte argentino. Los trabajos de Ana Longoni y Mariano Mestman, y también los que yo he realizado, han introducido estas obras, con todos sus conflictos, en la historia del arte argentino. Hasta tal punto, que quizás se encuentren entre los casos sobre los que mayor bibliografía existe en este momento.

Aun cuando el término "vanguardia" esté estrechamente vinculado en su origen al campo de la política, la instrumentación que de él han hecho los artistas durante el siglo pasado invalidó la necesidad de definirlo exclusivamente en relación con este campo. En base a la discusión propuesta, creo que limitar la vanguardia al antiinstitucionalismo o a su radicalización política oblitera las posibilidades de pensar otros aspectos

productivos. La zona que remite a la voluntad de entrar en un terreno inédito de la experimentación del lenguaje es, por eso mismo, no menos radical que la voluntad de politización.

¿Qué sentido tiene la idea de vanguardia hoy? Si nos restringimos al espacio de las producciones existentes, la idea de vanguardia hoy no existe. ¿Debería existir? No considero legítimo, desde mi perspectiva, decirle al arte lo que debe ser, sino analizar lo que éste efectivamente es. Los recursos de las vanguardias históricas se inscriben como un instrumental gastado que difícilmente pueda entenderse, en sí mismo, como reserva. Si la tarea primordial de la vanguardia es asumir la posibilidad de pensar el futuro, siempre es posible replantearla. Para esto, es necesario destacar que ningún imaginario del futuro será posible sin una evaluación crítica del presente.

Capítulo 6 | Reflexiones sobre arte y política¹

Suponiendo que el azaroso y preestablecido orden del alfabeto podía colocarme entre los primeros expositores de esta reunión, decidí asumir el lugar de un introductor, si se quiere académico, a un debate de larga data, cuyos antecedentes en el mundo moderno industrial podríamos quizás ubicar en el siglo XIX, en las pinturas de Daumier o de Courbet. Muchos otros podrían, sin embargo, ser los puntos de partida.

El debate que la traducción de términos del título de la sesión de hoy actualiza es, por lo tanto, tan antiguo, tan repetido, que cabría pensar hasta qué punto es posible hablar de arte fuera de este paradigma cuyo dispositivo de reproducción descansa en la tensión entre el arte y la política, entre la autonomía y la heteronomía, o –en términos menos exactos, pero quizás más claros– entre un arte que sostiene la necesidad de no atender el requerimiento de la realidad inmediata o, por el contrario, de comprometerse con el mundo que lo circunda o, para usar una palabra muy repetida, con su “contexto”. Preservar al

arte de todo aquello que pueda alejarlo de su espacio autorreferencial, es decir, mantener su autonomía –en uno de los sentidos que encierra el término “autonomía”–, o, todo lo contrario: contaminarlo, ensuciar su pureza, pervertirlo. Tal antagonismo se reitera como una batalla nunca resuelta en la historia del arte y algunas veces busca elaborar una forma de conciliación a través de la propuesta de un programa estético en el que el lenguaje no se disuelva en la política ni la política se escurra entre las formas

Uno de los valores continuamente esgrimidos por el arte a secas, ajeno a todo compromiso, es su autonomía. Autonomía es, en principio, secularización. Es decir, la separación del arte de la esfera de las instituciones religiosas y políticas, el arte liberado de la teología. Tal concepto de autonomía es el que ha hecho posible el desarrollo del arte, sostiene Theodor Adorno, el autor que desarrolló la perspectiva más sólida e influyente respecto del problema de la autonomía. El arte, también afirma Adorno, extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas. Su concepto no puede definirse al margen de la historia, o, en otras palabras, al margen de lo que cada época entiende como historia. No podemos deducir su esencia de su origen, como si lo primero fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente o se hundió cuando ese fundamento fue sacudido.

Sin embargo, a pesar de que Adorno establece como principio que cada definición del arte se gesta en su propio tiempo, también señala el poder legitimador de la tradición: el arte adquiere sentido en relación con lo que fue, respecto de lo cual se desarrolla y a la vez se diferencia. En esta diferenciación su especificidad artística proviene de distanciarse de aquello que no es arte. Autonomía, en un segundo sentido estrechamente vinculado al primero, es también autorreflexividad, introspección, autorreferencialidad: un arte volcado sobre sí mismo, separado de la contingencia, en el cual el mundo de la obra no se explica por su relación imitativa respecto del mundo de las cosas. Una superficie, un mundo, que se expresa a partir de sus propios términos. Hay una distancia entre “poner en marcha el pensamiento”, diría Adorno, y “comunicar sentencias”,

¹ Presentado en la Mesa redonda “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo”, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, 12 de mayo de 2003. Publicado en *Ramona* 33, julio-agosto de 2003

objeto de un arte comunicable. Autonomía en tanto alejamiento de la heteronomía entendida como imitación. Para Adorno, el paso de la universalidad a la atomización, a la subjetividad, es, estéticamente hablando, una huida respecto de la heteronomía. Al *realismo social*, él opone la vigencia del *radicalismo social*. Cuanto más pura sea una forma y más total la autonomía de una obra de arte, tanto más horror puede encerrar, afirma. La violencia que hay en la materia de la obra de arte refleja esa otra violencia de la que procedió y que perdura como resistencia frente a la forma. La palabra con la que Adorno expresa ese poder oposicional de la forma autónoma, producto de un trabajo social al que las formas autónomas renuncian y del que toman su contenido, es *artefacto*: la forma estética como un contenido sedimentado. "Aun la más sublime obra de arte –cito a Adorno en *Teoría estética*– ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica."

Volveremos sobre esta fusión, sobre esta incrustación de lo que parecía inconciliable (la autonomía de la forma y su compromiso) con un ejemplo preciso y local.

Autonomía

Quisiera proponer ahora tres cuestiones en torno al problema que nos convoca. La primera es la consideración de esta tensión entre "formalismo" y "compromiso" como una tensión que se resuelve históricamente. La segunda tratará de reponer, a través de un ejemplo, la búsqueda de resolución de este par de conceptos antagónicos en un único planteo estético. Lo último que quisiera proponer remite a una reflexión, en un sentido histórico, acerca de la problemática de la libertad en el arte. Esta consideración remite también a la independencia del arte y del artista respecto de cualquier requerimiento o imposición ajenos a su propia necesidad creativa.

Si aceptáramos como inevitable este par de conceptos antagónicos, como necesarios e inherentes a la dinámica histórica del arte moderno, podríamos, por ejemplo, exponer el modelo magnífico que trazó sobre este reiterado y reconfirmado

cumplimiento –es decir, que a la experimentación con el lenguaje sucede la vinculación con la política– un autor como Raymond Williams a fines de los años ochenta, en un excelente artículo publicado en 1988, "La política de la vanguardia", luego incluido en su libro *La política del modernismo (The Politics of Modernism)*. Aquí Williams analiza la tensión entre el momento absolutamente experimental, no exento de violencia, que caracteriza el surgimiento de la vanguardia –de ruptura con el pasado, de voluntad de anticipar el relato de la historia, de cuestionamiento de todas las instituciones burguesas (familia, propiedad, religión), de propuesta de una nueva política sexual– y aquel otro momento en el que la relación entre el arte y la política no era ya una cuestión de manifiestos, sino una práctica difícil y, a menudo, peligrosa. Un ejemplo extraordinario de este recorrido se encuentra en Vladimir Maiakovski, en su tránsito desde el distanciamiento libre de *Una nube en pantalones*, de 1915, a *Misterio bufo*, de 1918 (una alabanza a la revolución), hasta llegar, finalmente –después de la condena oficial al arte modernista y de vanguardia en la Unión Soviética–, a una visión satírica del supuesto mundo nuevo en una obra como *La chinche*, de 1929. También el surrealismo resolvió esta tensión en sus distintas articulaciones históricas: como "revolución surrealista" primero y como "surrealismo al servicio de la revolución" después, para concluir en la ruptura con el credo revolucionario, ruptura protagonizada por Bretón, que lo llevó, finalmente, al desacuerdo y enfrentamiento con algunos de sus viejos amigos, como Louis Aragon o Tristan Tzara.

De la constatación histórica parecería resultar que todo planteo de experimentación estética fundado en la más absoluta autonomía, toda vanguardia estética, se cumple históricamente en la necesidad de vincularse con la política. Es entonces cuando se produce la *denuncia* y la *renuncia* a las formas del arte puro, cuando se condena su aislamiento y se lo incita, como una "responsabilidad", a su inserción en la política, a poner a su servicio mucho más que las obras mismas: la propia práctica, el sentido de la vida, la propia vida.

Todo este tránsito, lo sabemos, se cumplió antes de la Segunda Guerra Mundial. Después, la historia del arte parece reciclar y repetir todas sus alternativas y opciones, creando

diversos escenarios en los que los elementos de estas lógicas, en principio, contradictorias, se reactualizan y se recombinan de maneras diversas.

Autonomía y crítica radical

Pero no fueron éstas las únicas opciones. La escena argentina del arte desplegó una de las alternativas más radicales en cuanto a la posibilidad de sostener la máxima pureza estética y, al mismo tiempo, el máximo compromiso político, una radicalización de ambas opciones fundidas en una misma forma, en una misma actitud. Se trata de ejemplos en los que las obras eran forma pura y compromiso absoluto. Obviamente estoy refiriéndome a la propuesta de los artistas concretos. Ellos, del mismo modo que podía reclamarse en el contexto parisino de ascenso del realismo social, se oponían a toda forma de realismo. Su enfrentamiento era tanto con el realismo socialista promovido desde el Partido Comunista, como con la estética populista que favorecería el peronismo.

La autonomía de la forma, su autosuficiencia, la propuesta de teorías respecto de la relación de la forma con el plano, de la coplanariedad, de la integración de las artes: éstos y muchos otros problemas se analizaron a fin de establecer la legitimidad de un arte que no refiriera a ningún objeto sino que fuese en sí mismo un objeto, concreto, explicable de acuerdo a sus propios principios y no dependiente de los principios externos que regulan el orden del mundo. Se proponía un orden nuevo, prístino y perfecto. Y al mismo tiempo, un arte comprometido con su entorno más inmediato y transformador del mismo. Para citar tan sólo alguna de las tantas expresiones en las que tal radicalización se materializó en textos plenos de programas e intenciones, podría introducir una cita del manifiesto invencionista de 1946, en el que se afirma: "Que un poema o pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, al contrario, contribuyan a situar al hombre en el mundo. Los artistas concretos, no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos implicados en todas las contiendas. Y en primera línea".

Es probablemente en la definición del lugar estético planteado por los artistas concretos argentinos donde el sentido

crítico que Adorno concede al concepto de autonomía encuentra un ejemplo claro. La autonomía del arte entendida como absoluta autorreferencialidad, como renuncia a toda forma de explicación dependiente de la realidad, era al mismo tiempo la garantía de criticidad y de oposición al sistema burgués y capitalista. Así, al ejercer una crítica radical, completa, absoluta, se creaba un mundo en sí mismo tan perfecto y autónomo que podía enfrentarse en todos sus términos con el mundo real. Un programa artístico que también basaba su crítica en la certeza de que mediante la contemplación de una obra de arte concreto el espectador no se encontraba ante una experiencia alienante, falsa, sino de plenitud, de realización íntegra. Después de esta experiencia, regresaba al mundo de todos los días purificado, elevado, más íntegro, capaz de ejercer una crítica radical a la sociedad de su tiempo, y capaz, también, de constituirse como un sujeto mejor y, por supuesto, revolucionario.

Esta fusión disuelve aquella antinomia que parecía, en principio, insalvable, y propone a la vez una solución distinta al esquema que plantea dos momentos necesarios históricamente encadenados, como podía deducirse de la exposición de Williams.

Acerca de la libertad artística

El último punto que me interesa abordar es aquel relativo a la libertad artística. Presentaré un ejemplo que resulta productivo. En 1938, después de largas discusiones entre André Bretón y León Trotsky, aparece el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, publicado con las firmas de Diego Rivera y André Bretón en la revista *Partisan Review* de Nueva York y retraducido, desde entonces, a todos los idiomas.

El archivo de Trotsky permite aproximarse a la génesis de ese documento y a su estado de elaboración, y considerar tachaduras y correcciones plenas de significado. El encuentro de Bretón y Trotsky no fue un mero azar ni implicó un cambio respecto de la posición del poeta e ideólogo francés. Por el contrario, desde comienzos de los años treinta, Bretón se había opuesto varias veces a la línea del PC Francés y de la Internacional Comunista a partir de varias cuestiones. Una de ellas era el

rechazo de Bretón por la literatura proletaria impuesta por los "teóricos" de la Asociación Rusa de los Escritores Proletarios, rechazo sostenido en tesis parecidas a las desarrolladas por Trotsky en *Literatura y revolución*. En 1934, Bretón y otros intelectuales toman abierta posición contra la expulsión de Trotsky de Francia. En julio de 1935 rompen definitivamente con el PCF. Se produce entonces su enfrentamiento con Aragón, antiguo surrealista alineado ahora con las filas de Moscú. Los procesos de Moscú (agosto de 1936 y marzo de 1938) producen una división todavía más profunda. El comité parisiense lucha por la constitución de una comisión internacional de investigación que luego abrirá Trotsky en México y que estará presidida por el filósofo John Dewey

La redacción del texto del manifiesto entre ambos no fue, como era de esperarse, tranquila. Bretón sostenía que Trotsky no había comprendido el concepto de azar objetivo y Trotsky encontraba a Bretón sospechoso de misticismo.

Más que detenerme en las mínimas vicisitudes de esta relación, quisiera destacar un aspecto central en la redacción del citado manifiesto: una corrección que Trotsky hace del texto redactado por Bretón. Fue Trotsky quien pidió a Bretón que escribiera el proyecto del manifiesto, momento desde el cual este último no dejó de sentir "la respiración de Trotsky en su nuca". Después de algunos altercados, el proyecto que finalmente Bretón escribió, en tinta verde, fue discutido y reelaborado en varias reuniones. Trotsky recortaba el manuscrito, pegaba los fragmentos y les intercalaba sus propias correcciones; el texto ruso de Trotsky era inmediatamente traducido por Jean van Heijenoort. El manuscrito permite seguir con precisión la participación de cada uno. Y si bien las dos versiones no son radicalmente distintas, sí guardan algunas diferencias significativas. Voy a destacar tan sólo una.

El noveno párrafo del texto es el que define con mayor claridad las relaciones entre el arte y la revolución. En su proyecto inicial, Bretón retoma, como cierre, la fórmula que utilizó Trotsky en *Literatura y revolución*: "Toda licencia en arte, excepto contra la revolución proletaria". Pero Trotsky insistió en que la restricción – "excepto contra la revolución proletaria" – fuese eliminada. Esto implicaba un cambio respecto de su posición anterior. La experiencia soviética lo llevaba a temer el abuso

que podría hacerse de un criterio que tratara de establecer qué debía ser el arte.

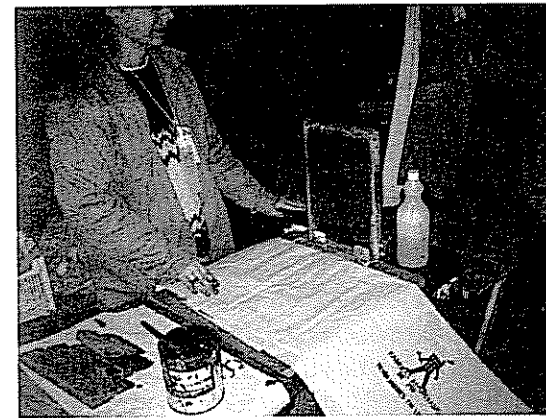
Cabría reflexionar sobre el sentido que en este contexto, y para Trotsky, implicaba la palabra "libertad", que sería un campo importante para el debate. Pero lo que en principio sí podríamos sostener es que no es el mismo concepto de "libertad" que desde la Segunda Guerra Mundial instrumentó el mundo capitalista: una "libertad" entendida como valor inherente al mundo "libre" de Occidente en nombre del cual, entre muchas otras cosas, se instrumentaron sistemas de legitimación de la cultura y el arte, y se llevaron adelante invasiones y guerras coloniales.

Para concluir, y en el contexto del debate que nos convoca, creo que cabría retomar la afirmación "toda libertad en el arte" y la decisión de eliminar condicionamientos, entendiéndolos, en un sentido amplio, como cualquier tipo de disciplinamiento que intente marcar los límites de una producción artística para definirla como correcta, más correcta o más legítima que otra, y estén estos límites determinados por el requerimiento del compromiso o por el mandato de la forma. Es decir, todo aquello que intente decirle al arte qué debe ser o que trate de establecer, corroborar o fiscalizar qué debe hacer el artista; tal afirmación de la libertad absoluta en el arte mantiene toda su vigencia.

Nos encontramos hoy aquí reunidos para ser parte, desde nuestras prácticas específicas, o desde todas aquellas con las que deseemos involucrarnos, de un movimiento que funde los conceptos de *toma* y *creatividad*. *Toma* que comienza con la ocupación de la fábrica textil Brukman* por sus trabajadores y trabajadoras el 18 de diciembre de 2001 y que continúa cuando, desalojados por la policía *toman*, acompañados por la movilización de miles de personas, la plaza en la que hoy se produce este encuentro (fotografías 27 a 29).

También es posible hablar de *toma de la creatividad* en tanto ésta estuvo presente en muchas de las intervenciones y

¹ Presentado en el encuentro *Arte y confección* realizado en la 'Semana Cultural en Brukman'. Buenos Aires, 1º de junio de 2003. Este festival cultural se organizó para apoyar a las trabajadoras de Brukman que fueron desalojadas por fuerzas policiales de la fábrica que habían recuperado cuando fue abandonada y cerrada por sus dueños durante la crisis* de diciembre de 2001. Después de un tiempo de acampar en la plaza colindante a la fábrica y de varias manifestaciones que contaron con un amplio apoyo, incluido el de la comunidad artística, la fábrica fue entregada nuevamente -aunque en forma todavía provisoria- a las trabajadoras que la administran en forma cooperativa Cristian Vitale. *Arte y confección*, un festival por las trabajadoras de Brukman. *Página/12*, 27 de mayo del 2003.



Fotografías 27 a 29. Semana cultural en Brukman, junio de 2003. Fotos de Andrea Giunta

acciones que se realizaron durante el último mes. Por ejemplo, cuando obreras y obreros organizan *El Maquinazo*, cosiendo con máquinas solidarias ropas para enviar a las víctimas de la inundación de Santa Fe. Las poderosas imágenes de las máquinas de coser atravesando las vallas policiales produjeron montajes de violencia y belleza expresiva, alteraron la forma y los usos de la calle, e instalaron la imagen de la resistencia frente a la de la represión.

Las representaciones que nos quedan de esa acción, que no provino del campo del arte, son bellas, tan bellas como la que describe Magdalena Jitrik al recordar la orquesta de tango que, deslizándose junto a un piano, recorrió las calles que nos rodean durante la movilización. Son obras que constituyen pruebas de esos momentos prístinos en los que la creatividad y los reclamos anudan sus formas y sus sentidos.

Existe una larga tradición en la búsqueda de esa compleja unión entre el arte y el conflicto, entre el arte y la política. Una tradición internacional y también local, cuyo relato podríamos hilvanar desde los años veinte, al ritmo de coyunturas y reclamos, en distintos momentos de nuestra historia. Una trama de episodios que tiene sus puntos culminantes en los años sesenta, por ejemplo, con el avión de Ferrari, la experiencia sobre Vietnam de Jacoby, las grandes exhibiciones en homenaje al Che el año de su asesinato, las obras del Premio Braque, *Tucumán Arde*, la exhibición de afiches Malvenido Rockefeller, el Salón de Experiencias visuales de 1971, la Plaza Roberto Arlt, el gran mural "Ezeiza es Trelew", las fuentes teñidas de rojo en las plazas, las obras de Diana Dowek o de Elda Cerrato que hoy se encuentran aquí. Estrategias y programas que se reinscriben en los años ochenta con Capataco, Arte al Paso, Gastar, Escombros, Por el Ojo, entre muchos otros, y que continúan con la multiplicación incesante de colectivos* y de artistas, muchos de los cuales pudieron verse en estos días en esta misma plaza. Grupos de artistas que participan del desafío de tensar las formas con los contextos, de buscar las estrategias más propicias y adecuadas, para las que el problema de la eficacia vuelve a ser tema de debate y de análisis político y estético. Las imágenes que producen con sus obras e intervenciones urbanas enhebran un relato visual que acompaña los reclamos de las organizaciones de

Derechos Humanos, de los Jubilados, de los Desocupados, todos con mayúsculas, porque son éstos los sectores de la sociedad que hoy constituyen el índice de una agenda activa, en permanente configuración, abierta a incorporar capítulos de lo irresuelto y de lo pendiente, desde un reclamo continuamente reconfigurado en sus estrategias.

Existe, también, un relato histórico de estos hechos, un trabajo de relevamiento e interpretación conocido y también inédito, desarrollado por investigadores como Roberto Amigo, Ana Longoni, Mariano Mestman, Florencia Battiti, Cristina Rossi, Guillermina Fressoli, Gabriela Piñero, Paula Zambelli, entre muchos, muchos otros. *Un relato en proceso*, que acompaña desde sus prácticas la tarea de encontrar las formas adecuadas para dar cuenta de esa tensión entre forma y contenido sobre la que siempre trabajó el arte. *Una práctica de la escritura* que pone en escena la misma necesidad de encontrar las palabras convenientes, las perspectivas más productivas que permitan aproximarse a la densidad y riqueza de lo que en esa fricción se ilumina. *Una tarea de puesta en crisis del canon del arte*, canon construido a partir de modelos derivados de otros espacios, de clasificaciones previas, de prestigios constituidos. *Una producción historiográfica* que busca construir contextos de interpretación en situación poniendo en crisis sus propias conclusiones, colocándolas en el límite de lo provisorio. *Una apuesta*, incluso, ante el desafío de hacer de la escritura sobre arte una producción, en sus propios términos, artística.

Es la constatación de lo que existe lo que también vuelve visible lo que todavía puede hacerse. La reunión que hoy nos convoca, dentro de este encuentro que cuelga las obras sobre las vallas y los árboles de una plaza, que saca las fotos de los archivos, que pronuncia palabras escritas antes de venir para volverlas vivencia, acto, performance colaborativa con las imágenes que acompañan la ocupación territorial sobre la que se asienta la lucha protagonizada por los trabajadores y las trabajadoras de Brukman; todo lo que en esta semana cultural se produce se sostiene desde el deseo y la necesidad de sumarse al reclamo multiplicando su luminosidad, tantas veces como sea posible, en tantos colores, movimientos, formas e inflexiones de la palabra como puedan, a cada paso, encontrarse.

Porque si coser es, en definitiva, unir una cosa con otra para crear algo que previamente no existía, eso es lo que se ha producido en todos estos días en los escenarios simultáneos que se hilvanaron con otras costuras para refundar el territorio de la plaza.

Tercera parte | **Constelaciones australes**

El título de esta parte enfatiza las líneas imaginarias que entrelazan sus textos. Como sucede en las constelaciones, éstos se vinculan en un mapa móvil y arbitrario cuyos dibujos recortan fragmentos de un fluir. Si bien se ordenan en forma cronológica, no dan cuenta de un relato. Por el contrario, ciertos temas se retoman, una y otra vez, conformando un recorrido casi circular y señalando algunas de las tensiones que caracterizaron el periodo. Sobre estas constelaciones el lector podrá trazar las líneas que recorten las suyas.

Capítulo 8 | **Reocupar el espacio** **(2002)**

Tiempo de irónicas utopías¹

Tamara Stuby y Esteban Álvarez en el Malba*

Después de varios meses de desconcierto, en los que la programación del Malba no mantenía una agenda de exposiciones equivalente a las expectativas que había provocado su apertura, el jueves pasado logró deslumbrar al público con el comienzo de un nuevo proyecto de exhibiciones. La apuesta se dirige al arte actual y a la producción de obras nuevas. A esa clase de obras que rondan obsesivamente la imaginación de los artistas, a las que casi siempre accedemos sólo por sus relatos y que, en las actuales condiciones del país, parecen inevitablemente condenadas a quedar recluidas en el territorio de los imposibles. Desafiando este destino, Tamara Stuby y Esteban Álvarez, junto a Andrés Duprat –curador de la muestra–, el equipo permanente del museo y personal contratado, convirtieron el museo en un taller de trabajo. El resultado demuestra que es posible rescatar terrenos de la fantasía y ofrecerlos en las formas del arte.

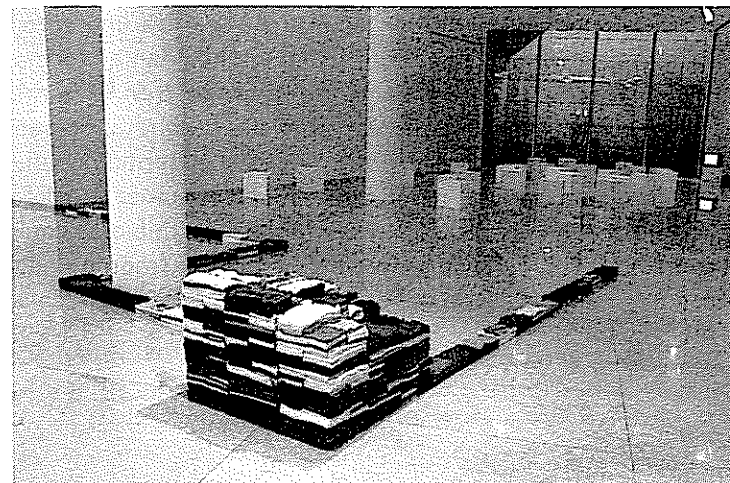
1. *Clarín, Cultura y Nación*, 31 de agosto de 2002, p. 5



Fotografía 30. Un año de aire, 2002, botellas de agua mineral vacías interconectadas, máscaras de plástico colgando de tubos Medidas variables. Foto de Esteban Álvarez y Tamara Stuby.

Ya desde la puerta del museo vemos la gigantesca masa porosa, translúcida y liviana que se alza contra el techo, se expande rodeando el espacio de la caja del ascensor, sube por las barandas del tercer piso y se precipita en formas orgánicas, suspendidas, sobre el espacio interno y vacío del museo. *Un año de aire*, de Esteban Álvarez (fotografía 30), es una gigantesca nube que maravilla con toda la gama de matices con que la atraviesa la luz en distintos momentos del día. Una nube descartable, ya que está realizada con botellas de agua –proporcionadas por Reciclar y Siphon–. En cierto modo, un monumento a lo precario. Durante el montaje el museo fue un teatro en el que un cúmulo de materiales de desecho se convirtió en una forma fantástica y elocuente. Es imposible no pensar en el proceso de transformación que metafóricamente la obra evoca, materializando ese deseo de rescate que toda la sociedad anhela.

La suposición de que la obra contiene el aire que una persona necesita para vivir durante un año encierra alternativas y equívocos. ¿Es el aire que necesita un habitante de Buenos Aires o alcanza también para uno de México o de Nueva York? ¿Es un cálculo matemático o una metáfora de la extinción? El solo hecho de enredarse en tales razonamientos muestra



Fotografía 31 Tamara Stuby, La casa soñada, 2002, ropa usada cortada y ordenada en bloques Dimensiones variables Foto de Tamara Stuby y Esteban Álvarez.

el sentido lúdico que lleva implícita la obra. Es entonces cuando esa desmesura adquiere cierta ironía, subrayada con las mascarillas con las que, supuestamente, podemos respirar oxígeno.

La casa soñada, de Tamara Stuby (fotografía 31), reitera el hacer del arquitecto que, sobre el papel de calco, proyecta espacios habitacionales. Pero la constatación sólo sirve de punto de partida, porque inmediatamente las cosas se complican. Las líneas se encuentran y disparan espacios que entran más en el terreno de los sueños y de la imaginación que en el de espacios realmente existentes. Son las casas por las que Tamara navega imaginando qué necesidades podrían satisfacer o cómo recorrerlas. El espacio proyectual es un espacio interno. Un territorio que compromete su subjetividad, tensado por el deseo de crear un lugar de experiencias posibles y por la búsqueda de un sitio para fundarlo.

¿Dónde podrían o deberían estar estas casas? ¿En las ciudades en las que vivió, en aquellas a las que desea ir o a las que tendría que huir? Interrogantes todos que cada día actualizamos preguntándonos dónde iremos si algo peor sucede o cómo seguir, a pesar de todo, construyendo.

Álvarez y Stuby no son un equipo que realiza una obra, pero trabajan juntos y sus realizaciones funcionan en forma complementaria. Hay un diálogo que se produce en la extraña tensión entre ironía y utopía. Utópicos porque anticipan sobre el papel espacios deseados o revelan el sentido poético del desecho. Irónicos porque introducen el humor y la distancia crítica. En las condiciones actuales, la exhibición convoca el deseo implícito de proyectar, desde este fragmentado presente, una alternativa mejor.

Capítulo 9 | Archivos, utopías e historia (2003)

Un tren expreso a la infancia¹

Agrupación de Boletos Tipo Edmondson en el MAM de Buenos Aires

Existe un conjunto de proyectos intangibles y de fantasías creativas que algunas veces toman forma pública y que nos permiten entender que el arte es mucho más que la agenda de galerías y museos o la lista de los precios del mercado artístico. Este magma de ideas latentes difícilmente podría materializarse sin la dinámica de la autogestión sostenida por los artistas, o de los coyunturales apoyos institucionales.

La exposición de ABTE (Agrupación de Boletos Tipo Edmondson), actualmente instalada en el segundo piso del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, es la presentación en vivo de una "institución" creada por Patricio Larrambebere y Javier Martínez en 1995, "una sociedad cuasi ficcional –según la definen los artistas– de coleccionistas y estudiosos de los boletos ferroviarios con base en Buenos Aires". En su origen se mezclan el azar con la historia oficial y cotidiana de este país en crisis*

1 Publicado en *Clarín, Cultura y Nación*, 25 de enero de 2003, p. 7

El relato podría comenzar el día que la madre de Larrambeberé encontró un viejo boleto de ferrocarril en un florero de su casa. Patricio, que en ese momento estaba "documentando" con sus pinturas los logos de aquellas marcas extinguidas que acompañaron nuestra infancia (como las gomas "Dos banderas", las gaseosas "Cunnigton" o los fluidos "Manchester"), vio en este hallazgo casual conexiones que detonaron su pasión de coleccionista. Desde entonces, junto con Javier Martínez, se introdujo en el mundo de aquellos que aman los trenes en la Argentina y en el resto del mundo; restauradores y conservadores de locomotoras en desuso como Richard Campbell, quien dirige el Ferroclub Argentino de Escalada; coleccionistas de boletos tipo Edmondson: boletos precisos, con un tamaño e impresión bien establecidos por los expertos.

Ésta es la historia de un objeto pequeño que se engarza con la del país y con los recuerdos más personales. Una trama que lleva implícito el desarrollo económico y político de la nación, en la que se registran la expansión de la agricultura y la ganadería, la conquista del desierto y la consolidación del territorio nacional.

Los trenes están estrechamente ligados a una instancia fundacional. Muchas veces fue la estación lo primero que se construyó en un barrio. Pero también remiten a la acumulación de pequeñas historias: aquellas que se conservan en boletos de coyuntura (los emitidos con la visita del Papa), de sexos (boletos con servicios reservados para damas) o de nacionalidades (boletos para inmigrantes). También funcionan como soporte de reglamentos (cómo transportar perros) y de otros usos casi accidentales, como el registro de la visita de amigos y familiares, como llaveros o suplementos para estabilizar un mueble. Las historias mínimas que encierran estos objetos precarios son infinitas.

El sistema del ferrocarril estaba ligado a una estética que prácticamente ha sido disuelta por la privatización irracional del último decenio: no sólo aquellos boletos atravesados por colores e historias que con la privatización pasaron a ser efímeros (impresos en papel de fax, los boletos actuales se borran), sino también la trama arquitectónica que definía su recorrido. Donde antes había estaciones que respondían a un concepto visual y funcional específico, hoy se encuentra un paisaje de abandono

(cuando la estación deja de ser "rentable") o la invasión del *shopping*, con la multiplicación de *stands* que disuelven la relación entre el espacio y su función. La estación era el lugar desde el que se partía y también un sitio de esparcimiento y encuentros. Las iniciativas de los vecinos por mantener las estaciones (por ejemplo, la de Flores) han sido desarmadas por los obstáculos burocráticos de los organismos de regulación del transporte.

A los organizadores de ABTE no sólo les interesa exhibir el material que atesoran, sino también actualizarlo y expandir su sentido. Además de insertarse en una red internacional de coleccionistas y amantes del tren, de investigar la historia del boleto Edmondson y exponerla en congresos académicos, realizaron acciones e invitaron a otros artistas a proponer nuevas lecturas de sus preciados objetos. Por ejemplo, las "acciones tipográficas" (emplazamiento de carteles nomencladores enlazados con tipografía original) que realizaron en las estaciones de Coghlan, Juan B. Justo y Florida (en 2001 y 2002) o el video documental de la imprenta de Plaza Constitución, en el que registran todo el proceso de impresión de los boletos Edmondson en la Argentina en 1995, poco antes de que cerrara la imprenta con el proceso de privatización.

ABTE es una ficción institucional que crea un espacio para exponer y actualizar un archivo. Este sitio, sin sede permanente, puede intervenir en el tiempo sedentario de las instituciones museísticas de la ciudad. En su "sede temporaria" disponen de cuatro espacios en los que exponen material de colección (una máquina imprenta, el registro de las performances y un archivo-biblioteca) e invitan a hacer otras propuestas. Por ejemplo, el "cubo blanco" donde se muestra una colección de boletos japoneses, o "El cerebro mágico" ("antecedente más cercano de lo que hoy conocemos como la *world wide web* y la lógica de algunas páginas de internet", señalan los organizadores), para el que el artista Eduardo Molinari seleccionó boletos de la colección y estableció una narración posible del discurso "civilizatorio" que dio origen al ferrocarril y que también sirvió para su desmantelamiento en los años noventa.

La sede temporaria de ABTE funciona como un museo dentro del museo. Los curadores son los mismos artistas organizadores.

El arte se mezcla con el archivo²

Magdalena Jitrik, Res y Trimboli en el Malba

Cuando los síntomas de la disolución se esparcen por un mundo acosado por la guerra, la muerte y la destrucción de depósitos culturales, las miradas que desde el presente se lanzan hacia el pasado están tensadas por la desesperada necesidad de restitución y salvataje. Si bien la revisión de momentos icónicos del pasado no es nueva en el arte argentino (por ejemplo, cuando Daniel Ontiveros retoma la iconografía del peronismo o Leonel Luna obras canónicas del siglo XIX), no resulta extraño que tal necesidad se intensifique en tiempos de crisis. Un pasado que no se incluye como una cita tranquilizadora, sino como una ruina, como el fragmento de un tiempo que reverbera en el presente.

Lo que se propone en la confrontación de fotografías (Antonio Pozzo y Res), de textos (Bialet Massé y Javier Trimboli) y de imaginarios museográficos (la Federación Libertaria Argentina y Magdalena Jitrik), que actualmente pueden verse en el Malba en una exhibición curada por Valeria González, es, precisamente, un polémico diálogo entre pasado y presente. Gran parte de las obras habían sido expuestas, y éste fue el punto de partida. Pero también hay trabajos nuevos, que surgieron del tiempo de elaboración de la muestra y de las largas sesiones de debates registradas por Lara Marmor, que elaboró un archivo oral sobre el proceso de la exhibición.

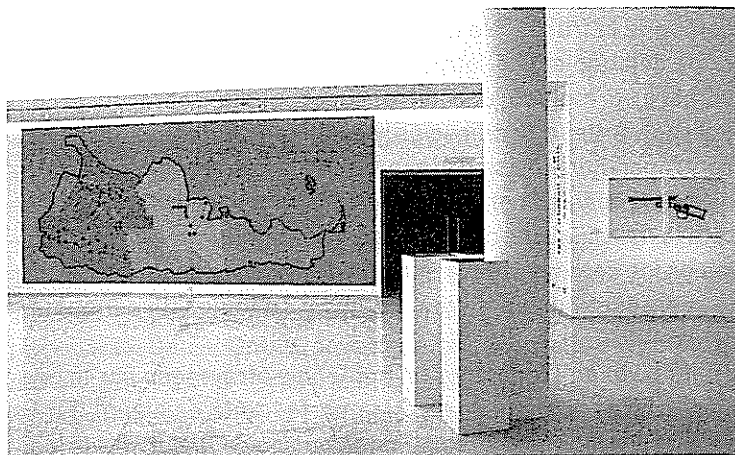
Cada uno de los artistas expuestos realiza una travesía por el pasado. Res sigue el itinerario del fotógrafo Antonio Pozzo, que acompañó al general Roca en la campaña del desierto y fotografió a los indios vencidos (hombres con sus tanzas, niños, mujeres, ancianos) junto a los sacerdotes que los bautizarían; regresa a los sitios fotografiados por Pozzo y repite la toma a partir del paisaje que le ofrece el presente.

La réplica, el paralelo entre las fotos tomadas por Pozzo en 1879 y el registro contemporáneo de Res, no sólo da cuenta del evidente paso del tiempo. La revisión subraya también su mirada crítica en la serie en la que Res fotografía el paisaje sosteniendo cerca de la cámara las letras con las que

compone la frase: "No entregar Carhué al Huinca". Él la suscribe dejando en las fotos señales claras de su presencia (su sombra, o incluso una letra superpuesta sobre su propio cuerpo). Ante la codificación y cosificación del indígena, Res contrapone una frase de insurgencia. Esta fetichización también está señalada en los textos de Trimboli, en los que se destaca la marginalidad de los indígenas, reproducidos en las revistas de los domingos de la época, en imágenes desactivadas por la reproductibilidad de los medios y su lógica de consumo y olvido.

El texto de Trimboli es un homenaje atravesado por la revisión crítica (rasgo que, por otra parte, no le es ajeno). En su libro *Mil novecientos cuatro. Por el camino de Bialet Massé* (editado por Colihue en 1999), Trimboli sigue el recorrido del médico catalán al que en 1904, durante el gobierno de Roca, le encargan redactar un informe que dé cuenta de las condiciones de los trabajadores. Bialet Massé lo hace: recorre la pampa, las sierras, la selva y la cordillera, y elabora un informe sorprendente, un retrato espeluznante de los accidentes laborales, la vivienda, la alimentación, los salarios, el trabajo de los niños y de las mujeres. El objetivo del encargo -redactar un Código de Trabajo que ni siquiera llega a ser discutido en el Congreso- no se cumple. Trimboli se propone, con crítico distanciamiento, salir de la neutralidad y preguntarse qué ha pasado con esa tradición de la política fundada en el humanismo, en un presente en el que no sólo esa tradición, sino la política misma, se extingue.

También las obras de Magdalena Jitrik parten del registro fotográfico de una exposición previa ("Ensayo de un museo libertario", intervención que realizó en la Federación Libertaria Argentina en el 2000) y de algunas de las acuarelas abstractas sobre las que escribe textos libertarios en viejos papeles encontrados en la misma sede de la Federación. Jitrik interviene este espacio con sus propias obras: retratos, acuarelas y citas tipadas en ritmos visuales que conceden a estas piezas, en las que se funden imágenes y textos, un carácter al mismo tiempo icónico y poético. Imagina un museo, crea una ficción y repone preguntas posibles: ¿por qué se conservan ciertos objetos?, ¿qué significan las piezas que los museos atesoran?



*Fotografía 32 Magdalena Jitrik, pintura mural que representa el mapa de la Argentina con los recorridos de Res-Pozzo y de Trímboli-Massé, exposición Res-Trímboli-Jitrik, 2003 Contemporáneo 4 Malba-Colección Costantini
Foto de Facundo de Zuviria*

Hasta aquí los puntos de partida. Pero la exposición no concluyó con la selección y el montaje de objetos previos, sino que se planeó también a partir de la incorporación del tiempo activo y móvil del presente. En ese margen temporal se plantearon nuevos problemas sobre los que fueron tomándose decisiones. Uno de ellos, tal vez el más evidente: ¿es posible exponer un texto? Los dispositivos del montaje buscan generar el contexto para hacerlo: los textos de Trímboli están enmarcados y dispuestos cerca de las imágenes, con la intención de que ambos actúen en paralelo, que se activen mutuamente. Res reduce sus fotos con letras, lo cual disminuye la presencia de la imagen y hace más visible la frase Magdalena Jitrik, después de leer el texto de Trímboli y el informe de Massé, incorpora a sus acuarelas con citas libertarias frases de ambos, tomadas de los señalamientos de Trímboli. Las acuarelas de Jitrik se disponen horizontalmente para ser leídas como textos, y los textos de Trímboli se enmarcan sobre la pared escenificando su doble condición de texto y de imagen.

La pintura mural que representa el mapa de la Argentina con los recorridos de Res-Pozzo y de Trímboli-Massé, firmada por Jitrik (fotografía 32), funde en una imagen el tiempo de trabajo compartido. Jitrik trastorna la posición del mapa y la jerar-

quía de las ciudades. Con esta perturbación plantea interrogantes posibles: ¿a qué lógicas responde la situación actual de esta nación? ¿Hasta qué punto nos alcanza la historia para comprender un presente pleno de arbitrariedades?

La yuxtaposición de las obras, la coexistencia de textos, pinturas y fotografías, de registros del pasado y del presente también cuestionan la autonomía del arte, no sólo porque le restituyen la legitimidad de un sentido que no se agota en la forma (pero que tampoco prescinde de ella), sino porque la apuesta misma del montaje perturba el concepto de obra aislada, definida por su propio límite como forma. La exposición perturba la idea de que el arte se sustenta sólo en la mirada, al contaminarse con la idea de archivo y con la mezcla de tiempos, con el préstamo entre disciplinas y con ciertas indisciplinas.

Establecer un sentido en este conjunto heterogéneo de fotografías, textos y pinturas requiere de un espectador activo, sensible, inteligente e informado. Un espectador al que, al mismo tiempo, se invita a "salir de la neutralidad"

Utopías de pura forma³

Arte Concreto Invención, Madi y Perceptismo
en Fundación Proa*

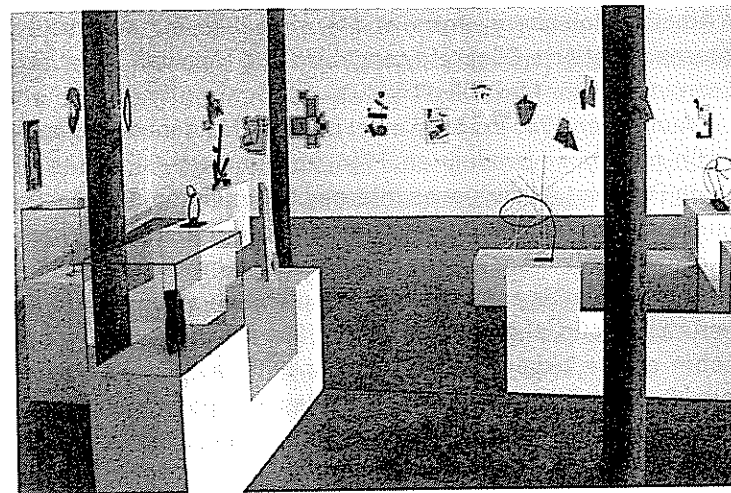
El público que en estos días visite la Fundación Proa verá una exposición de obras geométricas, abstractas, sin tema (fotografía 33). Un arte que algunos artistas llamaron "concreto", con formas que no representaban el mundo real sino que buscaban introducir en él representaciones nuevas. No es sencillo imaginar los debates y los proyectos utópicos que dieron origen a este lenguaje. El arte abstracto más radical irrumpió en la Argentina en el contexto doblemente complejo de la posguerra y el peronismo. El arte de los grupos Arte Concreto Invención, Madi y Perceptismo concibió desde sus obras un proyecto de futuro basado en la seguridad de que un mundo mejor era posible, y esto no deja de producir admiración.

³ Una versión reducida de este artículo se publicó en *Clarín, Cultura y Nación*, 7 de junio de 2003, p. 7.

En el orden de esas formas de colores homogéneos, de superficies pulidas, de líneas que aspiraban a ubicarse en la lógica de una composición que superara todas las contradicciones, estaba en juego el poderoso deseo de transformar el mundo y la certeza de que era posible definirlo en el nuevo orden que marcaba el fin de la Segunda Guerra Mundial. Como afirma Tomás Maldonado: "Nos parecía que el ocaso de ese mundo tenebroso, atroz y repelente podía marcar el advenimiento de un mundo distinto en el cual todas las utopias –políticas, sociales y, no por último, artísticas– iban a poder cumplirse en breve. Muchos de nosotros, y quizás yo más que otros, estábamos convencidos, por ejemplo, de que el arte concreto iba a poder contribuir de forma esencial a esa mutación que se perfilaba".

En esos años de la posguerra el arte francés estaba atravesado por el debate del realismo socialista; la abstracción no gozaba del prestigio y de la hegemonía que había tenido unos años antes. Eran los años en los que Picasso adhería al Partido Comunista y, a pesar de su adhesión, su obra era cuestionada por los propios miembros del Partido por ser estéticamente inadecuada. En la trama de estos debates, la propuesta de los argentinos se destacaba por su independencia y radicalidad. Aun cuando sus referentes estaban en Europa, los años épicos, entre 1945 y 1948, carecieron de aquellos contactos directos que proporciona el viaje. Estos grupos pensaron su obra a partir de las propuestas del arte europeo, con el que dialogaron a través de los libros y de sus reproducciones, y también a partir del conocimiento y la diferenciación respecto de los caminos abiertos por los precursores locales: desde Pettoruti, del Prete y Yente, hasta el uruguayo Torres García activo protagonista de la abstracción europea y fundador de un taller en Montevideo con el que los artistas argentinos polemizaron.

La fuerza de sus debates, la certeza de ser protagonistas activos de un movimiento de vanguardia –tensado por la necesidad de elaborar formas capaces de entrar en terrenos hasta entonces desconocidos–, la seguridad de anticipar el futuro, puede también medirse en los conflictos por el liderazgo y en los debates que se plantearon alrededor de ciertos problemas específicos: el concepto de invención, el marco recortado, la



Fotografía 33. Exposición *Arte abstracto argentino*, ©Fundación Proa, 2003
Foto de Guillermo Goldschmidt

planimetría, las formas coplanares. En ese contexto de polémicas y aspiraciones vanguardistas, Lucio Fontana, radicado durante los años de la guerra en la Argentina, retomó planteos abstractos que había desarrollado en los años treinta en Italia y la voluntad de renovación del lenguaje que concluiría en el momento en el que, nuevamente en Milán, cortara la tela atravesándola con un tajo.

El debate se inscribe en una historia breve pero intensa, cuyas marcas todavía actúan en el presente. Todo comenzó con la publicación de la revista *Arturo* (1944), que reunió aportes de Maldonado, Kosice, Torres García, Huidobro, Lidy Prati y Mondrian, entre otros. Este grupo heterogéneo fue definiendo programas más precisos a partir de un conjunto de exhibiciones realizadas en 1945, que marcaron divisiones y llevaron a la formación de otras asociaciones. La primera exhibición fue en la casa del psicoanalista Enrique Pichón Rivière, la segunda, en la de la fotógrafa Grete Stern. Participaron de estas muestras, entre otros, Gyula Kosice, Juan Carlos Paz, Arden Quin y Rhod Rothfuss. En ese momento Maldonado ya expresaba sus desacuerdos, de los que surge la Asociación Arte Concreto-Inventiva (de la que participan Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Edgar Bayley, Enio Iommi, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Lidy Prati

y Alberto Molenberg, entre otros), vinculada al movimiento internacional Arte Concreto concebido por Theo van Doesburg y continuado por Max Bill.

Aunque en 1945 exponen en el taller de Maldonado, su aparición pública se produjo en 1946, con una exposición en el Salón Peuser. Las divisiones internas dependieron de razones estéticas y probablemente también de liderazgo. En tanto que el grupo de la Asociación Arte Concreto-Invencción trabajó sobre expresiones estéticas que unían objetos visuales, arquitectura y diseño, el grupo que desde 1946 expondrá como *Madí* (sobre el que todavía se disputan la autoría Kosice y Arden Quin) buscaba incluir en sus propuestas a todas las artes (pintura, escultura, música, danza, literatura y arquitectura). Una segunda división se produjo cuando Raúl Lozza renunció a la Asociación y fundó el *Perceptismo* con sus hermanos y el crítico Abraham Haber. Las diferencias entre estos grupos dieron origen a exhibiciones, manifiestos y revistas. Con estas intervenciones generaron una propuesta que, por su complejidad, se recortó en el arte latinoamericano con rasgos diferenciales.

La exhibición de *Proa* se suma a una revisión de este momento de extrema complejidad que se inició hace algunos años, con el libro de Nelly Perazzo sobre el arte concreto. Desde entonces, el análisis de las ideas y las polémicas de los distintos grupos dio lugar a un importante debate historiográfico. Las exposiciones realizadas en el exterior contribuyeron a consolidar un coleccionismo internacional centrado en este momento épico del arte argentino. Este mismo año pudimos ver en las salas del Malba la colección de Patricia Cisneros, centrada en el arte abstracto, y en la feria de arteBa* varios galeristas incluyeron obras pertenecientes a este momento de la vanguardia histórica así como reelaboraciones que la abstracción sufrió en los años subsiguientes.

La exhibición de *Proa* tiene varios aspectos destacables: es el resultado de una iniciativa conjunta con la galería de Arte Moderna y Contemporánea de Bérgamo; la exposición circuló primero, y con gran repercusión, en Europa; cuenta con un catálogo que registra detalladamente la muestra y con una sección de documentos seleccionados por Patricia Artundo. Organizada por Marcelo Pacheco y Enrico Crispolti (como curador invitado), el catálogo reúne sus textos con los

de Adriana Lauria, Giacinto di Pietrantonio, una entrevista a Tomás Maldonado, una selección de escritos y manifiestos de los artistas y una cronología de Florencia Battiti y Cristina Rossi.

Sin una consideración de su contexto de origen, el utopismo que dio vida a estas formas podría parecer insostenible. En un presente en el que, como afirma Maldonado, "las utopías no cuentan con buena prensa", y en el que hasta "sobre la misma actividad de pensar se cierne la sospecha de ingenuidad", las obras que pueden verse en *Proa* producen, sin embargo, el doble efecto de estar históricamente situadas y, a la vez, vivas.

Cuando uno confronta el cuadro de Alfredo Hlito reproducido en la tapa del catálogo con el original situado en las salas, puede sentir, en la materialidad misma de la obra, el paso del tiempo. Los quiebres de la pintura no disminuyen, pese a todo, su fuerza. Las curvas que avanzan sobre la superficie blanca, generando en su encuentro campos de colores saturados, configuran una imagen que trasladada su intensidad hasta el presente.

Tomás Maldonado. Utópico, revolucionario y abstracto⁴ Exposición en Fundación Proa

"Yo, en esos años, era un joven insoportable." Así se recuerda Tomás Maldonado en los años cuarenta cuando, residiendo todavía en la Argentina, constituía una pieza central en el debate acerca de la utopía del arte abstracto. "Insoportable" por su radicalidad, por su intransigencia y por la voluntad polémica que alentó todas sus intervenciones.

Durante su reciente viaje a Buenos Aires, Maldonado respondió a la avidez de quienes queríamos conocer más sobre su posición en las encendidas polémicas que derivaban del hecho de sostener un modelo estético que no admitía el diálogo conciliatorio con otras tendencias. Comencé por su relación con el Partido Comunista; por esa alianza compleja y excéntrica que se produce en Buenos Aires entre un grupo de artistas convencidos de que el camino para el arte moderno era la abstracción

y, para la sociedad, la revolución. Convencidos, también, de que el modelo era la Unión Soviética y no el capitalismo que todavía se disputaba un terreno dificultoso en el debate intelectual de posguerra. "Libre" no era, aún, libre mercado o transnacionalización de los capitales multinacionales. Significaba aspirar a una sociedad más justa: era la concepción de un cambio del mundo que se razonaba, que podía conquistarse, al que era un derecho aspirar y para el que había caminos posibles.

Poseedor de todas estas certezas, Maldonado viaja en 1948 a Europa y se encuentra con la famosa polémica entre Elio Vittorini y Palmiro Togliatti en la que participa activamente: "Vittorini dirigía la revista *Il Politecnico*, revista decisiva, que sostenía una postura más amplia que la ortodoxia del PC italiano y que la del PC local". Vittorini, con su interés por lo raro y lo distinto, enfrentaría la oposición de la línea dura del partido. La misma que enfrentó Maldonado cuando intentó debatir en Buenos Aires una agenda de apertura a nuevas posibilidades que fuese más allá de realismo socialista y del peso del Zdanovismo. Se desata entonces el escándalo y deja el partido.

Maldonado explica la anomalía aparente del planteo de un arte concreto intransigente en la Argentina (la Argentina del peronismo, de la posguerra y del debate con el realismo encendido, sobre todo, por la figura de Berni) proponiendo una "llave interpretativa" anclada en la diferencia: sin admitir una línea de continuidad con la tradición abstracta local, los artistas se situaban "virginalmente" ante el problema de la abstracción; conocedores de los planteos de la antropofagia brasilera (tanto él como su hermano, Edgar Bayley, y Arden Quin habían viajado a Brasil), se proponían devorar la cultura europea; receptivos e informados sobre el arte de vanguardia, se comportaban ante éste de modo diferencial, tomando aquello que les fuese útil pero sin subordinarse, para ponerlo en discusión, asimilarlo y, en ese mismo acto, destruirlo. "Éramos relativamente autónomos. La idea era tomar algo y transformarlo en otra cosa."

En esta combustión cultural también fue central el constructivismo ruso, especialmente el ala Productivista de Arvatov, que proclamaba la muerte del arte no para destruirlo sino para transformarlo en algo distinto: un arte con función social. El proyecto editorial de Nueva Visión lo vuelve menos

antropófago, más internacional, y le permite desarrollar la perspectiva productivista que continúa en la escuela de diseño de Ulm, en Alemania. En 1954 Maldonado deja la pintura: no como Rimbaud, que abandona de lleno el arte, sino para dedicarse a otras actividades afines.

En la conferencia que pronunció en la Fundación Proa, Maldonado retomó aspectos centrales de esta historia. El viaje a la Argentina le permitió encontrar un hilo de coherencia entre aquello que desarrolló en los años cuarenta y cincuenta en Buenos Aires y lo que siguió: más de cincuenta años de enseñanza y de reflexión filosófica sobre la técnica. Son caminos de continuidad y no de quiebre los que le permiten situarse en una perspectiva crítica que a la vez reivindica el núcleo más sólido del pensamiento moderno.

Como Habermas, Maldonado afirma que el proyecto de la modernidad no ha concluido. En un ensayo deslumbrante, titulado "Arte y ciencia", sostiene el imperativo de desarrollar instrumentos cognoscitivos que permitan revitalizar los valores originarios de la modernidad, desnaturalizados por un uso impropio. En lugar del pensamiento débil, claudicante, se impone la necesidad de mantener una racionalidad abierta y crítica. Aun cuando ni los presupuestos estéticos de los artistas ni su existencia puedan demostrarse —sostiene— los artistas existen y tienen un rol: transgredir el orden simbólico establecido, contrarrestar la tendencia al anquilosamiento, mantener una vigilancia crítica. Aunque las vanguardias no puedan escapar de la desilusión de su fracaso, el proyecto de la modernidad no ha concluido. Maldonado, todavía, se define como un utopista.

Leandro Katz. Fisuras por donde se cuele la historia⁵ Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

¿Sólo quedamos los castos, cautelosos y precavidos? La pregunta proviene del texto con el que Leandro Katz presenta, por primera vez, su homenaje a Charles Ludlam y el Teatro del Ridículo, titulado *Días del Aquelarre* (Bedlam Days)

5 Publicado en *Clarín. Cultura y Nación*, 2 de agosto de 2003, p. 7

Las fotos que él mismo tomó, como testigo de ese momento épico en la producción de Ludlam (entre 1968 y 1975, el período más fuerte, original y anárquico de este actor, director y escritor de teatro del ridículo), constituyen imágenes deslumbrantes no sólo por lo que nos muestran, sino también por lo que nos dejan imaginar. Provocan esa sensación peculiar que a veces sentimos cuando pensamos en cómo nos hubiese gustado estar "ahí", el mejor lugar en el que en ese preciso momento se podía estar. "Ahí", inmersos en la caída de escamas de jabón simulando nieve, ante el desfile de sus personajes (San Frigido, San Repugnante, la mujer Tortuga, los Santos, Monjes y Putas), cuando sobre ellos, embarcados, caían baldazos de agua simulando olas gigantes. O aquella representación en la que Ludlam, proveniente de una familia católica irlandesa, detuvo la obra para pronunciar un sermón.

Las fotografías nos acercan a esos personajes desafiados en escenas de bodas, brindis y sexo, entre los que aparece la escritora y performer Lola Pashalinski, cofundadora del Teatro del Ridículo. Katz reafirma lo que las fotos nos dejan entrever: "Tal vez yo habré visto obras de arte geniales... pero con la excepción de Ludlam, no creo haber conocido nunca a un genio". Estas fotos preludian una película en edición, con material original proveniente del trabajo de documentación de las presentaciones realizado por Katz.

Toda su producción se sitúa en el campo de la investigación histórica desarrollada a partir de imágenes de alto poder de condensación vinculadas a un relato. "Busco un punto de quiebre, una rajadura, una fisura, en una línea narrativa que se podría llamar historia." Son series no narrativas, comentarios sobre hechos históricos entre los que Katz encuentra conexiones inesperadas. Por ejemplo, su proyecto *El día que me quieras*, una serie de instalaciones sobre la iconografía del Che Guevara y su trágico final en Bolivia. Un proyecto en el que es central el archivo del fotógrafo Freddy Alborta, con cientos de tomas del cuerpo de Guevara tras su captura y ejecución. "Había otros fotógrafos, pero él tomó las más conscientes: fotografiaba a los fotógrafos fotografiando, estaba como removido dos veces, no hacía *close up* de las heridas, tomaba toda la situación sin poner a los que estaban

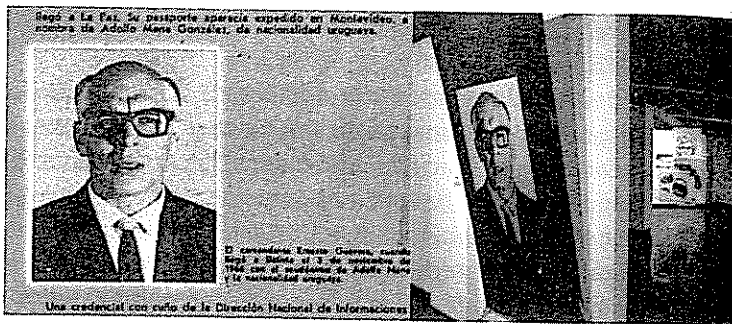
a posar. Freddy era 'el testigo', por eso en la entrevista está el texto de Borges."

Además de hallar el archivo del fotógrafo, algo a lo que lo lleva el proceso de su investigación, Katz encuentra otros hechos, azarosos en principio, pero plenos de consecuencias. "Cosas que tienen resonancia aun cuando uno no las pueda probar. Por ejemplo, sabemos que Guevara se rapa la cabeza y se pone canas para entrar a Bolivia. Cuando veo una foto de Lenin y veo la coincidencia, me pregunto ¿se estaba disfrazando de Lenin? Intuyo un humor profundísimo, me pregunto, ¿se divertían como locos cuando encontraban el maquillaje para esa personalidad fingida o es pura causalidad?" (fotografías 34 y 35).

Katz trabaja sobre la memoria personal y social y sobre la necesidad de recuperar determinadas tramas de la historia a través de un procedimiento artístico. "En un momento me pregunté quiénes eran los argentinos que a mí me definían. Me interesaban Guevara, Gardel y Borges, y al verme ante la paradoja de combinar a Borges con Guevara se me ocurren cosas y casi llego a la conclusión de que Guevara es una especie de personaje borgeano, que pertenece a una base vernacular pero que trasciende simbólicamente y alcanza una universalidad desconcertante. En los once meses durante los que se extiende el proceso en Bolivia adquiere una energía internacional enorme. La muerte de Guevara inaugura el período de los desaparecidos."

La serie de Guevara se expone con una cronología organizada desde distintos textos, en la que se yuxtaponen voces y versiones diferentes de un mismo hecho. Tanto las que provienen del diario de Guevara como aquellas tomadas de los textos que escriben los militares que capturan al Che y lo cuentan con orgullo.

Otra de las obras en exhibición deriva de su trabajo previo sobre los dibujos y grabados de John L. Stephens y Fredrick Catherwood en las regiones Mayas de Yucatán. Repitiendo esos viajes y elaborándolos conceptualmente a partir de tres propuestas fotográficas, Katz se dio cuenta, mientras tomaba las fotos, de que con sólo girar y enfocar la cámara hacia el lado opuesto tenía ante sí la planta de procesamiento de bananas, uno de los símbolos más fuertes de la explotación en la región: la historia de la United Fruit Company.



Fotografía 34. Foto original del pasaporte falso de Ernesto Che Guevara como Adolfo Mena González

Fotografía 35 Leandro Katz, Adolfo Mena González, 1995. Instalación, Art Institute of Chicago, foto cromogénica, laminada, soportes de aluminio y acero

Mientras fotografiaba ruinas, lo rodeaba la violencia de la región: la guerra civil en el Salvador, los contras en Nicaragua y un pasado de intrigas y conspiraciones por parte de quienes controlaban la producción bananera de la zona. En "Paradox: Cronología de las investigaciones arqueológicas del antiguo centro maya de Quiriguá y de las actividades de las plantaciones bananeras que lo rodean", todo se resuelve en imágenes sin argumento. El video contrasta las formas y el color de la escultura maya, pétreo, con el verde fulgurante de la banana cortada y procesada para su exportación al mundo. En este contraste de colores y valores se sintetiza la tensión y el conflicto de la historia. Sin palabras, sin relato, sin narración histórica.

La serie de fotos de Ludlam se presenta aquí por primera vez. En el clima de reacción y moralismo galopante que crece en los Estados Unidos (y que lleva a las instituciones públicas a ejercer la autocensura para evitar poner en riesgo sus fondos), estas fotos no pueden exhibirse. "Es grandioso que el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires esté mostrando algo que las instituciones norteamericanas no se atreven a mostrar", afirma con sorpresa Leandro Katz. Castos, cautelosos y precavidos, sí, pero un poco menos que en la escena cultural que impone el nuevo conservadurismo norteamericano.

Luis Felipe Noé. Caos creativo⁶

"Yo quiero poner caos en el orden,
para descubrir un nuevo orden,
para saltar a un nuevo mundo"

Luis Felipe Noé, 1960

Nunca tanto como en el convulsionado presente podría resultar más esperanzador el sentido positivo que el artista Luis Felipe Noé asigna a la palabra "caos". Tradicionalmente asociada al estado de confusión previo a la creación, en su argumento artístico subraya el lugar de una fuerza transformadora y creativa: "caos" como lo opuesto a un orden estático e inmóvil, como la fuerza creativa que asume el desafío de trastornar un sistema recibido con la ambición de gestar uno nuevo. Nunca como ahora la palabra podría desplegarse en tantos hechos cotidianos. Entre las manchas, colores, texturas y líneas que caracterizan el estilo pulsional y expresivo de Noé, no sólo se discutió y se discute el lenguaje de las formas, sino que también se pone en escena la historia.

En la transformación de la Argentina de posguerra, atravesada por períodos tan radicales como el populismo peronista, la expansión cultural de los años sesenta o las tensiones entre dictadura y democracia, no faltaron temas ni conflictos desde los cuales abordar la historia. Me importa destacar esto porque es central para comprender la obra de un artista como Noé.

En el ordenado relato de la historia del arte argentino, su obra se vincula al momento inaugural que señala el surgimiento del grupo de la Nueva Figuración: cuatro artistas –Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Ernesto Deira– irrumpen en el arte argentino y latinoamericano a comienzos de los años sesenta con una pintura que exalta el color, introduce fragmentos de materiales pegados e inventa personajes. Este estallido rompe con la situación de encierro de la producción artística local, en la que dominaba una pintura abstracta de manchas terrosas.

⁶ Publicado en *Todavía. Pensamiento y cultura en Latinoamérica*, n° 2, Buenos Aires, septiembre de 2003

En la acción del grupo de la Nueva Figuración se condensan muchos de los rasgos de comienzos de los años sesenta: juvenalismo, experimentación, optimismo. Trabajaban grupalmente pero desde un comienzo definieron estilos personales. Así, si Jorge de la Vega coleccionó en sus pinturas plásticos, molduras, medallas, telas, constituyendo un verdadero reservorio de talismanes urbanos, Luis Felipe Noé optó por trabajar sobre las tensiones de la historia argentina. Esta decisión ya estaba definida en 1961, antes de la primera exposición del grupo, cuando presenta en la galería Bonino su "Serie Federal". Oscuras, organizadas alrededor de todas las gamas del rojo, estas pinturas remitían al periodo de Rosas y a los conflictos entre unitarios y federales. No lo hacían, sin embargo, desde el realismo tradicional, sino desde el experimentalismo de la vanguardia.

Después del éxito de esta exposición y del éxito, todavía mayor, que tuvo la primera exhibición del grupo, los cuatro artistas llegaron, por distintos medios, a París. A comienzos de los años sesenta todavía se pensaba que era ésta la ciudad adonde había que viajar para aprender y consagrarse. Nueva York no tenía aún el prestigio que alcanzaría a partir de mediados de la década. En París, y durante sus conversaciones con Jorge de la Vega, Noé reconoce la necesidad central e ineludible de crear una "vanguardia nacional". Esto significaba asumir la tarea de concebir un arte nuevo, capaz de anticipar el futuro, pero al mismo tiempo vinculado a nuestra historia. El problema no consistía, entonces, en renovar sólo las formas, sino también los temas. Estando todavía en París, Noé pinta "Mambo" (1962). La obra yuxtapone un bastidor del revés y otro del derecho, opone el vacío y la monocromía del reverso con el estallido de manchas en el frente del lienzo: dos ángulos contrapuestos que desestructuran la unidad del cuadro. Esta pintura es importante a la hora de considerar las formas posibles de asumir creativamente ese "caos". Una superficie fraccionada pero unida, dos caras de una pintura, dos aspectos de una misma realidad. La obra demuestra la preocupación constante de Noé por encontrar las formas plásticas que le permitan no narrar la historia argentina, sino sumergir al espectador en la experiencia de sus contradicciones.

Nada de lo que acabamos de expresar sería comprensible si su obra se hubiese detenido aquí. Es el recorrido inmediatamente posterior, que abarca un conjunto de telas monumentales y poderosas, el que permite afirmar todo esto. "Introducción a la esperanza" (1963), una pintura central en la historia del arte argentino contemporáneo (que puede verse en el Museo Nacional de Bellas Artes*), retrata la masa, la multitud sin rasgos individualizados, cuya identidad se diluye en el colectivo representado con blancos, grises y negros. Una masa que levanta consignas, líderes y banderas, formas de identificación en las que el individuo se desmarca pero no se desactiva.

Con la fragmentación de la tela, con la división del espacio único en un conjunto de superficies, Noé da cuenta plásticamente de aquello que define como una de las experiencias estéticas más poderosas que ha vivido: la manifestación y, específicamente, la manifestación peronista. Aun cuando Noé no era peronista, pudo incorporar en las representaciones del arte de vanguardia un tema que, en esos años, hubiese sido excluido como motivo legítimo del arte erudito. Lo que Noé introduce es la fuerza de un relato y una historia que en los años sesenta generaba poderosas contradicciones. "Incendio del Jockey Club", otra pintura de 1963, representa un momento preciso: aquel en el que las multitudes queman este emblemático edificio (fotografía 36).

La obra de Noé y del grupo de la Nueva Figuración influye en el arte de América Latina. En 1963 exponen en la galería Bonino y en 1965 en el Museo de Arte Moderno, ambos en Río de Janeiro. El artista brasileño Rubens Gerchman destaca el impacto de la Nueva Figuración sobre la joven generación carioca: "Marcó mucho nuestro pensamiento, por la libertad que ellos ponían en sus trabajos. Luis Felipe Noé me impresionó mucho". También Antonio Dias declaró: "La exposición de Bonino fue más que un choque. Fue una alegría. Noé tenía un estilo primitivo y agresivo que yo admiraba".

Después de la neofiguración, Noé abandonó por un tiempo la pintura y la retomó con fuerza en los años setenta. El tema de este retorno fue, centralmente, la naturaleza. Todos los colores, todas las formas y las figuras surgen, apenas perceptibles, desde un paisaje abigarrado, con un horizonte alto, que



Fotografía 36. Luis Felipe Noé, "El incendio del Jockey Club", 1963, técnica mixta sobre tela, 199,5 x 140 cm
Colección particular. ©Luis Felipe Noé

nos acerca a un conglomerado de formas en el que se define, nuevamente, la idea de caos creativo

Noé explica en numerosos textos su teoría del caos, el sentido positivo y liberador que le asigna al término. Una teoría que no antecede al placer de pintar, sino que elabora después de su imperiosa necesidad de trabajar la superficie de la obra como un campo de actividad incesante. Una fuerza dinámica que asume el conflicto para subvertirlo en fuerza transformadora y creativa. Sus obras de los años sesenta, tanto como su producción más reciente, enfrentan nuestra percepción a la necesidad de elaborar soluciones para resolver una superficie en conflicto. La posibilidad de pensar el caos (palabra que en la coyuntura actual también podríamos asimilar a "crisis") como un desorden renovador, y el arte como un lugar desde el cual también es posible imaginar formas de transformación

Al rescate de tesoros íntimos⁷

Fotografías encontradas en Espacio Ecléctico

"Estimado José Luis, me tomé el atrevimiento de escribirle por una sencilla razón: Rafael está triste", escribe Blanquita desde Luna del Llano, el 12 de agosto de 1966. La carta es la ficción originada a partir de un conjunto de fotos encontradas: una historia posible entre tantas otras que podríamos llegar a imaginar frente a esos personajes anónimos que posan, sonrientes, buscando conservar un instante preciso, feliz o conmemorativo de sus vidas. Las fotos fueron encontradas en el tránsito urbano, por azar o por auténticos buscadores de tesoros (P. Aguirre, C. Brie, P. Estela, N. Lezano, S. Oleksikiw, A. Valle, I. Ulanovsky), que se presentan como coleccionistas de esos fragmentos de vidas privadas desechadas que exponen a la mirada del público. Es decir, no sólo subvierten la decisión privada de destruirlas, sino que las exhiben a la mirada de los otros y los invitan a imaginar las historias. Una auténtica provocación al espectador asumida, en primer lugar, por quienes escribieron las primeras ficciones, presentadas también en la muestra (J. Behrend, A. Caravario, M. Carman, F. Casas, M. Hamilton, M. Mariasch, A. Prosdocimi, P. Betesh, V. Simon, L. Wittner). Probablemente la más fascinante de las historias sea aquella en la que, a partir de las fotos de un funeral, se reconstruyen actores imaginarios, ligados a la vida del inventado General Roberto von der Nielsen; personajes que expresan sentimientos durante mucho tiempo inconfesados: como la carta de la novia abandonada que, al enterarse de su muerte por el diario, asiste al funeral y comprueba, con satisfacción, que nadie llora por el muerto

Los signos del tiempo entendido como deterioro atraviesan todo el conjunto de imágenes: quiebres, rayaduras, hongos, dobleces. Son marcas del abandono, del olvido, y también de la ira frente a un pasado cuyas expectativas han sido traicionadas o incumplidas. ¿Por qué mostrarlas? En primer lugar, porque en casi todos esos pasados podemos de algún modo reconocernos: vacaciones, reuniones familiares, viajes de turismo. Accionan, entonces, nuestros propios recuerdos. Pero además

⁷ Publicado en *Clarín, Suplemento* N.º 23 de agosto de 2003

motivan otras miradas: en tanto no son ésas nuestras fotos, los rostros anónimos nos llevan a detenernos en la composición de la toma, en los encuadres, en la luz, en el orden de las formas; información que no necesariamente aporta datos sobre la poética de un fotógrafo profesional, sino sobre la particularidad de sus sentimientos frente a la persona retratada (sin duda es una madre embelesada la que organizó los disfraces con los que posan unas preciosas mellizas).

Después de recorrer las situaciones, las sonrisas, los cuerpos, la orgullosa y ordenada presentación de familias formadas para la posteridad, nos preguntamos –tanto como los organizadores de la exhibición– ¿por qué han sido descartadas y olvidadas? ¿Qué relaciones de amor y de odio llevaron a tomarlas para luego arrojarlas? ¿Qué fragmentos vividos, atrapados en la forma impresa de la toma fotográfica, han perdido su valor? Las preguntas apuntan a la memoria individual, a esa historia intensa en la que se escriben las travesías de una vida que, en determinado momento, se ordena desde el presente y revierte la jerarquía de sus episodios. Y apuntan también a la memoria social, porque entre esos fragmentos podemos reconocer paisajes de la costa, ciudades (como Buenos Aires o Río Gallegos), o el lugar de origen de inmigrantes japoneses probablemente llegados desde Okinawa, a mediados de los años sesenta. Todos estos sitios han cambiado radicalmente respecto de lo que esas fotos nos muestran, y permiten lecturas que van más allá de la historia privada y desconocida del retratado.

Marcelo Boullosa **Abstracción y consumo⁸**

Describir las formas

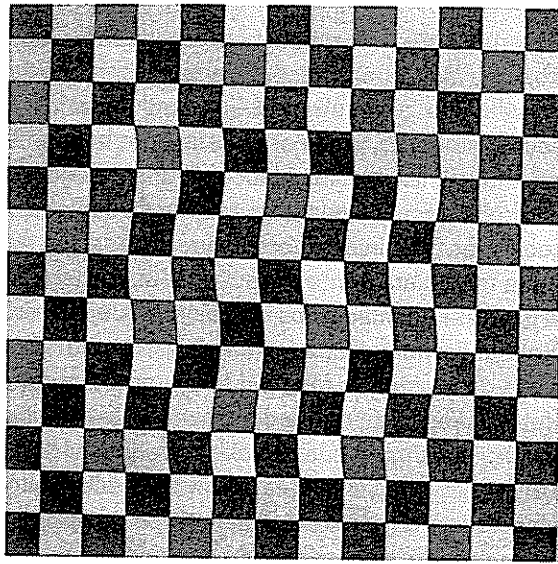
La primera contemplación de la serie de apaisadas obras abstractas de Marcelo Boullosa produce la sensación de un plan perfecto, de divisiones calculadas del plano en una cuadrícula

regular, pautada por un módulo, premeditada, con colores esparcidos que dan la apariencia de un sistema preciso. Tal apariencia llevaría a resolver la imagen en unos escasos segundos; sin embargo, algo nos retiene ante la tela.

Las distribuciones exactas inducen a una mirada rápida: un cuadrículado de rojos y azules del mismo tamaño se resuelve con una observación mínima. Pero lo que sucede con estas pinturas es que inmediatamente después de la primera constatación (que se trata de cuadrados de colores que cubren toda la superficie) quedamos atrapados por las irregularidades, por los mínimos desvíos en el plan del color, en el tamaño de los planos (fotografía 37). El ojo se desplaza por la superficie buscando la lógica que organiza la disposición, aquella más compleja que el artista oculta. Se plantea entonces un desafío que cautiva al espectador, que lo lleva a detenerse y a pasear por la superficie buscando el sentido que organiza esas apaisadas superficies de cuadrados amarillos, rojos, azules, verdes. Sólo una regla condiciona la disposición: los colores iguales nunca se tocan por el vértice. A veces se ubican de acuerdo al movimiento del caballo en el ajedrez, otras exactamente en diagonal, separados sólo por el cuadrado de otro color que los circunda. La distancia entre un sitio saturado de color y el otro queda marcada por los cuadrados blancos iridiscentes que se esparcen regularmente sobre la tela, y que por eso entendemos como fondo. Todas las formas parecen cuadrados, pero muy pocas lo son. Leves disminuciones y aumentos en la distancia de las paralelas motivan rectángulos aproximados. Si nos acercamos a la superficie desde un ángulo y arrojamos una mirada rasante sobre la tela, descubrimos que los vértices definen leves curvas irregulares.

Aparentemente regulares y homogéneas, estas pinturas comprometen un tiempo de placer para el espectador; un tiempo en el que la mirada recorre la superficie descubriendo las mínimas pero sostenidas irregularidades, tratando de encontrarles un sentido; un ojo participativo que guía a un cuerpo estático. Un tiempo dedicado a la observación de cada obra que intercede en la mirada del rápido consumo publicitario. Detenidos en la contemplación descubrimos que los planes que organizan el orden continuamente se modifican.

En la serie de las pinturas cuadradas, los colores sí se tocan por el vértice, lo que provoca recorridos en líneas rectas



Fotografía 37. Marcelo Boulosa. "Sin título #23". 2003, acrílico sobre tela, 40 x 40 cm. Foto de Pablo Garber.

y en zigzag, definidos por verdes, amarillos, violetas y azules puros, flanqueados por tonos nacarados desaturados. La exactitud del límite es tan sólo aparente. Ante la cercanía de la mirada, perturbaciones e irregularidades evidencian la perfección enmascarada de los contornos.

Ritmos del grafismo y el color

En un grupo de tres pinturas de apariencia homogénea, la mirada cercana descubre que la superficie está cubierta por un transitado recorrido orgánico de líneas nunca rectas que se cruzan y se encadenan. Los fondos apenas se diferencian: grises y verdosos nacarados, que se continúan en el marco que en esta serie cumple un rol importante. Las líneas se inician con un recorrido automatista; algunos trazos ondulantes y azarosos que atraviesan el plano en un movimiento que se reinicia una y otra vez, y que poco a poco pasa a estar pautado por la disminución de las distancias, que se estrechan cada vez más en una trama de líneas que pueden cruzarse pero no tocarse. Así, toda la superficie se cubre de pequeños alvéolos que sólo

se abren, todos, en el límite de la tela. El límite superficial de la tela vibra entre el adelgazamiento y ensanchamiento de las líneas que con su trazo discontinuo establecen zonas levemente más claras o apenas más oscuras. La dificultad no proviene ahora del pincel sino del trazo del *rotring*, que no admite corrección. Dos pequeñas batallas se sostienen sobre la superficie de la tela: aquella que se establece con los límites de la técnica y la que busca definir el punto exacto en el que los planos deben dejar de fragmentarse para que no domine la confusión. Entramada con estas complejidades una razón sensual guía el tiempo de la realización: aquello a lo que Alejandro Puentes –su maestro entre 1983 y 1986– definió como “gozar pintando”. En todas estas obras hay una combinación continua entre juego y precisión. Un juego con reglas que, en su mayoría, resultan de las pautas que va estableciendo el trabajo. Un juego que se ofrece al gozo del espectador.

El sistema se modifica en sutiles variaciones: rectas o líneas trazadas con reglas curvas, tamaños constantes o variados, colores saturados o llevados a un grado sutil de desaturación. Así sucede en un grupo en el que las translúcidas variaciones de azulados cubren los planos con vibraciones internas, con leves modulaciones que absorben el tiempo de un recorrido por dentro del plano, motivando a un ojo goloso a percibir los leves cambios de tono.

Geometría y mercado

En el conjunto de esta exposición, Marcelo Boulosa plantea el camino inverso al que en otro momento realizó, cuando pasó de sus obras con infinitos puntos de color a los códigos de barra, obras en las que suspendía el margen incierto de decodificación por un anclaje preciso que remitía al consumo ampliado –más exactamente, al consumismo– que dominó en los años noventa. Una locura que llevó a que en la navidad de 1993 las vidrieras de Alto Palermo se rompieran bajo la presión del público que buscaba las ofertas con el 20% de descuento que se publicitaban. La década del consumo y de la seriación, de la velocidad de lecturas de códigos que se convertían en precios y que Boulosa trató, precisamente, a partir de series de pinturas que los representaban, en ocasiones

yuxtapuestos a planos cubiertos de puntos de pintura realizados con minuciosos toques del pincel. Algo que Inés Katzenstein interpretó como una "reflexión –no sin ironía– sobre las posibilidades de la autonomía artística en una sociedad de masas". El código de barra era una forma de definir el mercado con la que Boullosa producía un "chiste semiótico" (así lo denominó Fabián Lebenglik), colocando al espectador frente a un código de barras que el ojo no podía traducir en producto.

Los conjuntos geométricos y gozosos del desvío mínimo que desarrolló durante 2003 tienen una referencia anterior en el *collage* "El uno a uno" (o "El 1 a 1"), una obra del año 2000 que Boullosa realiza a partir de las publicidades de las ofertas de Coto: ediciones que en su forma y en sus sentidos podrían ser leídas como el fin de la convertibilidad*. Era la época del papel importado y de las propagandas brillosas, en las que los precios se escribían con centavos sobre colores saturados. Una obra que pudo hacer en ese momento pero que la calidad actual del papel impediría realizar. Los grandes despleables de precios repetidos que Boullosa cortaba y pegaba intercalando los blancos y el color, establecieron algunas de las reglas que luego siguió en sus pinturas abstractas. Este *collage* es testigo de un tiempo que pronto llegaría a su límite. Un tiempo que aparece irónicamente referido en la pequeña caja con los estuches del cartucho de impresora: hoy prácticamente un objeto de deseo. Entre estas dos obras, pautadas por ortogonales fragmentos de realidad, se condensa un momento de la historia argentina.

Save & Safe se aproxima, en forma en cierto modo paralela, y fuertemente sarcástica, al consumo norteamericano. Boullosa realiza este cuaderno de *collages* durante su residencia en los Estados Unidos, deteniéndose en algunas de las dramáticas ironías que provocan la publicidad y el mercado: "Happy New Year. Come celebrate with us. Receive 10% discount from the staff of Illusion Hair Salon"; las fotos de un cartel en Washington prohibiendo fumar en una hacienda de cultivo de tabaco o el riguroso reglamento que establece todo lo que no se puede hacer en un parque, pegadas entre reiterativas hileras de rectángulos con precios.

Abstracción y consumo

La abstracción y el mundo del consumo son dos constantes que recorren la obra de Boullosa desde los años noventa. En una consideración sobre los distintos momentos de su trabajo estas dos obsesiones son reconocibles: por un lado, la del oficio, la manualidad y el hacer, anclados en la fuerte tradición de la geometría local e internacional (la obra actual se exhibe con una de comienzos de los años noventa, un cuadrado negro sobre fondo blanco, una cita-homenaje a Malevitch); por otro, el mundo del consumo, de sus cambios y sus reglas.

Este tema nos acerca a una particular crónica de los procesos sociales, que recurre a un lenguaje despojado, distanciado, autónomo, y que funciona como una metonimia de aquel otro universo literal que su obra registra en forma de *collage*. Boullosa busca la regularidad de los formatos de la lógica publicitaria, elimina las referencias directas y a partir de entonces pone a funcionar las medidas, los tonos, las condiciones que establecen el material y ciertas reglas: en su conjunto, se trata de una metáfora plástica de ese universo de la mercadotecnia que utiliza como punto de partida para dar lugar a una obra plena de matices. Una representación que requiere de un modo particular la atención del espectador. No para que accione sobre ésta, no para que camine alrededor de ella, sino para que, estático, en estado de encantamiento, libere sus ojos al recorrido veloz de un punto al otro de la tela para descubrir las sutilezas y las leyes escondidas que, mezcladas con el azar, establecen las tensiones y la seducción de esas pinturas.

Estos dos intereses –abstracción y consumo– se vinculan a experiencias de vida: la colección de su tío (con obras de Hlito, Puente, Ocampo, Iommi, Testa, ubicada en una casa estilo bauhaus) en la que empezó su deleite e interés por la pintura abstracta, y la amistad con su primo economista, con quien pudo analizar su fascinación por el mundo del consumo y la economía.

La abstracción reciente de Boullosa, más o menos ortogonal, relativamente temblorosa, con planos sutiles y vibrantes, se despega de sus puntos de partida y abre un espacio de pensamiento visual que también podríamos considerar como un precario pero poderoso laboratorio del presente social. La confrontación de las dos series que presenta plantea interrogantes; revela,

con la fuerza de la seductora sutileza de tonos y de formas, una versión posible de esa zona a la que sólo desde el arte podemos aproximarnos (porque es justamente la búsqueda de ese sitio impreciso y perpetuamente perseguido la que mueve al arte y a su contemplación). Un enigma que sólo encuentra respuestas cuando pasamos frente a la obra y constatamos que algo está sucediendo.

Capítulo 10 | **Restitución, identidad y fotografía (2004)**

El arte de la restitución

Sobre la exposición *Identidad*¹
Presentada en Berlín en 2004

La discusión acerca de la función del arte no cesa. Es inherente, podría decirse, a la problematicidad misma de ese objeto complejo que es la obra, en la que se funden lo intelectual y lo emocional en una forma estética. La cuestión se vuelve acuciante frente a una propuesta como la que generó la exposición *Identidad*, pautada por un propósito preciso: localizar niños desaparecidos durante la dictadura. El proyecto se generó en 1998, frente a la simple constatación de que los niños desaparecidos son actualmente jóvenes de más de veinte años, que muy probablemente se parezcan a sus padres.

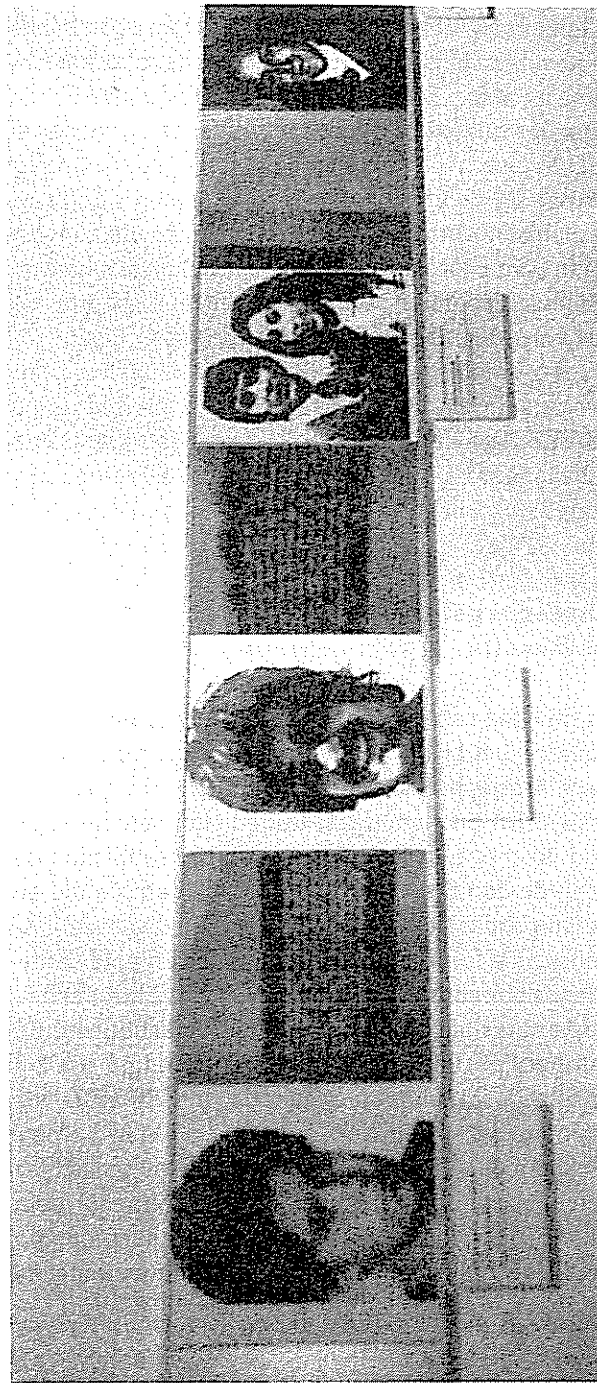
El espacio del arte podía actuar como un escenario en el que la información, articulada de una forma ineludible, se reactivara desde el objetivo preciso de restituir identidades, de ubicar a aquellos niños separados de sus padres y de sus familias. Así lo explica Teresa Anchorena (en ese momento Subsecretaria de

1 Publicado en *Clarín. Suplemento Buenos Aires-Berlín*, 30 de agosto de 2004, p. 13

Desarrollo Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) al recordar haber pensado que, entre los cientos de jóvenes que recorrían las salas de exposiciones del Centro Cultural Recoleta*, podía haber hijos de desaparecidos, que probablemente nunca se habían enfrentado a la foto de sus padres. El arte podía actuar entonces, de un modo constatable, como el espacio de transformaciones que los artistas aspiran a producir con sus obras.

Las Abuelas de Plaza de Mayo apoyaron la idea, para la que se convocó a un grupo de artistas comprometidos con la propuesta, ya sea por el sentido social de sus piezas o por estar involucrados, de distintas formas, con la lucha de los organismos de derechos humanos (Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero, Marcia Schwartz). Era prioritario no perder de vista los objetivos perseguidos, pero tampoco la calidad estética. Diana Dowek subraya el hecho de que en lugar de trabajar sobre propuestas individuales, en las que cada uno siguiese su propia línea estética, se acordó hacer una obra única surgida del debate acerca de los mejores medios estéticos para lograr la máxima eficacia. Y la eficacia requería el impacto perceptual de la instalación.

La instalación consta de las fotografías de los padres desaparecidos, tomadas aproximadamente a la misma edad que hoy tienen sus hijos, e intercalados, entre cada pareja, un espejo e información biográfica sobre sus vidas (fotografía 38). La idea era disponer las piezas de un árbol genealógico que podía ser completado por quienes veían su rostro. "El espejo -explica Daniel Ontiveros en el video que documentó la muestra- permite al que observa la obra identificarse o no con quien está en la foto. Fotos y espejos multiplican las imágenes y uno queda en el medio de esta multiplicación del drama. El gran acierto de la muestra es que dice mucho por que dice poco." Para que tal identificación fuese posible, era necesario lograr una comunicación inmediata, "por eso se decidió ampliar la fotografía al tamaño natural", señala Adolfo Nigro. Las fotos y los espejos se dispusieron a la altura de los ojos del espectador, en una línea continua, simple,



Fotografía 38. Identidad, 1978, instalación colectiva realizada con espejos y retratos de los niños desaparecidos y de sus padres, realizada por Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero y Marcia Schwartz. Centro Cultural Recoleta (presentada con posterioridad en varias exhibiciones). Foto de Andrea Giunta.

en la que se acentuaba el efecto de reproducción: cada espejo nos devuelve nuestro rostro entre el de los desaparecidos, y los multiplica a todos. "Siempre hice arte político, pero esta fue la primera vez que sentí que el público podía entender el significado de la propuesta estética", destaca Juan Carlos Romero

La exposición confirma que el arte puede tener una función social. La información que el público dejó en una urna se incorporó a la base de datos de las Abuelas y contribuyó al proceso de restitución de identidad de niños desaparecidos

Desde su presentación, a fines de 1998, la muestra itineró por el interior del país, y se llevó a Noruega, a Lituania y a Berlín. En la Argentina, tanto como en Europa, la muestra no remite al pasado, sino a sus complejas y activas relaciones con el presente.

Los "imageros argentinos"²

Sobre Oscar Masotta

Entre las muchas razones por las que el pensamiento de Masotta adquiere un brillo particular en el campo de su escritura sobre arte, quisiera señalar al menos dos que considero centrales. En primer lugar, la decisión radical –que incluso lo comprometió corporalmente en la realización de performances– de comprender lo que estaba cambiando en la cultura de su propio tiempo y de valerse de diversos instrumentos teóricos a fin de analizar el cambio. En este sentido, Masotta escribió sobre la historieta, el pop, las performances, la desmaterialización de los objetos artísticos. En todos los campos fue un anticipador, comprendido por un núcleo de artistas e intelectuales acotado, más que por los circuitos dominantes de la época.

En un sentido más específico, es destacable su particular interpretación del pop. Despojada de la tradición modernista que hizo que, en 1962, Romero Brest se sintiera sorprendido la primera vez que tomó contacto con este movimiento en Nueva York, Masotta escribe sobre el pop en 1965 y cita ar-

ticulos de revistas que probablemente haya consultado en la biblioteca del Instituto Torcuato Di Tella. Cuando finalmente ve las obras, en 1966, las acepta de modo incondicional. Por eso, más que esta aceptación, considero que el punto complejo y desafiante es su interpretación de 1965, basada en lo que había leído en las revistas, en su propia formación filosófica –lo que lo lleva a utilizar un vocabulario fenomenológico y existencialista que, en principio, parecería inadecuado para los objetos que analiza–, y que ofrece una perspectiva desviada respecto de aquella que dominaba, por ejemplo, en los escritos de Lawrence Alloway, que marcó las lecturas centrales acerca del pop inglés y norteamericano al enfatizar, entre otras cosas, su relación con la cultura urbana de producción masiva. La lectura de Masotta daba cuenta de fisuras que le permitían referirse a los artistas locales como "imageros argentinos" (Santantonín, Wells, Minujin, Renart, Stoppani, Squirru, tal como los mencionó en su libro sobre el pop), preocupados por "la cosa", con residuos de informalismo, y artífices de un proceso de desmaterialización que llevaron hasta sus últimas consecuencias.

Esa boca tan grande. Caperucita según Mondongo³

Exposición del grupo Mondongo, en la Galería Daniel Maman

Las obras que desde fines de los años noventa realiza el grupo Mondongo (Agustina Picasso, Manuel Mendanha y Juliana Laffitte) se mueven en la escandalosa zona entre lo serio y lo brutal. *Serio* porque algunos de sus temas son, por definición, solemnes: retratos de la realeza, consagradas estrellas de rock, patriotas de la independencia latinoamericana. *Brutal* porque los materiales que utilizan para configurar esos inmensos rostros recorren un repertorio que va desde la heladera del fiambbrero a las clases del jardín de infantes. Los retratos de quesos y jamones ahumados alternan con los de plastilina obsesivamente amasada, papel glasé triturado y galletitas en todas las formas que el mercado

encuentra para estimular el irrefrenable deseo infantil de tocar y llevarse a la boca. Un deseo traicionado, desde el momento que casi todo está encapsulado por la resina que lo conserva en su lugar, el de la representación artística, reiteradamente citada a través de canónicas figuras del arte (desde Lucian Freud hasta Rembrandt o Arcimboldo). Una obra de banquetes imposibles y de recreos arruinados, en la que los objetos del deseo infantil se exponen permanente negados. No sólo porque no se pueden tocar, sino también porque en muchas oportunidades tampoco están allí para ser mirados por los niños, aun cuando estén hechos con sus galletitas, sus papelitos de colores y sus plastilinas. Las representaciones de sexo explícito, tomadas de la pornografía más corriente, pero armadas con bizcochitos y dispuestas en el segundo piso de la galería, en una zona de acceso limitado, exponen todos estos dispositivos en forma lineal.

Resulta bastante difícil aceptar que estas piezas constituyan un emergente de la crisis argentina. El hecho de que trabajen y firmen colectivamente no ubica a estos artistas en el estatuto consuetudinariamente aprobado por los colectivos de arte. Sin embargo, no hacen escraches* o acciones urbanas, no trabajan con organizaciones de derechos humanos, no se apartan del circuito de legitimación de la actividad artística. Por el contrario, rápidamente lograron reconocimiento local e internacional, cotización y mercado. No los mueve tampoco el desenfado, sino el trabajo obsesivo y disciplinado. La práctica minuciosa con la que acumulan miles de fragmentos para moldear las formas de los rostros tiene más de rutina que de juego.

Estas observaciones no buscan socavar el ángulo filosófico del grupo Mondongo, sino colocarlo en otros términos. Lo áspero en esta obra es, justamente, su exceso. Desborde de materiales, de representación, de literatura barata, de iconografías de manual, de literalidad. La fantasía perversa que recorre los doce cuadros que reponen la historia de caperucita roja se contraponen a la perversión del poder que emblemática la Casa Blanca: para representarla, Mondongo no usó goma de mas- car, sino carne de animales muertos.

Colección de fotografía experimental⁴

Exposición de la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

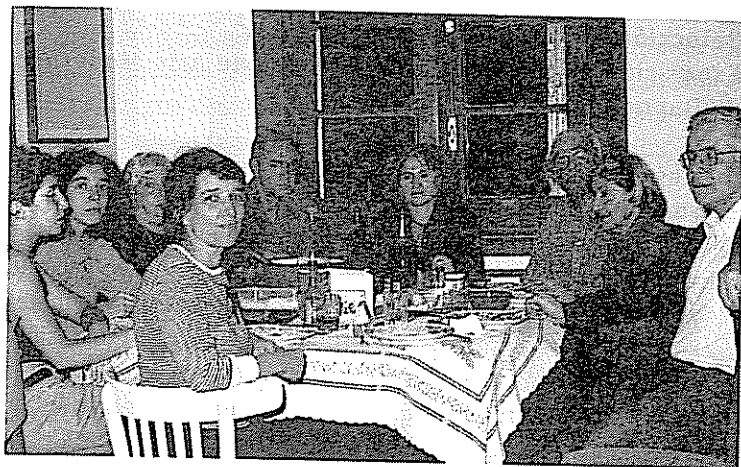
Las exposiciones de fotografía que inundaron todos los espacios de exhibición durante el Festival de la Luz en Buenos Aires del corriente año mantienen su efecto en la ciudad. La presentación de la *Colección del MAMba II-Fotografía* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires –que se suma a la muestra de *Jumex*, presentada recientemente en el Malba y en la Fundación Telefónica– reúne la segunda parte de una iniciativa que comenzó en 1999, con el propósito de reunir una colección representativa de la fotografía argentina más experimental.

Seleccionado por Gabriel Valansi, Marcelo Grossman, Marion Helft y Laura Buccellato, el conjunto de obras se inscribe en uno de los ejes sobre los que Buccellato, actual directora del MAM, delineó la política de la institución: conformar colecciones de expresiones artísticas que no abundaran en otros museos de la ciudad. A la de fotografía se agregan las colecciones de diseño industrial, diseño gráfico y la de *Últimas tendencias del arte argentino*.

El recorrido del corpus fotográfico se asienta sobre un núcleo histórico, marcado por figuras fundadoras de la fotografía moderna en la Argentina, como Annemarie Heinrich o Grete Stern, reunidos en la primera sección que se expuso en 1999.

La exposición actual presenta 38 artistas y más de 200 obras, que reúnen "maestros" y varias generaciones activas en el campo de la fotografía. Entre los primeros, se destaca Bandi Binder, húngaro de origen, que vivió en Uruguay, California y Argentina y que trabaja con procesos de revelado influidos por la psicodelia californiana. El otro referente es Pedro Otero, con retratos y una serie sobre la música, en la que captura teclados y manos deslumbrantes.

Junto a ellos, un amplio conjunto de quienes ya definen dos generaciones en el intenso desarrollo que la fotografía argentina tuvo desde los años noventa. La primera con nombres conocidos, como los de Ernesto Ballesteros, Mónica Van Asperen, Dino Bruzzone, Alessandro Sanguinetti, Esteban Pastorino; la



Fotografía 39 Adriana Bianchi, "Fotoperformances", 2003 Basada en la performance realizada por Adriana Bianchi en la casa de la familia de León Ferrari, en el día de la madre Serie La última cena, celebraciones, en casas de familia (parte del proyecto Ceremonia Global) Foto color, digital, toma directa, medidas variables. Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2003

segunda con fotógrafos tan nuevos que casi podría decirse que entraron al museo antes que al circuito de galerías. Algunos, como Flavia de Rin, Elisa Strada, Guillermo Faivovich o Judith Villamayor, actualmente integran la beca Kuitca*

En el conjunto pueden establecerse repertorios: los retratos y autorretratos de Ananké Assef, Augusto Zanella o Sandro Pereyra; las foto-performances de Sandra Bianchi (como la cena con la familia de León Ferrari en pleno, fotografía 39), o el conjunto de tomas que recorren distintos aspectos de la vida cotidiana, un registro colmado de referencias locales, como sucede a partir de la serie en la que Pedro Roth fotografió distintos momentos de su tránsito entre los dos milenios. Fotos de fiestas y celebraciones en las que quien circula en el medio artístico porteño encuentra muchas caras conocidas, junto a otras de momentos mínimos, como aquellas que capturan la distancia intrascendente entre el ascensor y la puerta de la casa (Cecilia Szalkowicz)

Más allá de la heterogeneidad que presupone la exposición de este acervo, el conjunto nos devuelve lugares de reconocimiento del medio cultural y urbano de Buenos Aires, una puesta en escena de sus solemnidades, banalidades y absurdos

Capítulo 11 | **Recolección, stencils, parques y darkrooms** (2005)

La Re-colección¹

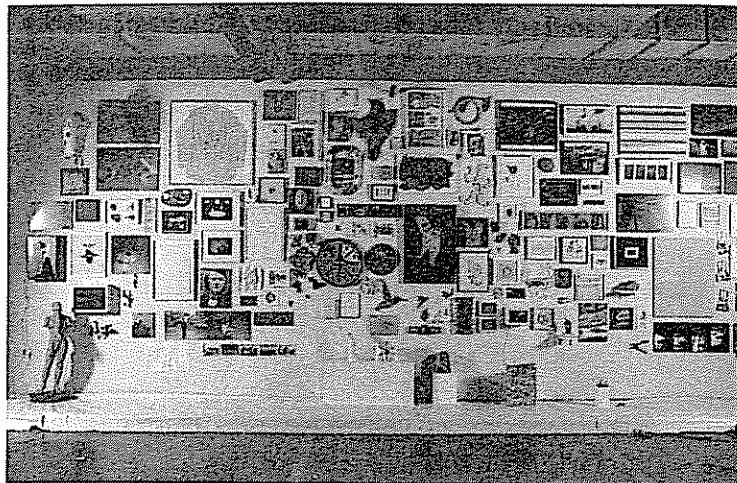
Contemporáneo 11, en el Malba

En los sótanos del Malba se acumula una de las colecciones más fascinantes de Buenos Aires. Decimos "se acumula" porque eso es exactamente lo que sucede: una cantidad de pequeñas obras van ocupando las paredes, avanzando entre los resquicios de los primeros objetos, abriendo zonas de formas, colores y sentidos entre las piezas iniciales (fotografía 40).

Toda colección tiene un punto de partida en el que suelen anudarse el azar –el relato del coleccionista generalmente comienza con una casualidad– y la amistad –es común que la relación con un artista conduzca a la obra de otros–. Muchas colecciones atesoran redes de sociabilidad. Después, interviene el conocimiento sobre arte, el consejo de un curador, las reglas del mercado.

En la colección de Fernando Brizuela, Mariano Dal Verme y Beto De Volder, participaron el azar, la amistad y el oficio. Los

¹ Publicado en *ExitExpress*, n° 9, Madrid, febrero de 2005



Fotografía 40 "La Re-colección". 2005, Contemporáneo 11, Malba-Colección Costantini. Colección de arte formada por Fernando Brizuela, Mariano Dal Verme y Beto de Volder (proyecto independiente que surge en el subsuelo del Malba. Artistas que la integran en 2005: Benito Laren, León Ferrari, Carolina Antoniadis, Lucio Dorr, Roberto Jacoby, Marina de Caro, Karina El Azem, Grupo Mondongo, Ana Gallardo, Marcos López, Graciela Taquini, Nahuel Vicino, entre muchos otros)
Foto de Alejandro Lipszyc

tres integran el equipo de montaje del Malba; sus oficinas, debajo de las espaciosas salas del museo, son el depósito de esta colección que también tiene su breve relato de origen.

A comienzos de 2002, Agustina Picasso les deja en la sección de montaje unas piezas de Benito Laren y León Ferrari, a las que agregaron sus propios trabajos (los tres son artistas y participan en diversos proyectos de exhibición), los de sus amigos y los de otros artistas que exponen en las salas del Malba. Hoy reúnen piezas de 187 artistas. Comenzada la colección escribieron un reglamento: la Re-colección es un proyecto independiente de la institución que la contiene, reúne arte argentino contemporáneo donado, no se rige por tendencias o estilos sino por redes de amistad, los artistas siguen siendo dueños de sus obras, quienes las reúnen tienen el compromiso de cuidar la colección y difundirla. Aunque se generó debajo del museo, la colección no propone socavar las instituciones. Por el contrario, durante el último año se mostró en varios proyectos culturales.

La clave que activa el deseo de verla radica en el montaje "compositivo", que coloca las piezas sin un orden programado o pautado por relaciones de sentido. Las piezas se disponen sobre el muro como fichas aleatorias, al margen de las pautas de orden de un relato. En esas paredes las ficcionales polarizaciones del arte local se diluyen en un despliegue de formas con las que cada uno puede armar sus propios problemas y enigmas. Por eso, ellos no se presentan como curadores, sino como artistas y montajistas, dejando que el problema del sentido se resuelva solo o lo resuelva otro. El dispositivo que se despliega no está al margen del juego: sin autores ni títulos, el desafío está dado por los reconocimientos y atribuciones que puede hacer un espectador activo, que frecuenta las exhibiciones de Buenos Aires. Un juego erudito que se propone desde ese muro-tablero. La puesta en escena de esta pasión de recolectores que recorre los subsuelos del Malba funciona, también, como depósito de la memoria artística reciente de la ciudad.

Hasta la victoria, stencil!²

Exposición en el Centro Cultural Recoleta

A comienzos de 2003 las calles de la ciudad de Rosario estaban inundadas por imágenes que no podían encontrarse, con tal protagonismo, en Buenos Aires (fotografía 41) Se percibía una diferencia que se traducía en enigma: los muros urbanos no se encontraban cubiertos de afiches y grafitis neutralizados por la superposición; lo que predominaba eran impresiones en *stencil* que se reiteraban y dialogaban sin competir por el muro. Lo compartían, lo convertían en una conversación entre imágenes, lo exaltaban y renovaban con nuevas yuxtaposiciones. Allí pude ver por primera vez la bicicleta de Fernando Traverso, que poco después descubrí en algunas esquinas de Buenos Aires.

Los *stenciles* fueron ganando las paredes de esta ciudad y llegaron, en poco tiempo, al formato de la institución y del libro: en diciembre de 2004 se estamparon en un muro portátil de 16 metros instalado en el Centro Cultural Recoleta y se publicó, en

simultáneo, un libro con la historia del *stencil* internacional y nacional editado por Guido Indij (*Hasta la victoria, stencil!*, La Marca, 2004). Una historia que en la Argentina comienza 10.000 años antes de Cristo, en "La cueva de las manos", y que llega hasta el presente más inmediato. El libro es de esos objetos que todo devoto del arte quiere tener y el muro, un archivo que acumula y guarda un registro de imágenes que se reconocen en la ciudad.

La historia del *stencil* tiene hitos señalados por los primeros grafitis políticos que acompañaron la Revolución Francesa, la propaganda urbana del fascismo, el Mayo Francés, los primeros *tags* en Nueva York y por los consecuentes operativos de limpieza urbana. Para la historia argentina fue importante el viaje de Siqueiros como detonante del uso del *stencil* entre los militantes de izquierda, así como la actividad precursora de Juan Carlos Romero, de Mariano Le Vatte durante la dictadura, el *Siluetazo* en la Marcha de la Resistencia de 1983, la serie de Ral Veroni en los años noventa.

El motivo de la más reciente y más febril actividad de los *stencileros* fue la crisis de 2001. Entonces la ciudad cambió, la ocuparon los cacerolazos* y los bancos dejaron de ser transparentes para rodearse con murallas provisionarias: sobre ellas avanzaron los *stenciles* imprimiendo imágenes que recorren temas y registros culturales heterogéneos.

El muro que se expone en el CCR funciona como un archivo que recopila representaciones que en la calle se descubren caminando. Aquí ocupan todo el espacio, condensan la amplia gama de encuentros que se reconocen transitando la ciudad: Betty Page, Astro Boy, Betty Boop, David Bowie, Al Pacino, el Che Guevara, se repiten, una y otra vez, junto a formas que ironizan sobre la política nacional e internacional –George Busch con orejas de Mickey, San Martín con el peinado de Elvis, Kirchner como Terminator, o Macri afirmando "Buenos Aires es mía, mía"–. Como el *stencil* se apropia de los titulares de lo cotidiano en los que también se registra el mundo del arte, el repertorio incluye el "caso Minujín" y el "caso Ferrari" (en el muro se repite "Free Marta", "Ferrari no está solo").

La tecnología del *stencil* es sencilla: placas de radiografía, cúter, aerosoles e ideas. La actividad se produce durante la noche, cuando los artistas del *stencil* salen a conquistar los



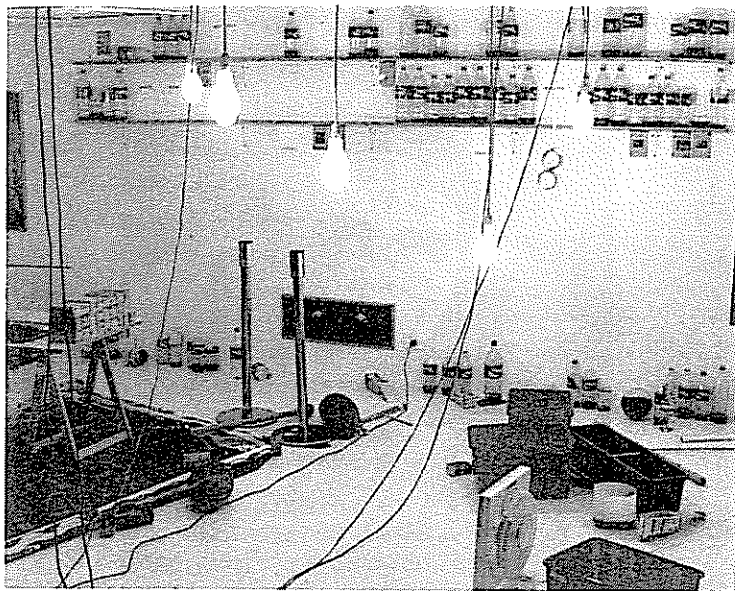
Fotografía 41 *Hasta la Victoria Stencil!* (Asshole, Brutos Aires, Buenos Aires Stencil, Burzaco Stencil, Dadá, Dardo, Dr J, Doma, Emm, Fase, Nacho, Paraguayan Tropic, Run Don't Walk, Smnr, Ss Samurai, Tpg, Vogue Skateboards, Vómito Attack, Winy, Zurita), Centro Cultural Recoleta, 2005. Foto de Guido Indij.

muros, a confrontar las imágenes de los otros, a introducir mensajes que en la mañana sorprendan a los caminantes del barrio. Clandestino, lúdico y enigmático, el *stencil* avanza sobre las contradicciones y los atractivos de Buenos Aires.

Leopoldo Estol. *Parque*³

Exposición en la galería Ruth Benzacar

Parque, escrito con una tipografía intervenida que redobla algunos dispositivos de la obra expuesta, es el título de la segunda muestra individual de Leopoldo Estol en la galería Ruth Benzacar (fotografía 42). En un sentido, *Parque* podría ser la



Fotografía 42. Leopoldo Estol, *Parque*, Galería Ruth Benzacar, 2005.
Foto de Leopoldo Estol.

segunda parte de *Tupperware* (galería Sendrós, 2004). El segundo momento de un ciclo de acumulación de objetos aparentemente caóticos y desorganizados, entre los que, sin embargo, existe un acopio de situaciones cuidadosamente registradas en un cuaderno de escuela (el clásico cuaderno *Rivadavia*).

Sin embargo, hay algunas diferencias. Si la primera exposición se disponía casi exclusivamente en el suelo, *Parque* se ubica también sobre tablas y caballetes; si antes los objetos estaban encadenados, ocupando todo el piso hasta hacerlo casi intransitable (con galletitas sostenidas por hilos distribuidas en todo el espacio de la sala), ahora se disponen sobre mesas en nudos de situaciones: un críquet que sostiene una extensa pila de cajas de video contra el techo y que a su vez se apoya sobre una tabla separada de otra tabla por varios huevos *Kinder* que estarían completamente aplastados si no tuviesen dentro la "sorpresa" que hace visible la distancia entre las dos tablas.

Así, sin comas, podrían describirse las secuencias de asociaciones que se producen en los encuentros entre cientos de objetos de baja tecnología, como si se tratase de un extenso relato

descriptivo acerca de la forma casual en la que se producen los contactos entre las cosas. En sus notas de cuaderno se acumulan observaciones acerca de los comportamientos de los objetos (botellas de Coca-Cola, de agua mineral, estufas, ventiladores, enchufes, ménsulas de ferretería, una foto de Nicole Newman, tubos de luz, galletitas, piletas, parqués de plástico, cajas de leche, cables, bombas de luz, botellas de plástico, cinta *scotch*, paquetes de papas fritas vacíos). Objetos en contextos que atraen por su absurdo o por su explosiva ambigüedad de sentidos: las botellas con restos de Coca-Cola que quedan abandonadas en la heladera pasan a activar musicalmente las paredes de la sala, colocadas en estantes y alternando con *posters*; el bloque compacto de botellas de agua mineral remite a dos contextos antagónicos: las que se acopian para una fiesta con éxtasis o aquellas para distribuir entre las víctimas del tsunami. Una misma imagen inmersa en un paisaje de pequeños acontecimientos.

Frente al primer contacto visual, esta obra remite a la percepción que suscitan las instalaciones de Thomas Hirschhorn. Fundamentalmente por el hecho de que todo lo que está en el espacio se encuentra, en cierto modo, conectado. Pero más que el sentido monográfico en torno a temas importantes, en las instalaciones de Leopoldo Estol predomina un demorado detenerse en la observación de lo cotidiano. Sus acumulaciones de objetos están atravesadas por referencias a las de Diego Bianchi o Jorge Macchi, por los vínculos con Pablo Siquier o Ernesto Ballesteros y por la experiencia formativa del grupo de la beca Kuitca (Programa de Talleres del CCRojas, UBA). En sus exposiciones se recorre un *parque* temático de situaciones cotidianas que se ubican entre la habitación o el baño de un adolescente y los estímulos urbanos que pueden encontrarse al transitar por las calles de Buenos Aires.

Roberto Jacoby. *Darkroom*⁴ Exposición en el Malba

Darkroom, instalación-video-performance para rayos infrarrojos y un único espectador, de Roberto Jacoby, que tuvo una

primera edición en la galería Belleza y Felicidad (2002), se presenta ahora en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. No es superfluo señalar que, más que los géneros de la instalación o la performance, lo que define la actividad creadora de Jacoby es su condición de artista multiproyectual.

Desde los años sesenta fue un activo protagonista de actividades asociativas –lo que Reinaldo Laddaga, siguiendo a Ulrich Beck, denomina acertadamente “sociedades de riesgo”–, marcadas por la incertidumbre y la conciencia acerca de que un control perfecto es imposible. En la órbita de esta dinámica proyectual y asociativa, y aun cuando se trate de programas distintos, puede inscribirse su protagónica participación en el arte de los medios o en *Tucumán Arde* durante los años sesenta o los múltiples proyectos de redes de artistas que lanzó desde fines de los años noventa (*Bola de nieve*, la revista *Ramona*, el Proyecto Venus* o su más reciente proyecto lingüístico, compactado en el término “Culísimo”).

Darkroom –un concepto evidentemente connotado, que nos remite al espacio del revelado fotográfico, pero que también roza ciertos ámbitos de transgresión– se despliega en dos opciones. Puede ingresarse en las cabinas y con un par de auriculares ver uno o varios de los ocho canales con videos, o puede recorrerse, siempre solo, el ámbito en el que 12 performers actúan en la más completa oscuridad, portando una cámara de rayos infrarrojos con la que se verán imágenes cercanas a las de los videos pero desde una lógica perceptiva completamente distinta. Como el mismo artista señala, es un trabajo con la oscuridad, que implica el cercenamiento de un sentido, una pérdida de control. Un laboratorio perceptual (fotografía 43)

Hasta aquí la ficha técnica de la obra. Lo que sigue tiene que ver con la particular percepción, inevitablemente mía, en tanto programáticamente la pieza señala, una y otra vez, el carácter de experiencia única que busca producir: un espectador que, dentro de pautas acotadas (como seguir un sendero de líneas o no establecer contacto con los performers), verá y sentirá algo que, para siempre, le pertenecerá. Señalo esto no como un rasgo anecdótico, sino porque uno de los logros más extraordinarios, tanto de los videos como de la performance, es provocar el pasaje inmediato, la desconexión absoluta respecto



Fotografía 43. Roberto Jacoby, *Cuidado*, 2005. Foto-performance de Roberto Jacoby.

del mundo que quedó fuera del ámbito de la obra. En un instante se ingresa en un estado de observación exacerbada en el que nos volvemos sensibles a estímulos mínimos: el sonido del frotado entre dos superficies, la respiración, los contrastes de valor en una paleta hiperreducida de negros, blancos y distintas gradaciones de un verde frío. Desde este repertorio formal se nos presentan grupos de cuerpos enmascarados que, con movimientos lentos, besan, arrastran, tocan, palmean, danzan, lamen o deslizan en su rostro-máscara la superficie de una rosa blanca entre sonidos suspendidos, una nota suelta o un rumor. Poder, goce y control trabajados desde una sofisticada economía de las formas. La cualidad resistente de la obra se prolonga en la sensación que tenemos al salir de que, cualquiera sea el tiempo que hayamos permanecido, no lo habremos visto todo.

Dentro de la performance esto se agudiza, pues es necesario lidiar con los propios límites y temores. El enfrentamiento

con la soledad, la dificultad de la mirada y la tensión entre el deseo de ver y el temor. Todo esto sucede cuando recorremos el espacio, durante escasos tres minutos, con nuestra cámara en mano, en una observación intensificada de lo que percibimos y de nuestras propias sensaciones. Jacoby imagina una democratización de sus *darkrooms* creando una cadena para que estas experiencias puedan encontrarse en cualquier parte de la ciudad. La sensación que persiste al abandonar ese espacio es la del contacto con una experiencia íntima y única.

Graciela Sacco. Migraciones, cuerpos, memorias⁵

"Yo no sé si el arte tiene una misión, pero de tenerla me gustaría que no fuera otra que la de brindar la posibilidad de que alguien se formule preguntas nuevas sobre el aquí y el ahora de su existencia."

Graciela Sacco

Imprecisas, borrosas, por momentos casi inexistentes, las imágenes de Graciela Sacco exigen una forma específica de contemplación que compromete las acciones, la mirada y los pensamientos del espectador. En algunos casos se necesita un tiempo para identificar lo que representan; en otros nos encontramos en la sala oscura y tenemos que "revelar" la imagen iluminando las impresiones que realiza sobre placas translúcidas para proyectarlas en los muros. El tiempo que nos exige esta identificación estimula el momento de la reflexión.

Los argumentos visuales de Sacco recurren a un repertorio de imágenes que casi sin excepción remiten al cuerpo (rostros, bocas, ojos, manos). Estas imágenes actúan como un punto de partida para sus experimentaciones y, también, como parámetro desde el cual se propone revisar diversas construcciones sociales del sentido.

La mirada sobre lo social marca una dirección para la voluntad polémica que, en muchas de sus expresiones, encierra el

arte. ¿Cómo se organiza la sociedad contemporánea? ¿A quiénes incluye y a quiénes excluye? ¿Para qué se usa y al servicio de quién está la tecnología? ¿Cómo se fisura el orden simbólico, infinitamente reproducido y calcificado por los medios de difusión masiva, utilizando los rastros debilitados del restringido itinerario de la imagen artística?

Graciela Sacco plantea estas cuestiones desde el discurso visual y estético de la imagen y las trabaja con un repertorio local y global: una foto de una manifestación en Jordania es, también, una foto de una manifestación en cualquier otra parte en la que se reclame lo mismo.

En 1983 inicia la extensa serie de sus investigaciones heliográficas. Su primer hallazgo técnicamente renovador se produjo en el momento en el que obtuvo imágenes con fotoserigrafía a partir de las sombras arrojadas por diapositivas. En 1992 logró emulsionar e imprimir heliográficamente cualquier tipo de superficie (metal, vidrio, tela, pan y pétalos de flores, entre otras), hecho central en una forma de producción artística que aborda tanto los desafíos del tema como los de la experimentación técnica. Sobre las superficies de los objetos (valijas, platos, cucharas, copas, panes, gorras, un catre, una heladera, cortinas americanas), Sacco hace aparecer imágenes inquietantes, dilatadas visiones de la piel, fragmentos de cuerpos y rostros, de los que parte para señalar espacios sociales amenazados.

En 1997 presenta en la Bienal de San Pablo *El incendio y las visperas*: es la imagen de una manifestación impresa sobre una serie de palos de madera astillados, semejantes a aquellos que se utilizan para portar carteles políticos. En un incesante redoble de paralelas la imagen se astilla y se fragmenta en ritmos verticales. Una multitud avanza con gestos de violencia. Algunos datos difusos de la vestimenta sitúan esta imagen, de trama desgranada y abierta, en aquellos tiempos que actuaron sobre el imaginario setentista, tanto los de las revueltas parisinas de Mayo del 68 como los que conmovieron al poder nacional en el Cordobazo del 69. Las conflagraciones urbanas invaden el espacio de las consagraciones artísticas. Una tensión entre escenarios urbanos y artísticos que es recurrente en la obra de Sacco.

Es necesario reparar en el procedimiento técnico del que se vale para lograr una intencionada condensación de tiempos

y, a la vez, confrontarlos. Lo que le permite la heliografía es dar nueva vida a una imagen intensamente reproducida, un nuevo nacimiento, para lograr el restablecimiento del momento inaugural de una representación que ha sido sometida a una extensa cadena de mediaciones: desde aquel instante de la revuelta popular que quedó atrapado en la toma fotográfica documental, pasando por la reproducción del diario de la que Sacco tomó la imagen, hasta la presentación difusa y fragmentada que imponen las vallas y la trama abierta del registro fotográfico. Cada uno de estos pasajes actualiza la fuerza del tema.

La revelación heliográfica se apodera de todos estos sucesivos poderes de la imagen y los reinscribe en un soporte nuevo con el propósito principal de plantear un interrogante. En esta marcha colectiva Sacco no pretende registrar el instante de aquel momento preciso que atrapó la toma fotográfica, sino la latencia activa de los tiempos, la fuerza propulsora desde la que el pasado puede interrogar el presente. Y también, el sentido irrevocable del reclamo que activa a las multitudes que avanzan por las calles.

En 1997 Sacco presentó en la Bienal de La Habana una obra en la que por primera vez introdujo el tema de las multitudes en tránsito. Sobre un conjunto de tubos de oxígeno imprimió la fotografía de un grupo de migrantes expulsados de su lugar de origen. La imagen introducía el discurso de la deslocalización, del borramiento de referentes espaciales a partir del desplazamiento nómádico de las multitudes que se trasladan en forma imperceptible para habitar zonas de fronteras. Estas imágenes refieren al tráfico global de las personas para las que el regreso al lugar de partida se vuelve imposible. Para ellos, los límites se hacen provisionales y la frontera –no ya la nación– se vuelve hábitat, ámbito de vivencias cotidianas. Tal descalce no carece de consecuencias. A diferencia del viaje, que presupone un trayecto establecido y un regreso a casa, la migración es una descolocación en el tiempo y en el espacio, un disturbio que fragmenta el mundo, el sentido de la historia y que, incluso, desplaza la predeterminación que antes diferenciaba centros y periferias. Las imágenes de los migrantes no aluden a lugares precisos, no pretenden reponer una explicación de la historia. La memoria

es convocada en su carácter performativo, para colocar en acto continuo a ese grupo de personas que se trasladan en un tiempo y un espacio indeterminados.

Durante un viaje por Medio Oriente, Graciela Sacco elaboró una iconografía del tránsito. Proyectó figuras de ojos sobre lugares emblemáticos, sobre espacios atravesados por una historia de entradas y salidas, de desplazamientos –la puerta de Damasco en Jerusalén, los muros de Jordania, los monumentos egipcios (fotografía 44)–. En esos muros marcados por la historia, destacó la importancia del sitio. El procedimiento que utilizó –la materialización de imágenes efímeras que aparecían sobre cualquier muro e inmediatamente desaparecían– implicaba la dimensión performativa del tema. La forma en que la imagen se realizaba representaba el tránsito. Como las personas, las imágenes dejaban de pertenecer a un lugar determinado, para pertenecer a cualquier superficie sobre la que, transitoriamente, se materializaran. El registro fotográfico de esta intervención es perturbador. Los ojos que surgen entre las grietas y el desgaste del muro son presencias evanescentes que sólo existen a causa de la luz y que con la misma velocidad que ésta se diluyen, desaparecen.

Sacco ordena series que se mezclan entre sí y, de este modo, provoca asociaciones. Son ejemplos *Cuerpo a cuerpo* o *Presencias urbanas*. En la primera se ubican todas aquellas instalaciones en las que el público está necesariamente implicado. Empieza con las imágenes que coloca en las calles, en las que ella misma aparece fotografiada y apuntando con la cámara. *Cuerpo a cuerpo* son también las hojas del libro *Un lugar bajo el sol*. Las imágenes grabadas en las páginas de acrílico de este libro (hiperreproducidas fotografías periodísticas de manifestaciones: de Mayo del 68, de Jordania, de la Primavera de Praga, de Bosnia) se hacen visibles cuando el espectador las ilumina y las proyecta sobre las paredes de la sala. De esta manera, el espacio funciona como un laboratorio de revelado, como una cámara oscura en la que cada espectador provoca la existencia de las imágenes en los muros (fotografía 45).

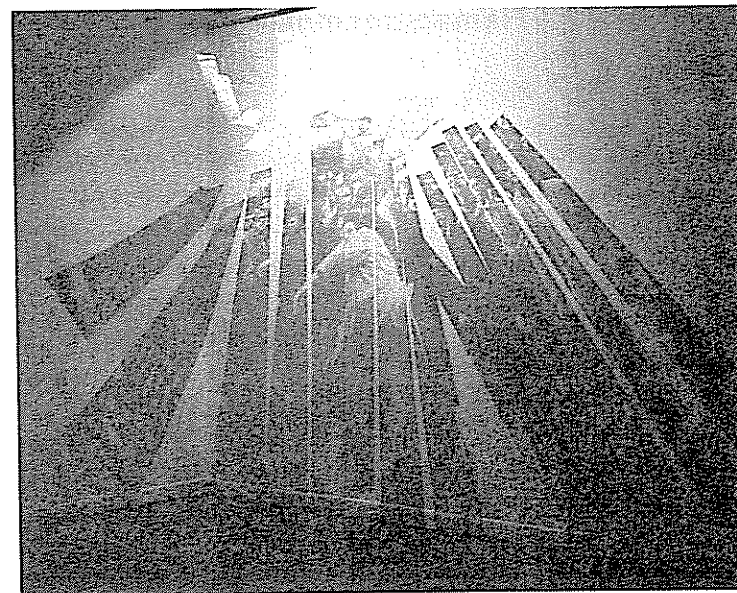
La serie *Presencias urbanas* remite a la escena ciudadana, a aquellas impresiones heliográficas o materializaciones de imágenes que Sacco hace surgir de los muros de la ciudad,



Fotografía 44. Graciela Sacco, *Interferencia urbana en Jerusalem*, de la serie, *Fronteras: Entre Nosotros*, 2000. 1000 impresiones sobre PVC autoadhesivo en ciudades de Medio Oriente y fronteras. Foto de Graciela Sacco

confundidas entre sus grietas. En su viaje a Medio Oriente exploró el poder de la intangibilidad, la posibilidad que le proporcionaban las proyecciones de ojos que parecían brotar de esos muros cargados de historia. Una serie que ahondó en el año 2001 con su participación en la Bienal de Venecia, para la cual imprimió esos ojos en un soporte transparente y los adhirió a los muros interviniendo toda la ciudad. Estas miradas multiplicadas marcaron una poderosa iconografía de la diáspora contemporánea, señalando simbólicamente su condición de límite, de frontera, y de espacio entre culturas.

En una de sus más recientes exhibiciones, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2004, Sacco presentó una videoinstalación, *Sombras del sur y del norte: vistos*, en la que incorporó proyecciones de video con imágenes de hombres y



Fotografía 45 Graciela Sacco, *Sombras del Sur y del Norte*, 2001. Instalación de sombras fotográficas. Fotoserigrafía sobre 17 fragmentos de plexiglass colgando desde el techo y luz, 500 x 400 x 300 cm. Foto de Graciela Sacco

mujeres que nos observaban desde una fila en la que esperaban. Aunque esta obra resultaba inseparable de la más cotidiana realidad argentina, de colas y de esperas –por cierto, Sacco tomó las imágenes de las calles de ciudades de la Argentina–, lo central era la puesta en escena de la mirada. El espacio de exhibición se transformaba por las proyecciones y transparencias que exploraban el instante de aparición de las imágenes. Un momento mágico, hasta cierto punto impreciso e impredecible, cautivador; un tiempo de identificación de las formas, de espera momentánea, en el que nuevamente se materializaba el dispositivo central de su obra: contener al espectador en el tiempo de los interrogantes que surgen entre la identificación de las formas y la reflexión sobre sus posibles sentidos.

30 años. Estéticas de la memoria¹

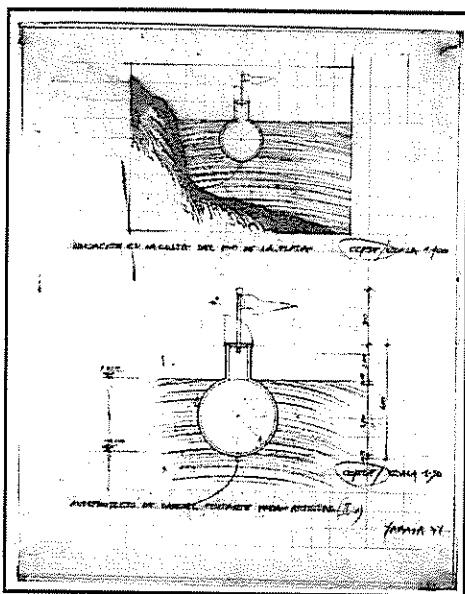
Exposición el Centro Cultural Recoleta*

No existen palabras ni imágenes suficientes para traducir la experiencia de los años de la dictadura militar que se inicia con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 en la Argentina. Pero la necesidad de escribir y representar ese hecho y los años que siguieron no cesa. Memoria y testimonio se entretienen en los discursos que documentan y elaboran en distintos registros, más descriptivos o más poéticos, los rastros de un trauma que atraviesa lo individual y lo colectivo.

El Centro Cultural Recoleta dedicó gran parte de su renovada sede a rememorar desde las imágenes del arte el 30 aniversario del golpe. En la apertura participaron representantes de diversos organismos de derechos humanos, iluminados por los emblemáticos pañuelos blancos de las Madres de Plaza de Mayo —ejemplo de una búsqueda de la verdad que no cesa—, junto a una multitud de artistas y de público conmovida por las zonas de experiencias que se compactan en esas obras.

Por encima del formato de las exposiciones se destaca el poder de las imágenes, su capacidad de penetrar en los distintos registros de la violencia. El espacio de Recoleta funciona, en su conjunto, y como pocas veces, como una unidad. No sólo porque los nombres de los artistas se repiten en distintas salas, sino, fundamentalmente, porque las imágenes van del pasado al presente, contraponiendo tiempos, evitando que la memoria se detenga tan sólo en lo que fue, para llevarla a confrontar también el presente.

Algunas obras resultan particularmente sutiles. Como la conmovedora vitrina de Víctor Grippo, repleta de pequeños objetos entre los que asoma una azucarera con el logo del mundial de 1978, acontecimiento que la dictadura utilizó para ocultar la muerte con el entusiasmo popular; o la anticipación de Horacio Zabala con su anteproyecto de cárcel flotante de comienzos de los años setenta (fotografía 46); o las noticias sobre acribillamientos y cadáveres que aparecían en las costas, que los diarios publicaban, y que León Ferrari cortaba y pegaba, para que nadie pudiese legítimamente decir que “no sabía”; o la instalación colectiva *Identidad*, que yuxtapuso espejos y retratos de desaparecidos para provocar el reconocimiento de los jóvenes nacidos en cautiverio y separados de sus familias; o el cordero o cervatillo muerto, horadado, de Mónica Girón; o los 1888 asesinados por las fuerzas de seguridad del Estado en Democracia que recuerdan los artistas del Grupo de Arte Callejero* (GAC) y de Etcétera*; o la fotografía inmensa con la que Marcelo Brodsky retrata el río al que se arrojaron los cadáveres; o el emblemático Falcon que los grupos paramilitares utilizaban en sus procedimientos clandestinos, desarmado, como en una disección, titulada “Autores ideológicos”; o la mesa con tensores electrificados que, imperceptiblemente, durante el tiempo de la exhibición, la van quemando, de Cristina Piffer, Noé, Páez, Nigro, Res, Molinari, Vigo, Vidal, Kuitca, Hanono, Zont, Ontiveros, Traverso, Carnevale, Romero, Longhini, Roth, Gómez, Poniaman, Distéfano... y el propósito de vincular los derechos humanos violados por la dictadura con aquellos que viola la democracia con el hambre y la miseria, para recordar que “la única lucha que se pierde es la que se abandona”. Una exposición ineludible, difícil de recorrer y de mirar, precisamente, por lo que muestra.



Fotografía 46. Horacio Zabala, *Anteproyecto de cárcel flotante para el Río de la Plata. Serie III.a. 1973* Lápiz sobre papel de calco, 70 x 49.5 cm.

Cuerpo y materia²

Imago, Fundación Osde

Durante el mes de marzo, palabras como "memoria" o "recuerdo" fueron clave para la cultura argentina. Recordar para volver a pasar por la sensibilidad y hacer despertar imágenes que se activan como agenda de la historia. Queda, como tarea futura, revisar las versiones del pasado que hegemonizaron los discursos. Más allá de las miradas críticas que sobre ellas puedan elaborarse, la necesidad social y colectiva de recordar lo que sucedió hace treinta años, cuando comenzó la más sangrienta dictadura argentina, se constató en un despliegue de exhibiciones que conformaron un dispositivo poderoso. Los repertorios recorrieron tanto el registro del documento como el del arte; se confrontaron y compitieron. Porque ¿cuáles son las imágenes más adecuadas para el

recuerdo? Las obras ¿son más certeras cuando se acercan al documento, o cuando el pasado se evoca de manera casi imperceptible, opacando el contacto directo con los hechos? Las preguntas sobre las relaciones entre eficacia política y poética se repusieron y cada exposición puso en escena una forma de respuesta

En el ámbito del arte, como en el de la sociedad en general, también se planteó la diferencia entre quienes partieron al exilio y quienes se quedaron dentro del país, resistiendo. Una de las cuestiones más difíciles de abordar es la aparente neutralidad de un arte que se expresó con las técnicas más tradicionales y el realismo recurriendo, en muchos casos, a motivos intrascendentes. Artistas como Juan Pablo Renzi –que se formó en las líneas más radicales de la vanguardia artística comprometida, y que abandonó el arte para operar en la transformación de la sociedad– retornaron en los setenta al retrato y a la naturaleza muerta. O, como sucede en el caso de Pablo Suárez, también paradigmático en la alianza entre el arte y la política que se produjo a fines de los años sesenta, que en los setenta pinta paisajes de apariencia neutra

Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985, curada por María Teresa Constantin en el nuevo espacio de la Fundación Osde, aborda muchas de estas cuestiones desde las obras mismas. El conjunto, en el que se mezclan los nombres de los que se quedaron en el país con los de aquellos que partieron (junto a los ya citados, se encuentran Diana Dowek (fotografía 47), Oscar Smoje, Carlos Gorriarena, Carlos Alonso, Juan Carlos Distéfano, Marcia Schwarz, Ana Eckell, Luis Felipe Noé, León Ferrari, Ernesto Deira y Norberto Gómez, entre otros), confronta las representaciones gestadas entre los setenta y los ochenta. Por un lado, el realismo obstinado de quienes, en el exilio interno, se referían a la experiencia social encriptando las referencias. Ventanas obturadas, alambres, escenas de contenida violencia infantil, burócratas, paisajes o una parrillada argentina. Obras que se filtraron sin conflictos en exhibiciones y premios oficiales. Por otra parte, los temas y tradiciones emblemáticas del arte de Occidente que retomaron, en una asombrosa coincidencia, quienes vivían en el exilio: Rembrandt, Van Gogh o el arte de Cataluña, como sucede en el caso de Distéfano.



Fotografía 47. Diana Dowek, *Arquitectura fantástica*, 1980, fotografía intervenida, 120 x 120

La exposición, en su conjunto, repone la pregunta acerca de la capacidad del arte para representar la violencia. Lo que se exhibe es un corpus de obra atravesado por la tradición y el oficio, como si sólo desde esos modelos, cargados de prestigio, pudiese abordarse lo irrepresentable. Un poder utilizado para referirse a aquello de lo que no se podía hablar. La violencia aparece incrustada en imágenes que también estallaron en representaciones viscerales: los atados tensos de tejidos pálidos que Norberto Gómez expuso en 1984 en la galería Tema olian. Era el residuo de la resina, pero el olor de la materia no dejaba de evocar el de la muerte

David Lamelas. *Tiempo como actividad*³ Malba-Colección Costantini

La obra de Lamelas *Tiempo como actividad* (Buenos Aires) es una instalación para un lugar específico que se presenta en la explanada exterior del Malba –donde antes se ubicaron los proyectos de Jesús Soto y Arthur Lescher–. En este proyecto específico, Lamelas reelabora una propuesta sobre la que hizo sus primeras presentaciones en Buenos Aires: una intervención en el espacio que, más que por su independencia en términos formales, por su ‘aspecto objetual’, como señala el propio artista, se destaca por el modo en que funciona en relación con el espacio en el que está instalada.

En los términos de su genealogía específica, habría que partir de *28 Placas ubicadas en dos formas no convencionales*, obra que instala en 1966 en el pasillo vidriado del Museo Nacional de Bellas Artes. Como señala Benjamin Buchloh, esta obra desautoriza los estereotipos que establecen que las ideas nuevas se generan en los centros y se adoptan en las periferias. La pieza, compuesta por módulos de acero cuadrados e idénticos, es igual a la que dos años más tarde presentaría Carl André en Europa. El ejemplo apunta tan sólo a demostrar que las ideas pueden surgir en distintas partes, sin que necesariamente tenga que establecerse una deuda del centro con la periferia (como podría ser en este caso), o viceversa

Mas allá de esto, planteaba al espectador un problema de observación del espacio: placas idénticas a las dispuestas en el piso aparecían en el interior de la sala sobre una mesa con el propósito de señalar que el cambio de ubicación altera la percepción. Esta obra no sólo ocupa un lugar seminal en la narrativa de la neovanguardia, sino también en los recorridos posteriores de la obra de Lamelas. En 1966 realiza *Conexión de tres espacios* en las salas del Instituto Torcuato Di Tella, en la que cuatro unidades rectangulares de distinto tamaño se disponen en tres salas de exhibición diferentes.

La reflexión sobre el espacio dio lugar a la reflexión sobre el tiempo. *Situación de tiempo* (también presentada en el Di Tella en 1967) reunía diecisiete televisores alineados, sincronizados en un

canal vacío. La pieza, fuente de luz con una vibración continua, fundía elementos del minimalismo con la estética de los medios sobre la que en ese mismo momento reflexionaban Oscar Masotta, Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari. La obra proponía una experiencia exclusivamente temporal, en la que toda referencia y significación habían sido reducidas. La información era la luz misma.

Pero las obras que más directamente se vinculan a la que presenta en el Malba, y que casi pueden considerarse como tres secuencias de una propuesta o una trilogía, son, en primer lugar, *Time as Activity (Düsseldorf)*, por un lado, de 1969, una película con tres registros de la actividad de la ciudad filmados con una cámara fija. En segundo lugar, cabe señalar que el énfasis en el análisis del tiempo real con elementos autorreflexivos es también central en *Film 18 Paris IV* (1970). Finalmente, *Tiempo como actividad (Buenos Aires)* remite a un tiempo específico y al lugar en el que se ubica la obra. En lugar de filmar la ciudad de Buenos Aires, Lamelas coloca un gran espejo circular, de convexidad panóptica (una pantalla de resina poliéster de cuatro metros de diámetro cubierta con vinilo espejado y sostenida por una estructura de acero inoxidable), que registra todo lo que sucede frente a la fachada del edificio pero sin establecer un registro: el tiempo de la pieza es el que transcurre durante los cinco meses que dura su exhibición.

Lamelas afirma que su trabajo es una respuesta a las condiciones de un momento y de un lugar distinto. La arquitectura y el urbanismo son importantes. Podemos preguntarnos, entonces, qué particulares rasgos de este edificio y del sitio en el que está ubicado pone en escena su intervención. En primer lugar, se destaca el espejado, que reitera el brillo característico de la fachada vidriada del Malba. Pero también pone en escena la estructura del museo: en la segunda fotografía del catálogo se hace visible la estructura de la pantalla reflejándose en la fachada. Podríamos pensar esta obra, por lo tanto, como un énfasis en la propia retórica del edificio del museo, que al mismo tiempo que refleja los edificios que lo enfrentan y los autos que pasan deja ver su estructura metálica. Un acento que duplica también la retórica de la transparencia y del espejado a la que remite la fuente ubicada en la fachada del Malba.

Esta pieza recoloca la reflexión sobre el tiempo que Lamelas desarrolla en muchos de sus trabajos. El tiempo es, muy especialmente en este caso, el tiempo como presente, el que no podemos repetir porque no es la filmación de un momento de la ciudad. Simplemente, hay que pasar por ahí

Capítulo 13 | Ruido y extranjería (2007)

Sergio Avello. Volumen¹ Malba - Colección Costantini

La explanada del Malba renovó el espacio que ya constituye una cita de los *site specific* de Buenos Aires con la obra de Sergio Avello, un argentino nacido en la ciudad de Mar del Plata. Desde los años ochenta, cuando se traslada a Buenos Aires, Avello desarrolla su obra en los cruces entre la música y la luz en el espacio público. Una poética urbana y un acontecimiento social.

Volumen es una pieza urbana de siete metros de altura cuya fuerza inspiradora proviene de la ciudad. Convierte el sonido urbano que llega hasta la obra en luz; produce una traducción estética simultánea, en tiempo real. Las luces de colores indican la intensidad de sonido, hacen visible lo que es audible pero no necesariamente consciente. El verde expresa el sonido normal, el bienestar y la posibilidad de avanzar; el amarillo es el sonido intenso, llama a prestar atención y a tener cuidado; el rojo es el sonido fuerte, molesto, desagradable, que hace detener la velocidad.

Los colores vuelven visible el trepidar de la calle, las bocinas, el ruido del tránsito urbano. Indican el grado de contaminación sonora de la ciudad. Un señalamiento que adquiere el carácter de urgente en una urbe como Buenos Aires, que desde el 2004 fue evaluada por la Organización Mundial de la Salud como la más ruidosa de Latinoamérica. Por eso, los trabajos de Avello también se ubican en las formas de arte que buscan promover la reflexión sobre ciudades inteligentes.

La obra asume la tarea de volver presente, visual, incontestable, la experiencia que diariamente padecemos sin llegar a ser completamente conscientes. La columna de Avello se presenta como un lugar de verificación. El acierto radica en el hecho de que sus señalamientos no traducen el residuo moral en una proclama sino que lo convierten en un bello espectáculo. En la última edición de *Estudio Abierto**, realizada en el Palacio de Correo de Buenos Aires, deslumbraba su inmensa bandera argentina de tubos de neón. *Volumen* es un señalamiento ético, pero no es necesario conocer el sentido que articula la lógica del color y del ritmo con que éste se enciende: la pieza también actúa por su propia fuerza escultórica, modifica la fachada del museo y transforma el paisaje urbano que la rodea.

José Franco. Enlazador de mundos Centro Cultural Recoleta, sala J

La migración constituye uno de los procesos que con mayor fuerza impacta en las sociedades contemporáneas. Claro que dichos tránsitos no producen efectos únicos o equivalentes. En cierto sentido, puede decirse que detrás de cada desplazamiento corre una historia que da lugar a otra. Ninguna está exenta de circunstancias complejas que involucran cuestiones de integración como el idioma o las creencias, que imprimen diferencias importantes o sutiles. Esto es así aun en la "integrada" cultura argentina, e incluso en el caso de que quien llega hable el mismo idioma o provenga de una tradición latina semejante.

Quienes poseen instrumentos de la cultura ilustrada, como los artistas, pueden elaborar estos descalces o distancias culturales en imágenes. Las intervenciones toman formas diferentes. No es lo mismo quien llega por un tiempo breve y realiza una

obra de coyuntura, casi como si se tratase de un antropólogo que observa una realidad nueva (el nuevo paisaje que ve en la Argentina, la realidad social distinta que observa en la particularidad de las urbes), que quien se instala para quedarse y tiene que dirimir la dificultosa tensión entre la asimilación como pérdida de lo propio y la integración como aceptación social de su diferencia

José Franco forma parte de ese proceso complejo e incesante, producido durante los últimos años, que es la diáspora de los artistas cubanos. Formado en la excelencia de la Escuela de San Alejandro (segunda Academia Nacional de Bellas Artes –después de la de San Carlos de México–, fundada en América Latina, en 1818) y el Instituto Superior de Artes, establecido en 1976 en La Habana, también participó de las clases y seminarios que dictaron en esa ciudad artistas como Luis Camnitzer, Liliana Porter, Roberto Matta o Robert Rauschenberg. Estos datos no pretenden describir instituciones, sino dotar de un sentido específico una frase que el historiador y curador Cuahutémoc Medina me repetía durante los años noventa, cuando lamentaba la oportunidad que México había perdido al no conceder residencia permanente a los artistas que migraban desde Cuba y que arribaban a distintas ciudades de México. Esta generación –sostenía– era poseedora de una extraordinaria formación artística de la que el sistema de enseñanza en México podría haberse beneficiado. Una formación marcada por la calidad del oficio y los dispositivos para favorecer la investigación en el campo de la creación.

La salida de Cuba de José Franco se produjo a comienzos de los años noventa. Integra el flujo de una generación que recaló primero en México (como la mítica figura de Juan Francisco Elso, Flavio Garcíandía o José Bedia) y luego se trasladó a Miami. El momento de su salida coincide, pero el itinerario que siguió fue diferente. Dejó Cuba para residir por un tiempo en los Estados Unidos –cuando recibió la beca Guggenheim–, y luego establecerse definitivamente en Buenos Aires.

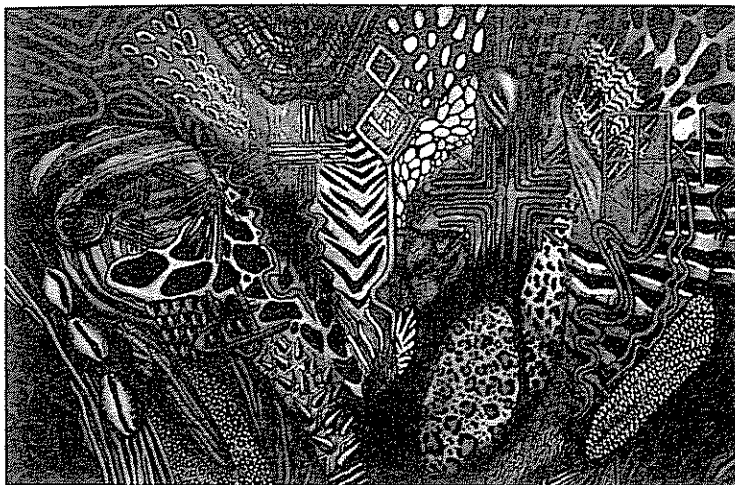
El relato de este éxodo y sus causas es un capítulo pendiente en la historia del arte latinoamericano. En las sucesivas salidas de Cuba, durante más de cuarenta años, se tejieron experiencias que anudaron la historia interna de la isla con la de los emigrados. Esa historia también se arraiga, desde 1984,

en las primeras ediciones de la *épica Bienal de La Habana*, ámbito fundamental de renovación del arte del tercer mundo. Al mismo tiempo –y esto lo sabe bien quien haya vivido en los Estados Unidos–, cada cubano configura una visión particular de Cuba fuera de la isla: el momento en el que cada uno emigró deja una marca en su biografía, encuadra su representación en el interior de su propia comunidad y delinea sus grupos de identificación.

La obra de José Franco parte de la mixtura y del cruce cultural. *Enlazador de Mundos*, la serie de grandes pinturas que presenta en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, es la puesta en escena de un mundo atravesado por la división y la mezcla. Para el público de arte erudito de Buenos Aires, estas pinturas pueden resultar tan atractivas y seductoras, como extrañas. No es sorprendente que titule su serie refiriéndose a un personaje, ese enlazador que aparece implícito, como un mago o un luchador que compacta lo heterogéneo sobre la superficie de la tela. Franco ha encontrado una forma de expresar su propia historia ubicándose sesgadamente en la obra –como él destaca, “enlazador de mundos” es el nombre del signo del horóscopo maya que le corresponde a él mismo–. En un sentido, nos encontramos frente a una obra biográfica (fotografía 48).

La exploración de las relaciones entre ecología y tecnología es una constante en sus trabajos previos. Las texturas visuales de los microcircuitos de la computadora y el diseño de las pieles de lagartos o de serpientes dialogan en una misma superficie. Franco las superpone, trabaja los diálogos formales. Utiliza la silueta de una cabeza como un soporte que grafica con chips y la convierte en un rostro tatuado con diseños tecnológicos. Rostros que también recorren peces, libélulas, axolotls, mariposas, tortugas y rinocerontes. Con los diseños de pieles de animales Franco incluso recubre sillas y figuras que dispone en el espacio, a la manera de placas planas engarzadas, cruzando las siluetas de lo humano con las texturas tecnológicas y los sensuales diseños y grafismos que pueden encontrarse en la naturaleza.

Las fusiones de imágenes y texturas compilan citas y referencias de biblioteca: tanto aquellas que provienen del específico mundo de las artes visuales –en su caso, particularmente, las representaciones de esa naturaleza exótica y simbólica que



Fotografía 48. José Franco, *Entrelazador de mundos 8 (la escritura)*, 2006.
Acrílico sobre tela, 150 x 95 cm. Foto de Nelson Gomes.

nos legó el aduanero Rousseau— como las del mundo literario, en especial aquellas dos figuras ineludibles de la literatura argentina, Borges y Cortázar. Si en esta fusión de realidades tuvo un papel importante la superposición de las tramas, en otras series juega un rol más fuerte la contraposición. Hay una tensión entre los planos pictóricos y su articulación —más exactamente, su encastre— en el espacio; una confrontación entre los rostros tatuados con diseños tecnológicos y los automóviles realistas, literales, a la manera de incrustaciones que desafían la unidad de la composición.

En *Entrelazador de mundos* se encuentran casi todos estos rasgos. Aunque el título lo coloca como protagonista de esta historia de imágenes, son pocos los elementos que nos remiten a una naturaleza humana. Por el contrario, estas pinturas, homogéneamente abigarradas, se asemejan a una textura que continúa más allá del límite de la tela, y que está formada por pieles de serpientes, de leopardos, texturas de vegetales, plantas y formas que nos recuerdan células o fragmentos de tejidos observados con microscopio. Estas texturas enloquecidas, en las que el mundo animal y vegetal se funden y donde algunos elementos humanos podrían reconocerse, responden a la necesidad que el propio Franco sostiene de enlazar sus mundos,

interconectarlos, unir lo humano, lo animal, lo natural, lo tecnológico, lo real, lo abstracto, lo primitivo y lo moderno.

En su conjunto, estas obras nos remiten a lugares de origen, a ausencias, a preguntas culturales densas, al reconocimiento de nuevos espacios sociales. Expresan la potencia del migrante despojado de su contexto y dispuesto a establecer diálogos con aquellas otras culturas con las que entra en contacto en el itinerario de sus travesías. Una pintura compleja que expresa, desde su propia densidad, las texturas del movimiento entre distintos mundos; una obra que impacta por su abigarramiento, por cierta extrañeza que representa ante el mundo, por un barroquismo sin descanso. La pintura de José Franco plantea un desafío: el de encontrar las claves para aproximarse a ese mundo cultural estratificado, distinto, inquietante, emotivo.

León Ferrari, de Buenos Aires y San Pablo a Venecia² El León de Oro para Ferrari en Venecia

Es difícil decidir qué fue más crucial, si el encuentro con el artista o con la obra. Por supuesto, comenzó con la obra. Fue en 1989, cuando vi el Cristo crucificado en un bombardero norteamericano colgando de la escalera del Centro Cultural Recoleta. El impacto se repitió en 1992, frente a la imagen de sus botellas brillando con la luz del atardecer en la exposición sobre surrealismo en la Biblioteca Nacional. Me pregunté entonces por ese artista que podía decir, con tal potencia, cosas que muchos pensábamos. ¿Cómo encontró las formas para hablar de estos temas? Desde entonces tuve el privilegio y el placer de trabajar con León. Un goce que siempre se mezcló con la inteligencia, el humor, el cariño, la admiración y la amistad.

Sin duda, el momento más intenso fue el que marcó el largo periodo de preparación de su muestra retrospectiva, primero en Recoleta y luego en San Pablo. El primer proyecto que presentamos con León en Recoleta es de 1997. Pero yo había comenzado un tiempo antes la tarea de clasificar y transcribir

escritos de los años sesenta, trabajar con las traducciones, ordenar las imágenes, escribir y analizar cada detalle, cada inflexión nueva de la línea, la incorporación de la palabra, los giros entre la soldadura y el alambre atado, entre el orden del renglón y los enredos; así como el ritmo sobre el papel, ordenado en registros, convertido en grisalla. Y el significado. Las fuerza de las imágenes. El arte de los significados, como lo denomina León. Una obra tan poética como política.

Imposible no destacar la profunda bondad de León. Camina por las calles ayudando a todo el que se le acerca. Su sensibilidad y humanismo vuelven incomprensibles para él la injusticia, la pobreza y la violencia del poder. Los muchos años que llevó realizar su retrospectiva en el CCR fueron inolvidables. Sobre todo, los almuerzos y las jornadas de trabajo con Alicia, Julieta, Maitén, Paloma, Marialí, Blanca. Nada podría haberse hecho sin el equipo extraordinario de las nietas, de Buenos Aires y de San Pablo. Anna se ocupó del montaje de la retrospectiva en la Pinacoteca; Florencia de la edición de la versión brasilera del gran libro publicado para la Retrospectiva de Buenos Aires con el CCR y el Malba. Y nada habría podido realizarse sin Nora Hochbaum, Liliana Piñeiro y todos los que apoyaron la reapertura de una exposición cerrada por la justicia. En Venecia tuve la alegría de recorrer los jardines de la Bienal con León, vital y lleno de felicidad. En Venecia el mundo reconoció algo que Buenos Aires descubrió en su retrospectiva: el deslumbramiento que produce una obra que es potente por su ética, por su compromiso, su experimentalismo y su extraordinaria belleza.

Capítulo 14 | Los años noventa después de 2001 (2008)

Jorge Macchi. Anatomía de la melancolía¹ The Blanton Museum of Art

Es curioso que uno recuerde muchas de las obras de Jorge Macchi exactamente en el lugar en el que las vio por primera vez. Probablemente esto se vincule al hecho de que cada una involucra el instante de un descubrimiento. Una sorpresa o la revelación de una paradoja frente a la cual nos quedamos pensando. Quizás sea ese momento de pensamiento, cierta demora o los sentimientos que suscitan algunas de sus obras lo que las mantiene ligadas a esa instancia inaugural de nuestra percepción. Lo cual remite a la capacidad de cada una de crear un halo de sentido espacial, de impregnar un círculo imaginario.

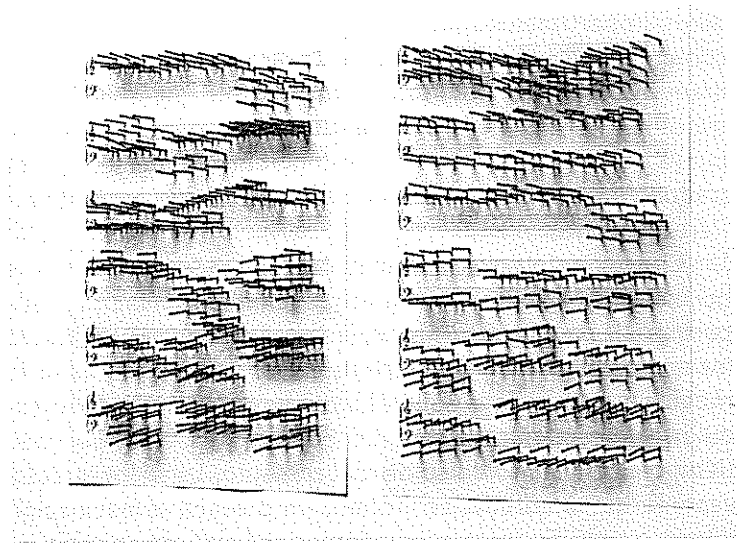
Por eso seguramente no sería acertada una exhibición acumulativa, en series cronológicas. Porque más que a desarrollos sucesivos, éstas nos remiten a problemas, intereses o temas entrelazados. *Jorge Macchi: The Anatomy of Melancholy* –exhibición monográfica curada por Gabriel Pérez-Barreiro para la Bienal del Mercosur, Porto Alegre, y reformulada para el Blanton

Museum of Art— logra ubicarnos en ese clima de coincidencias y coexistencias entre lo compartido y lo distinto en el conjunto de sus obras.

La fascinación de Jorge Macchi por la música es evidente. Durante varios años estudió piano: el ritmo, el tempo, el acorde, el orden del pentagrama, las claves de sol y de fa, Erik Satie; estos estudios y la colaboración con el compositor Eduardo Rudnitzky son el soporte de muchas de sus piezas (fotografía 49). Obras como "A.B." (1996), que reconstruye el pentagrama con delicados cabellos, o "Nocturno; variación sobre el nocturno 1 de Erik Satie" (2002), en la que cada nota está perforada por un clavo que sujeta la partitura en la pared, nos dirigen a la cotidianidad del intérprete frente a la escritura musical. Como si en cada una de estas piezas hubiese capturado las diversas opciones que imaginó, los otros usos, las infinitas posibilidades de esa música que cada día sus dedos creaban mientras seguían las notas. Ese pensamiento que el intérprete produce entre el compositor y el sonido, y que entra en otro orden de la partitura, en una relación plástica con la música percibida como el dibujo que se convierte en sonido.

La colaboración con Rudnitzky —*Fim de Film* (2007)— recorre esa imaginación desbordada y perfeccionista del músico. Tuvo una primera edición en 2001 (como *La canción del final*, con el músico Alejandro González Novoa), pero sólo alcanzó la dimensión soñada con esta versión para orquesta interpretada por la Sinfónica de la ciudad de Porto Alegre. En *Fim de Film*, los créditos del final de las películas ascienden en la pantalla desenfocados e ilegibles. El texto es una imagen que interpreta el sonido gestado desde el tempo en que las líneas aparecen en el borde inferior de la pantalla, donde las letras están un poco más enfocadas. Las líneas establecen el momento en que suenan las notas, una nueva forma de escritura para la música. La tensión entre música y escritura, entre lo visual y el sonido, se suma a la revelación que produce un *object trouvé*: en este caso, la observación del carácter musical de los textos del final de un film.

De todo accidente pueden extraerse consecuencias. El accidente está en la mirada que asocia los hechos, en los descubrimientos que nos llevan a vincular distintas cosas. El objeto encontrado provoca historias posibles, aunque no necesaria-



Fotografía 49 Jorge Macchi. **Nocturno**, variación sobre el **Nocturno N1**, de Erik Satie, 2002. Papel pentagramado, clavos, 50 x 62 x 3 cm. Foto: gentileza de CGAC, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela

mente reales. Más que juxtaponer objetos para que en el azar del encuentro exploten múltiples sentidos, Macchi incluye el azar, el descubrimiento o la asociación accidental como un dispositivo de su poética. Macchi observa los objetos y los conduce por el itinerario de sus pensamientos y sentimientos.

En el arte argentino de los años noventa, Jorge Macchi define un lugar específico. Como otros artistas de su generación, recurre a objetos cotidianos y banales pero los inscribe en registros distintos. En *Vidas paralelas* (1998), utiliza la caja de fósforos *Gran fragata*, una marca popular en la Argentina, pero en un sentido diferente de aquel con el que, por ejemplo, un artista como Marcelo Pombo incluye las cajas de jabón o de medicamentos. Macchi no se detiene sobre los aspectos visuales de la gráfica o sobre los rasgos *kitsch* del mercado. No realiza tampoco un comentario social sobre el consumo. Se centra en lo que ese objeto le permite pensar sobre aquello que podría ser, que soñamos o deseamos, pero que no es posible realizar. Es teóricamente posible que cuatrocientos fósforos se dispongan en la misma forma en los

dos compartimentos de la caja, pero inverificable. Tanto como que dos vidrios se quiebren exactamente de la misma manera. Tan imposible y tan deseable como encontrar nuestra alma gemela o el amor perfecto. Un objeto banal es el punto de partida para una reflexión sobre la lógica, que se traduce en un registro sensible o romántico, como señala Pérez-Barreiro.

El accidente ocurre cuando Macchi observa y ve en la normalidad de las cosas una pequeña historia. Nada sucede porque sí, parece decirnos el artista cuando repara en lo inesperado, no quiere dejarlo escapar y lo demora en la música o en un relato visual. La obra activa un efecto retardatorio en ese hallazgo, como si quisiera conservar por más tiempo el momento de su descubrimiento. La sombra de la ventana de su estudio en Rotterdam provoca la asociación con las calles. En una serie de fotos, las sombras se convierten en el escenario de una ficción: el accidente entre dos pequeños autos de juguete, o todo lo que podría pasar si esos autos fuesen reales, y las sombras carreteras o vías urbanas (*Accident in Rotterdam*, 1996-1998). Un pensamiento incidental, como la música de fondo, que guarda alguna relación con los hechos, pero no precisamente necesaria sino aleatoria. Sin embargo, no es por eso insignificante, se trata de una relación plena del potencial a la que puede conducirnos un descubrimiento azaroso.

Buenos Aires Tour (2003) es la obra que más intensamente se detiene sobre las consecuencias de ese momento que tuvo como protagonista al azar. Un vidrio quebrado sobre el plano de la ciudad marcó los recorridos con los que Macchi, Jorge Rudinsky y María Negroni crearon itinerarios que pueden recorrerse y recrearse a partir de una caja que contiene una guía, un mapa, un CD-ROM, un diccionario, postales y estampillas. El relato de un viaje que comenzó con una propuesta azarosa. Un relato urbano, el caminar nómada del viajero observador, intelectual, que se deja llevar por la mirada, atento a los objetos y al encuentro de lo que provoque en él ciertas resonancias. La ciudad como un texto que se camina. Pienso, de nuevo, en el momento en el que vi por primera vez *Fuego de artificio* (2003) en una galería de Rotterdam. La pisada de una suela cuyas marcas se expanden como si estuviesen indagando otras posibilidades

para un recorrido indeciso, atrapado por múltiples estímulos. Una imagen que condensa muchas otras, que remiten a los mapas urbanos de París, de Venecia, de Buenos Aires o del mundo. Mapas que Macchi corta y pega explorando otras formas posibles.

De modo recurrente, la obra de Macchi es también una reflexión sobre el absurdo, como aquel que resulta de las consecuencias de llevar al extremo una paradoja. El resultado visual del intento de ilustrar la premisa lógica de Zenón –el recorrido de una flecha en dirección a su blanco siempre es divisible por dos, con lo cual nunca lo alcanza– es el argumento del video que realiza con David Oubiña: el último segundo de la cuenta regresiva del comienzo de una película se divide en dos hasta el extremo en que los números, disminuidos y compactados, se convierten en una línea (*La flecha de Zenón*, 1992).

El absurdo puede encriptar un comentario social. En *Un charco de sangre* (2001) Macchi recorta este título del cuerpo del periódico y lo pega obsesivamente en el contexto de la crónica periodística. Quince veces se repite el texto, una debajo de otra. El dramatismo sensacionalista de la frase se transforma en un bloque de letras iguales y en quince líneas que se expanden en más de tres metros de papel. Una imagen que se percibe primero como líneas y luego como texto. Como un texto horroroso, escondido en la cadencia del trazo, cuyo descubrimiento nos lleva a conscientizar el poder de aplanamiento de la noticia vulgarizada por los medios masivos.

La obra de Macchi es una reflexión sobre el orden de las cosas, que se transfiere a un hacer manual –extraer los textos del diario, cortar las manzanas de una ciudad, transformar el mapa del mundo–. Una obra de materiales poco costosos, basada en la investigación de lo mínimo. Porque todo hallazgo encierra la posibilidad de hacernos pensar sobre un conjunto de cuestiones tan cotidianas como relevantes: la representación del infinito, el poder de la mirada, las relaciones entre las cosas. Macchi nos coloca en el lugar de quien descubre lo complejo desde lo sencillo, tanto con un clavo en un pentagrama como con el trazo fresco de la ténpera sobre el papel.

Liliana Maresca. Transmutaciones²

Centro Cultural Recoleta, Sala J

Ciertas vidas de artista persisten con mayor fuerza que los objetos que integran el catálogo de su obra. Por encima de la materialidad visual perduran los relatos de sus intervenciones, la descripción de situaciones creativas, la traducción en palabras de la fuerza transformadora que marcó la época en la que vivieron. Pienso, por ejemplo, en Alberto Greco, cuyo impacto en el arte argentino de los años sesenta tiene dimensiones épicas y va más allá del conjunto que se conserva de su producción. En el mismo registro se ubica Liliana Maresca, artista que señala con fuerza el momento cultural de tránsito entre la dictadura y el comienzo de la democracia, y los años que siguieron.

Sus primeros montajes con objetos encontrados son, precisamente, de 1982. La brutalidad de una obra como "Mono degollado" o la sexualidad expuesta en "Carozo de durazno" (ambas desaparecidas) se mantienen como rasgos recurrentes, junto a sus primeros retratos más expresionistas. Otra de las constantes perturbadoras son las foto-performances que realiza junto a Marcos López cuando éste la fotografía desnuda, junto a su obra, en distintas partes de su casa, marcando una relación entre obra y cuerpo que volverá a aparecer más adelante.

La segunda serie es la de Maresca fotografiada frente a lugares emblemáticos de la ciudad de Buenos Aires. Sedes del poder político –como la Casa de Gobierno– o sedes del poder artístico –como el Museo Nacional de Bellas Artes–. Maresca se presenta como eje de un contraste, de un juicio institucional, o como un testigo, señalando los lugares en los que se concentra el poder.

La otra serie de fotografías es la que realiza para el menuario de relatos eróticos *El Libertino*, en 1993. Aquí aparece a doble página publicitaria, en catorce fotografías en las que posa semidesnuda junto a un osito de peluche, incluyendo su teléfono: "Maresca se entrega a todo destino" se titula el anuncio, que explica: "La escultora Liliana Maresca donó su cuerpo a

Alex Kuropatwa –fotógrafo–, Sergio de Loof –*trend setter**– y Sergio Avello –maquillador– para este maxiaviso donde se dispone a todo. Esta oferta de su cuerpo y el impacto que produjo modificaron el tiempo establecido para la exposición con el efecto que produce una noticia provocadora.

Su obra lee el curso de los hechos, los datos constitutivos de una realidad que retorna, como el carrito de cartonero* que realiza para su instalación *Recolecta* en diciembre de 1990 y que podría haber sido realizado hoy mismo, un retrato de quienes recorren las calles de la ciudad revolviendo la basura para sobrevivir.

Maresca pensaba su obra en situación, buscando revolver los contextos. Así, cuando la invitaron a exponer en la Facultad de Filosofía y Letras, realizó *Ouroboros*, inspirada en la quema de libros del médico y alquimista Paracelso. En esta obra, los libros aparecen desarmados y pegados conformando una serpiente que se repliega devorándose a sí misma y que se disolverá en las llamas.

Artista múltiple y multimedia, Maresca organizó eventos multidisciplinares –como *La Kermesse*, *El Paraíso de las bestias* y *La Conquista*– e hizo de su casa un espacio de intercambios colectivos y creatividad.

Maresca no sólo se inserta con su vida y con su obra en esos años complejos, sino también con su muerte –es una de las primeras artistas que muere de sida– cuando organiza la escenografía de sus funerales. Para mencionar tres casos comparables, Marta Dillon cuenta que Batato Barea pidió globos, Omar Schirilo caireles y Liliana Maresca jazmines y aplausos.

La exposición *Liliana Maresca. Transmutaciones*, curada por Adriana Lauria, reúne un conjunto impactante de sus obras y se presenta con un libro-catálogo que incluye una cronología realizada por Natalia March y Andrea Wain. Se inauguró en febrero en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario y en junio estará en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. La presentación de 35 de sus objetos y esculturas, junto a la reconstrucción de instalaciones y la compilación de sus textos, repone la fuerza de una artista cuya obra forma parte de las polémicas en relación con el arte y la política y supera todo intento de clasificación.

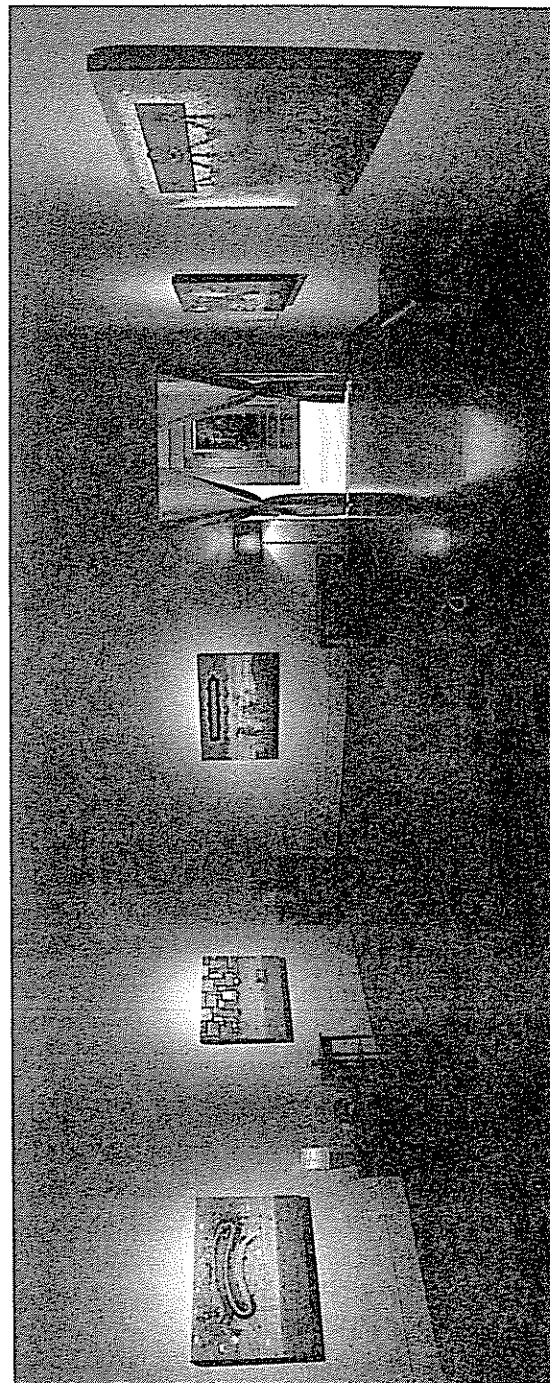
Marcelo Pombo. Espacio y ornamento³

Figura clave de la polémica y agitada escena del arte argentino de los años noventa, Marcelo Pombo expone un conjunto pinturas recientes en el WorkSpace del Museo Blanton de la Universidad de Texas, en Austin. La obra de Pombo pasó de los envases de jugos con brillantina y los winco cubiertos con fotografías, botones y pintura chorreada ("winco-pollock") de los años noventa –una década cuyas tensiones aún no logran resolverse en el debate argentino–, a las superficies de esmaltes brillantes de las pinturas que realiza en años más recientes. En ese tránsito cumplió un itinerario: su obra es cada vez más obsesiva, cada vez más perfecta –en este sentido, es fascinante escuchar el relato de Pombo de su cotidiana lucha con el material, en su desesperado y anti-duchampiano intento de que ningún polvo se deposite en sus inmaculadas superficies–. Destaco la técnica porque es un dato impactante, uno de los aspectos que deslumbran en su pintura

En su aparente liviandad, las obras de Pombo compactan datos de la pinacoteca de los genios, la militancia gay y las manualidades. Él se refiere a la necesidad de "entender el lujo de los pobres", y transporta las cajas de productos básicos, como el jabón en polvo o los jugos, al universo brillante y afectivo de la purpurina

Las seis pinturas ocupan el espacio de la sala con distancias regladas (fotografía 50) El orden exacerba un dato que se percibe en el resto del museo como relato continuo de lo heterogéneo. La luz, las distancias, el orden de los marcos de las salas crean la ficción de una narrativa que las obras de la colección no pueden restituir: la del arte moderno, la del arte latinoamericano, la del arte clásico. La ficción desviada de un museo universal y enciclopédico.

La instalación de Pombo establece un diálogo amable con la lógica institucional del montaje desde una intervención que no aspira a imponerse ante el primer golpe de vista. En un sentido, trabaja sobre la institución desmontando sus bases desde una distancia sutil. No son lámparas y mobiliario *kitsch*, sino



Fotografía 50. Marcelo Pombo, *Ornaments in the Landscape and the Museum as a Hotel Room (Ornaments in the landscape and the museum as a hotel room)*, 2008. Esmalte sobre madera e instalación con medios diversos.

Foto de Rick Hall, ©Blanton Museum of Art.

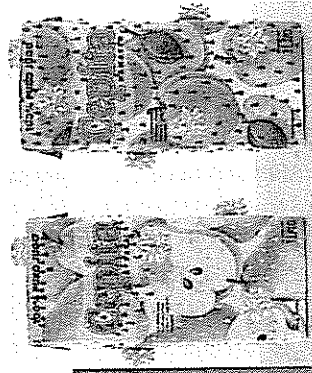
muebles simples, oscuros, que no se alejan mucho de la calma que quiere consolidar el museo.

Entre las pinturas se intercalan mesas, vasos, jardines en miniatura y algunos bancos que reconstruyen el decorado de un hotel barato, moderno, una alegoría ajustada de un decorado oriental. Configura un espacio que no llega a diferenciarse del resto por el contraste radical, sino por ciertos datos que destacan la intervención. No se trata del *lobby* de un hotel. La luz, focalizada en los cuadros, nos devuelve al ámbito institucional.

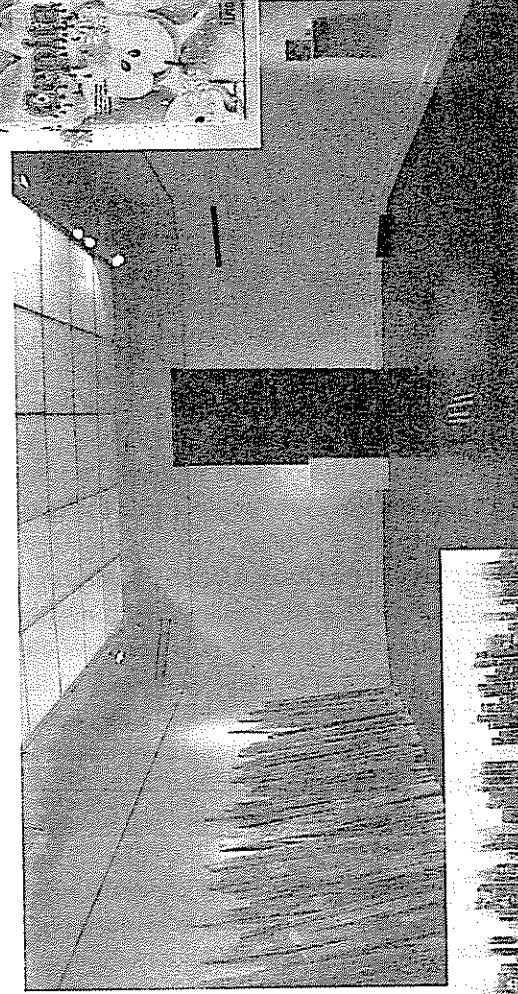
A pesar del orden y del simulacro, las pinturas se imponen por el orden general de las formas (los contrastes, el gesto o la ortogonalidad) y por el encandilamiento que produce el detalle, el encadenamiento de manchas que se repiten, la ficción del gesto expresionista atravesando la tela, o de la acumulación de marcos que recrean la idea del museo imaginario, del inventario, del montaje de salón. En el juego de esa tensión entre el orden de la institución y el de las formas, se dirime un guión tensado entre la decoración, la solemnidad y el simulacro.

Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: el debate de los noventa⁴

La frase remite a una de las metatallas que el payaso Pepitito repetía en la televisión en su programa "El circo de Marrone". Cualquier argentino cercano a los cincuenta años reconoce el dicho, un planteo absurdo ("me saco el saco y me pongo el pongo") pronunciado y representado por Marrone mientras se enredaba en su chaqueta. El ridículo enunciado se hace eco en los nombres de los artistas argentinos Graciela Sacco y Marcelo Pombo, en una exposición -curada por Roberto Echen, en el Museo Castagnino+Macro de Rosario- que enfrenta dos de sus obras de los años noventa: *El incendio y las vísperas*, de Sacco (1996) (fotografía 51), y *Dos Cepitas*, de Pombo (1995) (fotografía 52). La muestra repone instantáneamente las irresueltas tensiones del análisis del arte de los años noventa. Quizá nadie lo exponga mejor que los propios artistas. Como Pombo, cuando afirma:



Fotografía 52.
Marcelo Pombo,
Dos Cepitas, 1995.
Objeto, 2 piezas de
20 x 9,5 x 6 cm cada
una. Colección
Castagnino+Macro.



Fotografía 53. *Te saco el Pombo y te pongo el Sacco*,
exposición de dos obras de Marcelo Pombo y Graciela Sacco.
Museo Juan B. Castagnino, lebrero-marzo de 2009. Foto de
Lucía Bartolini.

Fotografía 51.
Graciela Sacco,
*El incendio y
las vísperas*,
1996. Heliografía
sobre madera,
220 x 800 cm.
Colección
Castagnino+Macro.

No sabíamos bien lo que hacíamos y los críticos nos reprochaban bastante eso, como que éramos un poco descerebrados e intuitivos... Era una muestra, tal vez, de cierta honestidad intelectual. Ese silencio y esos discursos seudomísticos (algo teníamos que decir) fueron buenos, porque aun ahora creo que a la gente le interesa explicarse nuestro trabajo.

y Sacco, cuando señala:

Miro a los noventa y pienso que fue la década del Rojas. Todo lo que escapaba a lo que el Rojas proponía era muy difícil de discutir. Lo mío no era de la tendencia que más difusión tenía. No creo que la dicotomía fuese entre político y no político () sino que había producciones –como la mía, por ejemplo– que tenían un compromiso más social.

Prueba de esta exclusión es que la obra de Sacco e incluso su nombre haya sido borrado del listado cronológico que documenta los años noventa (*Artistas argentinos de los 90*, Fondo Nacional de las Artes, 1999). Y sin embargo, Graciela Sacco no era una artista excluida: representaba al arte argentino de esa década en las bienales internacionales.

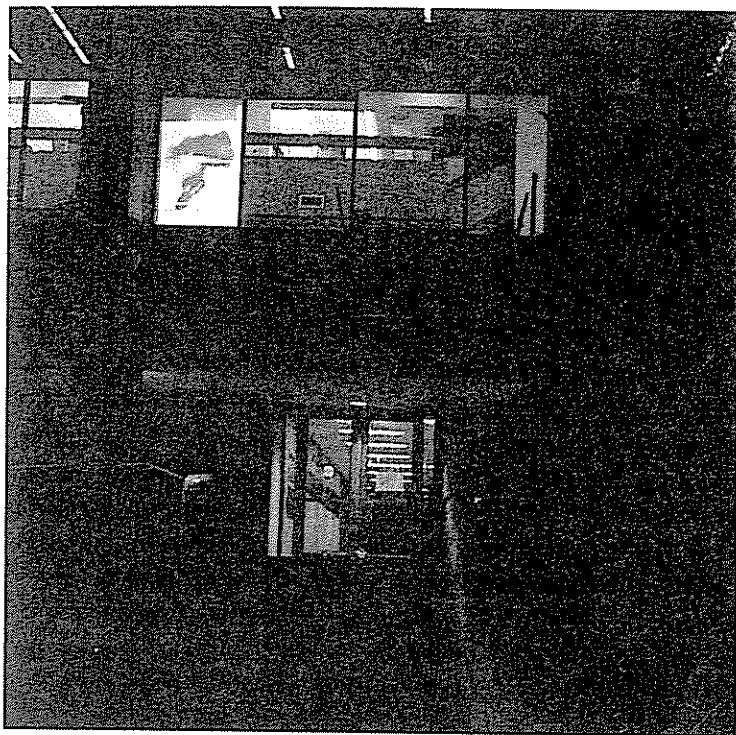
Las obras de estos dos artistas exponen una de las tensiones que atravesaban los debates de los años noventa. Una década que no es ajena a la crispación derivada del clima de impugnaciones y sospechas que dinamizaba el medio local como si se tratase de un tango o de un bolero. La polémica no comenzó con la mesa debate sobre arte puro o arte comprometido (*Rosa Light-Rosa Luxemburgo*), que tuvo lugar en el Malba en 2003. El debate de los años noventa se reactualizó con la crisis post-2001. No por la crisis, sino por el interés que ésta despertaba en proyectos curatoriales internacionales, interés que fue inmediatamente impugnado como servilismo a las modas. Una afirmación tan simplificadora como aquella que sostuvo que el arte *light* se vinculaba al menemismo. Arte político o arte por el arte: la polémica existió y debatía con un pasado obliterado (*Tucumán Arde*, experiencia sobre la que Sacco publicó la primera investigación y compilación de documentos), en ese entonces ausente en la historiografía y en el mercado.

Sacco insertaba sus obras en la transformación estructural del Estado que llevó adelante el menemismo cuando privatizó el espacio público y la educación. Interfería ese espacio señalando críticamente lo que después desembocaría en la traumática crisis de 2001. Sus intervenciones abordaban el quiebre de un proyecto.

Al mismo tiempo, Pombo se negaba (incluso se resistía) a la interpretación discursiva de su obra. Probablemente sea esta resistencia a los discursos curatoriales pautados por una agenda políticamente correcta o por el mercado de las conferencias internacionales el aspecto más político de su obra. Una fricción permanente con el circuito que institucionaliza el catálogo del arte. Una resistencia que aún hoy expresa cuando confiesa que los títulos sociales de algunas de sus obras –aquellas que refieren a su paso por la escuela de discapacitados mentales de San Francisco Solano– fueron una forma coyuntural de “adaptación a las normas y a la conveniencia” que les imprimía un significado noble. Con su fascinación sobre de la imposibilidad de “decir algo”, Pombo resistía la lógica del sistema institucional del arte.

El arte de los años noventa no fue la continuación del de los años ochenta ni del de los sesenta (aun cuando la mirada interpretativa puede legítimamente trazar múltiples líneas entre estas décadas). Se vincula a su propia época, una década en la que la militancia gay y la denuncia del estado neoliberal eran, ambas, intervenciones críticas. Una recurría a la brillantina, la otra apelaba a las fotografías.

Una mesa redonda realizada en 1997 alimentó el imaginario de la época. Se realizó en la Fundación Banco Patricios en torno a una exhibición que confrontaba los noventa con los sesenta. En esta sesión, León Ferrari sacó un despertador para que sonara cuando terminaran sus diez minutos (su argumento era que lo que tenía para decir era lo mismo que siempre había dicho, dado que el mundo no había cambiado y que la Biblia seguía siendo el fundamento de la violencia en Occidente); Luis Felipe Noé se enfureció cuando el crítico López Anaya le dijo que era un póstumo de sí mismo (algo que Noé desmintió con su obra durante todos los años que siguieron) y Pombo afirmó que no le interesaba nada que sucediera más allá de un metro de distancia de él mismo. Las interpretaciones sobre esta afirmación sostienen tanto su interés como su desinterés social. Pombo no desmiente ninguna.



Fotografía 54 Graciela Sacco, *m²*, intervención en la ventana de la Biblioteca de Artes (FAL-Fine Arts Library), Universidad de Texas, Austin, marzo de 2009. Fotografía de Andrea Giunta

Como si fuesen pocas las paradojas, la obra más reciente de Graciela Sacco (que acaba de exponerse en la Biblioteca de Arte de la Universidad de Texas en Austin –fotografía 54–) se titula, precisamente, “*m²*”. Una medida que ella instala como perímetro de observación de lo que sucede dentro de estos límites y de todo lo que puede suceder más allá.

El debate existió porque los años noventa no fueron, por fortuna, un discurso ni disciplinado ni monolítico. Son estas tensiones las que permiten que continúe abierta a la interpretación como una década irresuelta: mucho más rica que lo que las simplificaciones entre lo *light* y lo político permiten abordar. Mucho más compleja que el acertijo que planteaba Marrone con sus juegos de palabras.

Glosario

Como listado alfabético de términos y acepciones vinculados a un momento específico de la actividad cultural y social en la Argentina, esta sección intenta constituir un espacio de consulta sobre nociones o formaciones mencionadas en las distintas secciones del libro. En ese sentido, el glosario no comprende la totalidad de las instituciones, grupos o artistas que actuaron en esos años (por eso no es un diccionario). Asimismo, sus entradas, más que establecer una definición completa o definitiva de los términos que describen, son una aproximación a algunos datos relevantes.

Arde Arte!: Colectivo que se forma en febrero de 2002. Se refiere en modo directo a la tradición fundada por *Tucumán Arde* (1968). Desde comienzos de la crisis trabaja como “colectivo de artistas de la cultura y la comunicación”, cuyo objetivo principal es generar un espacio en el cual se problematizan diferentes conflictos, conteniendo a quienes deseen expresarse con respecto a esto y construyendo vías de con-trainformación, tal como declara el grupo en su sitio. Participó en el encuentro *Arte y confección*, organizado en

apoyo de las trabajadoras de Brukman; propuso el estampado de círculos con las demandas de los participantes de un cacerolazo en la Plaza de Mayo en diciembre de 2002 y confeccionó un mapa físico político de la Argentina, dibujando la silueta del país sobre la calle y "poblándola" con los cuerpos de los participantes, en la marcha del 20 de diciembre de 2003, entre otras acciones (http://www.geocities.com/ardearte2001/arde_acciones.htm).

Argentina Arde. Colectivo de Comunicación Alternativa: Se forma en enero de 2002 en el contexto de la protesta social posterior al 19 y 20 de diciembre de 2001. Une fotografía, arte, cine y prensa, para intervenir como comunicación alternativa en las luchas y reclamos del campo popular, ya que busca constituirse como una herramienta que sirva para difundirlos, potenciarlos y enriquecerlos. Participa con intervenciones visuales específicas en actos como la memoria sobre la masacre de Cromañón de diciembre de 2004, del asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán en el puente Avellaneda en 2002 y del maestro Carlos Fuentealba en la provincia de Neuquén (<http://www.argentinaarde.org.ar/>).

arteBA: Feria de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, organizada por la Fundación arteBA desde 1991. Se caracteriza por la multiplicidad de acciones que realiza orientadas a dar visibilidad a artistas emergentes, al staff de las galerías, así como a nuevas iniciativas. Las conferencias que se llevan a cabo en su auditorio convocan a figuras articuladoras de la escena local e internacional (curadores, directores de museos y de revistas, investigadores), quienes activan un debate intenso que luego se publica en forma de libro. En arteBA se entrega el Premio Petrobrás, de apoyo a los jóvenes creadores, y se realiza el programa Matching Funds arteBA-Zurich, mediante el cual se otorgan fondos a una serie de museos para la adquisición de obras. Más allá de sus actividades, arteBA convoca a un público diverso y masivo. En los últimos años ha constituido un espacio de atracción para un público joven, que en muchas ocasiones entraba por primera vez en contacto con el mundo del arte (<http://www.arteba.org/>).

Asambleas: Surgieron y se multiplicaron en el marco de la crisis política de 2001. La asamblea popular es la reunión local de ciudadanos que tratan asuntos relevantes para su comunidad. Son modalidades de organización voluntaria y participativa, en las que se ejerce la democracia directa en tanto sus miembros toman decisiones en representación de sí mismos (en este sentido, es lo opuesto de la democracia representativa). Durante la crisis, fueron espacios en los que se articularon las distintas estrategias que permitieron restablecer redes de sociabilidad que regularon el vacío de poder dejado por los representantes políticos.

Beca Kuitca: Taller o clínica a cargo de Guillermo Kuitca, que comienza en los años noventa (con el apoyo de la Fundación Antorchas). Entre 2003 y 2005 se llevó a cabo la cuarta y, hasta el momento, última edición (realizada como Programa de Talleres para las Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas, durante la gestión de Fabián Lebenglik). Han participado Catalina León, Elisa Strada, Mariano Grassi, Sandro Pereira, Eduardo Navarro, el grupo Oligatega Numeric, Valentina Liernur, entre muchos otros. Los artistas destacan de este espacio la amplia posibilidad de experimentación y subrayan la relación colega-artista como característica de esta experiencia formativa.

Biopolítica: Término acuñado por el filósofo francés Michel Foucault, que refiere a la aplicación e impacto del poder político en todos los aspectos de la vida, y también a la manera en que la política se vincula con la vida biológica (es decir, a las formas en que el poder actúa directamente sobre los cuerpos). Estas formas pueden ser negativas, cuando buscan dominar la vida y reproducirla bajo el control de variados sistemas sociales (legales, políticos, administrativos, etc.), o tener una finalidad positiva, cuando su propósito es emancipar la vida de la explotación, el manejo o la dominación. El campo de la biopolítica reflexiona sobre las nuevas formas de poder que regulan la vida de las poblaciones.

El término proviene del ámbito de la genética, y se vincula a los avances en esa área y en el campo de la biología, a la legislación sobre aborto y eutanasia, al peligro acerca de la conservación del medioambiente y a los esfuerzos de los países por

incrementar las medidas de seguridad en temas relativos a la inmigración o a las guerras preventivas. En su libro *Empire* (2000), Michael Hardt y Antonio Negri lo utilizan para referirse a la insurrección anticapitalista que usa la vida como arma. En el campo del arte, el término se vincula a obras que involucran los cuerpos de otros. Un ejemplo anticipado en el arte argentino es la obra *La familia obrera*, de Oscar Bony, realizada en 1968 en el Instituto Torcuato Di Tella, quien expuso a un obrero y su familia sobre una tarima. Un campo de aplicación más reciente puede encontrarse en las prácticas de los colectivos de arte que trabajan sobre los vínculos profesionales y de amistad.

Brukman. Arte y confección: Semana Cultural por Brukman:

Evento que reunió a artistas y grupos en torno a la lucha de las trabajadoras de la fábrica Brukman por la recuperación de su fuente de trabajo, de la que habían sido expulsadas. Brukman es una de las fábricas recuperadas por sus trabajadores tras haber sido abandonada por los directivos durante la crisis (es una fábrica tomada con control obrero). Restablecido el ritmo productivo, sus anteriores dueños intentaron reapropiarla mediante el desalojo policial. La Semana Cultural se realizó entre el 27 de mayo y el 1º de junio de 2003 e involucró en el terreno de la plaza adyacente a la fábrica en la que acampaban las trabajadoras, tanto exposiciones como performances, proyecciones, música y conferencias.

Cacerolazo: Forma de manifestación autoconvocada espontáneamente en respuesta a un llamamiento político en contra de un gobierno. La manifestación se expresa golpeando cacerolas, en un horario acordado, desde la propia casa, lo que permite un alto grado de adhesión a la protesta. En la crisis de 2001, sin embargo, la ciudadanía se unió en cacerolazos masivos que se produjeron en la Plaza de Mayo y en otras zonas nucleares de la ciudad.

Cartoneros: Personas que recolectan, en las calles de la ciudad, cartón y otros derivados del papel que luego de clasificados se reciclan. El término se ha extendido al trabajo de buscar en los residuos todo objeto que pueda tener valor. A diferencia del recolector de residuos, el trabajo del cartonero

es individual y no percibe salario. Es un medio de supervivencia que se incrementa al ritmo de la crisis. En 2002, como salida al desempleo y la miseria, se estimó que en la ciudad de Buenos Aires trabajaban 40.000 cartoneros (<http://www.clarin.com/suplementos/zona/2002/10/27/z-00215.html>).

Centro Cultural Recoleta: Espacio que emerge como ámbito de la cultura experimental después de la dictadura, en el solar donado a los frailes franciscanos recoletos en 1716, en el que los arquitectos jesuitas Juan Krauss y Juan Wolf construyeron los claustros. El interior y la fachada fueron diseñados por el arquitecto Andrés Blanqui. Después de la Independencia, Manuel Belgrano creó allí la escuela de dibujo, y desde 1970 funcionó un asilo. Con el gobierno de Torcuato de Alvear fue renovado por el arquitecto Juan Antonio Buschiazzo, quien edificó la capilla y le dio el carácter italianizante al frente. La otra gran remodelación fue realizada por los arquitectos Clorindo Testa, Jacques Bedel y Luis Benedit, en 1980, para su nueva función de Centro Cultural.

Este espacio ha sido fundamental en la articulación de la escena cultural más renovadora durante los años de la democracia. Allí se presentan exhibiciones, conciertos y obras de teatro, se cruzan diversos registros culturales, se realizan exposiciones de arte internacional (desde los iconos rusos hasta Toni Cragg) y retrospectivas de artistas argentinos (como las de Aizemberg, Lilitiana Porter o León Ferrari, la cual suscitó una polémica que marcó a la cultura argentina durante los años de la poscrisis). Su ubicación en una zona estratégica de la ciudad configura una trama de la cultura urbana vinculada a las artes visuales, cuyos otros puntos nodales son el Museo Nacional de Bellas Artes, las Salas Nacionales de exposición y, un poco más lejos, el Malba.

Colectivos de artistas: Grupos que se forman para actuar desde una organización propia e independiente. Se constituyen para facilitar la financiación del espacio (por ejemplo, La Barraca Vorticista, en Constitución), porque comparten una dinámica (como Oligatega Numeric), porque tienen agendas comunes (como el GAC, Etcétera o el TPS) o para potenciar formas de creatividad elaboradas a partir del trabajo conjunto. Si bien muchos de estos grupos comenzaron a actuar

antes de 2001 (como Escombros, ArDetroy, o el grupo Fosa), con la crisis se produjo un proceso de colectivización de las prácticas artísticas que se generalizó con la multiplicación de colectivos.

Convertibilidad: Base del programa económico del menemismo, que consistió en mantener un tipo de cambio anclado al dólar estadounidense, y que fue continuado por el gobierno de Fernando de la Rúa. Este programa perjudicó a la industria nacional y colaboró a abonar la idea de que Buenos Aires estaba en el primer mundo y se regía por los mismos patrones monetarios que los países desarrollados. De hecho, un café costaba en Buenos Aires lo mismo o más que en París, pero los salarios estaban muy lejos de ser equivalentes.

Corralito: Palabra con la que se designó la restricción a la extracción de dinero de los plazos fijos, las cuentas corrientes y las cajas de ahorro, a fin de evitar la salida de dinero del sistema bancario, con la consecuente corrida bancaria y colapso del sistema financiero. La medida fue establecida en diciembre de 2001 por Domingo Cavallo, ministro de Economía del presidente Fernando de la Rúa, y estuvo precedida por la larga recesión iniciada durante el segundo mandato del presidente Carlos Menem. La situación se agravó con el ajuste de Fernando de la Rúa, así como por el peso de la deuda externa, que aumentaba el déficit fiscal, y la posibilidad de que el Estado entrara en suspensión de pagos. La medida provocó la bancarización de la población (un beneficio para los bancos), el estallido social del 19 y 20 de diciembre, y la caída del gobierno de De la Rúa.

Corralón: Cuando asume la presidencia Eduardo Duhalde (el 3 de febrero de 2002) deroga por ley la convertibilidad, pesifica los créditos otorgados por el sistema financiero y establece un nuevo tipo de cambio oficial en 1,40 pesos por dólar. Transforma en pesos todas las obligaciones de dinero expresadas hasta ese momento en dólares (en la relación 1,40 pesos = 1 dólar), es decir que tanto los depósitos como las deudas en dólares pasan a pesos. El corralito y el corralón terminaron en diciembre de 2002 con la liberación de los depósitos retenidos de alrededor de 21.000 millones de pesos. La medida estuvo acompañada

por el control cambiario, por el cual ninguna persona o empresa podía adquirir más de 100.000 dólares.

Corte: En la Argentina se usa el término "corte" para referirse a la interrupción de la circulación por una calle o ruta. El corte define una acción semejante al piquete, en tanto busca hacer visible la situación de emergencia de un sector de la sociedad. El corte puede ser de unas horas o durar años, como sucede en el caso de los cortes del puente de Gualaguaychú, que suspendieron la comunicación internacional con el Uruguay en protesta por la instalación de la papelería finlandesa Botina a orillas del río homónimo. La protesta se originó por el peligro potencial de contaminación que representan las papelerías, hecho que hasta el presente no ha sido demostrado.

Crisis: El término define una coyuntura de cambios radicales cuyos síntomas pueden ser previsible, pero no necesariamente su desenlace. Son cambios súbitos y violentos que, en caso de provocar una sustitución del sistema político, constituyen una revolución (como los golpes de Estado autodenominados "Revolución Libertadora" o "Revolución Argentina"). En tal sentido, implican un fuerte grado de incertidumbre (acerca de su duración, su reversibilidad o del grado de destrucción que producen). El término suele asociarse a un desencadenante económico, pero también son detonantes de una situación de crisis una guerra, un golpe o una catástrofe, en tanto provocan la inestabilidad del Estado.

En la Argentina las crisis más fuertes de los últimos años tomaron visibilidad a partir de los golpes de Estado, la hiperinflación y la debacle económica que precipitó las manifestaciones del 19 y 20 de diciembre de 2001. Estas crisis no sólo afectaron la vida social, también incidieron en el ámbito personal al provocar el exilio y el quiebre de solidaridades existentes, aunque también la emergencia de otras nuevas. La crisis importa un efecto en el plano de la sensibilidad social y personal en tanto marca biografías generacionales e individuales.

Default: Tras la caída de Fernando de la Rúa, asume como presidente Adolfo Rodríguez Saá y declara el *default* -es decir, la suspensión de pagos por parte del Estado- de la deuda pública

de la Argentina. Rodríguez Saá estuvo sólo una semana en el gobierno. Luego, asumió la presidencia Eduardo Duhalde.

El Basilisco: Programa de residencia de artistas, que comienza en 2004 (con una etapa piloto desde el año 2001). Está coordinado por Esteban Álvarez, Tamara Stuby y Cristina Schiavi, quienes buscan ampliar el intercambio cultural nacional, regional e internacional. Los programas vinculan a artistas del interior del país con otros del extranjero, con el propósito de participar de un período de trabajo intensivo (alrededor de tres meses). Organizan eventos (exposiciones, charlas, fiestas) que nuclean a realizadores, críticos, historiadores, estudiantes y público en general. La sede es una vieja casa de Avellaneda, cerca del centro de Buenos Aires. Desde 2007 forman parte del Triangle Arts Trust Latin American Network (con otros programas semejantes como Capacete, Lugar a Dudas y Kiosco) (<http://www.elbasilisco.com/residencias.html>).

Escrache: Palabra derivada del lunfardo, que se usa para designar aquella acción, habitualmente grupal, dirigida a hacer público el domicilio o el lugar de trabajo de una persona a la que se quiere denunciar ante la opinión pública, en general por su complicidad –en distintos grados– con la dictadura militar (1976-1983). El *Diccionario del habla de los argentinos*, de la Academia Argentina de Letras, lo define como una “denuncia popular en contra de personas acusadas de violaciones a los derechos humanos o de corrupción, que se realiza mediante actos tales como sentadas, cánticos o pintadas, frente a su domicilio particular o en lugares públicos”. En el contexto postdictadura, remite a la estafa social que permite que un genocida desarrolle una vida civil sin juicio ni condena.

Los escraches constituyen una forma creativa de tornar visible a quien quiere pasar inadvertido. Es un castigo anticipado al de la ley, y aspira a crear conciencia y activar mecanismos que detonen el castigo jurídico. Escrachar es, en una de sus acepciones, retratar. En este contexto, es hacer pública la cara del genocida, torturador o cómplice de la dictadura.

Desde 1995 la agrupación de derechos humanos HIJOS ha recurrido a esta palabra y a esta forma de acción para poner en evidencia el domicilio de criminales liberados por el indulto del

ex Presidente Carlos Menem. En estos escraches se utilizaron cantos, representaciones teatrales y pinturas. Entre 1995 (año en el que se crea la organización) y 2005, se han realizado alrededor de cincuenta escraches en la Capital Federal. Desde fines de los años noventa, el GAC (véase) participó en los escraches de HIJOS interviniendo las señales viales para señalar la dirección y la distancia del domicilio de los ex torturadores (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/subnotas/2139-411-2006-03-27.html>).

Estética relacional: El término se utiliza para analizar la zona del arte comprendida entre los años noventa y el presente. Remite más a la relevancia de las relaciones entre las personas a las que se dirige la dinámica del arte, que a los objetos mismos. En el arte relacional las actividades se vinculan a contextos informales y cotidianos. Representantes de esta concepción son artistas como Rikrit Tiravanija, Philippe Parreno, Mauricio Cattelan o Vanesa Beecroft. La denominación fue utilizada por primera vez por Nicolás Bourriaud, quien fue codirector del Palais de Tokio de París junto a Jérôme Sans entre 1999 y 2006. En 1998 Bourriaud publica el pequeño libro en el que expone las líneas generales de esta forma de entender el arte: “Un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (*Estética relacional*, Bs. As., Adriana Hidalgo, 2006, p.13). Para el espectador, una obra asociada a esta forma de producción se relaciona con un espacio que propone vínculos humanos: una obra de Félix González Torres, que invita al espectador a llevarse un afiche de la sala de exposición, es un ejemplo posible de obra relacional. “El aura de las obras de arte se desplazó hacia su público”, señala Bourriaud. Se trata de un arte sin “forma” que revaloriza la amistad y el encuentro. Una fiesta, una comida o cualquier otro espacio de intercambio social podrían ser ejemplos de una estética relacional. Una estética basada también en contratos: como cuando Noritoshi Hirakawa publicó un aviso para contratar a una joven que viajara con él a Grecia y la estadía proporcionó el material de su exposición.

Estudio Abierto: Festival multidisciplinario de arte desarrollado en distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires. Sus nueve ediciones entre 2000 y 2006 fueron organizadas por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad. El proyecto, a cargo de Ana María Batistozzi, se situó en distintos puntos (San Telmo, La Boca, Palermo Viejo, Abasto, Montserrat, Retiro, Av. de Mayo) y en cada edición los estudios de artistas se abrían al público en recorridos guiados por especialistas. A éstos se incorporaron muestras de arte, intervenciones urbanas, danza, teatro, moda, poesía, debate. Cada edición de Estudio Abierto intervino sobre la trama urbana haciendo visible una zona de la ciudad. Luego de la crisis, activó un área de visibilidad para la cultura emergente.

Etcétera: Se forma en 1998 como grupo de teatro, integrado por Federico Zuckerfeld, Federico Langer, Luciana Romano y luego por Antonio O'Higgins, Loreto Garín, Cristian Forte y Ariel Devincenzo. Vinculado a la poética del surrealismo (sus integrantes se ubicaron en la casa en la que funcionaba la imprenta de Juan Andralis, conectado al grupo de Bretón), relacionó sus prácticas al campo de lo social desde lo metafórico. El 17 de octubre de 2005 a las 6.33 p.m. Federico Zuckerfeld envía por e-mail la Primera Declaración de la Internacional errorista — "todos somos erroristas", "errare humanum est" —, en la que en cinco puntos señalan al error como principio ordenador de la realidad, la falla como perfección y la apertura del error como acierto. Sus acciones incluyen todas las prácticas que tiendan hacia la liberación del ser humano y el lenguaje, y reivindican como herramientas preferidas el humor negro y el absurdo, la confusión y la sorpresa; asimismo afirman que los lapsus y actos fallidos son un "deleite errorista". El grupo suele participar en los escraches de HIJOS e intervenir en movilizaciones en el espacio urbano. En 2005 realizó una acción contra la presencia de Bush en la "Cumbre de las Américas", en la ciudad de Mar del Plata, con un desembarco en las playas en el que simulaba un ataque con armas de cartón. Véase <http://www.elinterpretador.net/22Etcetera-Errorismo.html>.

Fundación Antorchas: (1985-2005) Tuvo como propósito mejorar las condiciones de vida así como el patrimonio cultural de

la comunidad (en veinte años invirtió 100 millones de dólares en la financiación de 12.000 proyectos). Antorchas fue central en la reconfiguración del campo institucional y cultural después de la dictadura, al permitir el regreso al país de investigadores residentes en el exterior y, por lo tanto, hacer posible la reincorporación de un capital intelectual al sistema académico y de investigación local. Apoyó la publicación de libros, traducciones, programas de capacitación de personal de los museos del interior del país, y la realización de seminarios y clínicas para la formación de jóvenes artistas en distintas provincias del país. Con estas intervenciones promovió la transformación y descentralización del sistema de formación artístico, contribuyó a la conservación de bienes culturales y a la consolidación de las colecciones de numerosos museos, así como la investigación y la educación artística. Junto con la Academia Nacional de Bellas Artes creó la Fundación Tarea, con un taller de restauración de arte (originariamente colonial, hoy con un propósito más amplio) que realizó una labor pionera en Latinoamérica.

GAC (Grupo de Arte Callejero): Colectivo creado en abril de 1997 y compuesto por artistas plásticos, fotógrafos y diseñadores gráficos. En 2001 estaba integrado por Violeta Bernasconi, Lorena y Vanesa Bossi, Mariana Corral, Carolina Golder, Pablo Ares, Rafael Leona y Sebastián Menasse. Busca fundir lo artístico y lo político, y subvertir los mensajes institucionales (códigos viales, carteles publicitarios) con intervenciones gráficas y performáticas. La idea es alterar lo codificado para desmarcar el lenguaje del poder. Trabajan con las organizaciones de derechos humanos, con HIJOS y realizando escraches. En 2003 fueron invitados a participar en la 50 Bienal de Venecia, donde presentaron una cartografía del Riachuelo en la que estaban señalados centros de poder, actos de represión y zonas militares.

Galerías Pacífico: Construidas en 1889 por los arquitectos Agrelo y Le Vacher como copias de las galerías parisinas *Au Bon Marché*, como se las conoció también en Buenos Aires. No se terminó de techarlas, como era el plan original, y durante varios años sirvieron de *ateliers* para artistas y peñas literarias. En

1896 se convirtieron en la primera sede del Museo Nacional de Bellas Artes. Durante 1945 fueron remodeladas por los arquitectos Jorge Aslan y Héctor Ezcurra, quienes separaron la galería de comercio del resto del edificio, destinado a las tareas administrativas del ferrocarril que adquirió el espacio. Fue entonces cuando se cubrieron las calles internas y se adoptó el nombre de Galerías Pacífico. La remodelación incluyó la realización de murales, que fueron inaugurados al comienzo del gobierno de Juan Domingo Perón en 1946. Poco después, con la nacionalización de los ferrocarriles, en sus dependencias siguieron funcionando las oficinas. Durante años las galerías se utilizaron para realizar exposiciones de arte (cfr. Cecilia Rabossi y Cristina Rossi, "Los muralistas en las Galerías Pacífico", en *Los muralistas en Galerías Pacífico*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 15 de mayo al 6 de julio de 2008, pp. 7-17).

Gentrificación: Proceso de transformación urbana, en el que la población original de un barrio empobrecido es progresivamente desplazada por otra de mayor nivel adquisitivo. También refiere a la transformación de una zona abandonada de la ciudad que se recicla y con ello el entorno y la cotización de la propiedad se ven modificados. El proceso de gentrificación es netamente urbano y se vincula al mejoramiento de una zona, al desplazamiento de poblaciones y, en muchas ocasiones, a los procesos de especulación inmobiliaria. Es común que el cambio se genere a partir de la modificación de las prácticas y los gustos originada en la instalación de intelectuales o artistas que actúan como *trend-setters*, atrayendo a otros grupos y motorizando, luego, un proceso de inversiones inmobiliarias que aumentan nuevamente los precios y provocan nuevos desplazamientos. En Buenos Aires son un claro ejemplo los barrios de Palermo o San Telmo. Actualmente se encuentra en el comienzo de un proceso semejante el barrio de Villa Crespo, al que se mudan muchos artistas. En cambio, la zona de Puerto Madero representa un ejemplo de transformación de un área completamente abandonada de la ciudad a partir de la intervención del Estado y de las corporaciones.

HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio): Organización de derechos humanos integrada

por hijos de desaparecidos, asesinados, presos políticos y exiliados durante la última dictadura militar y los años anteriores, que lucha contra la impunidad, por la verdad en la reconstrucción de la historia, por la restitución de la identidad de sus hermanos apropiados, por la reivindicación de la lucha de sus padres y sus compañeros, y por la cárcel efectiva y perpetua para todos los genocidas del Proceso, sus cómplices, instigadores y beneficiarios. También participan jóvenes que se identifican con sus puntos básicos, aun cuando no tengan ningún familiar afectado directamente. Es una agrupación que existe en toda la Argentina y que tiene regionales en 16 ciudades del extranjero. Funciona en forma horizontal, es decir que todas las decisiones se toman en el ámbito de la asamblea sin comisiones directivas ni presidentes, y se implementan a través de comisiones de trabajo (Comisiones de Escrache, de Hermanos, de Identidad, de Finanzas, de Recepción y Bienvenida, de Arte y Política). Véase: http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=32.

Malba-Colección Costantini: Fundado en septiembre de 2001, el Malba tiene la misión expresa de coleccionar, estudiar y difundir el arte latinoamericano desde principios del siglo XX hasta el presente. La colección Eduardo F. Costantini, con un total de 228 obras de 80 artistas latinoamericanos –que reúnen pinturas, esculturas, dibujos y objetos–, se constituye a partir de ese momento en muestra permanente del Malba. En los últimos años, la colección incrementó fuertemente la representación del arte argentino. El edificio –de los arquitectos cordobeses Gastón Atelman, Martín Fourcade y Alfredo Tapia– ha demostrado ser plásticamente adaptable al programa de exhibiciones. Desde su apertura el Malba desarrolló una actividad que lo colocó en el rango de los más relevantes museos argentinos. No sólo por su colección, sino por las exposiciones antológicas de artistas argentinos que realizó (entre las que cabe citar las exposiciones de Grippo, Kuitca y Bony) o de artistas latinoamericanos (Tarsila de Amaral, Lasar Segall o Helio Oiticica) o las exposiciones temáticas sobre la pintura rioplatense, sobre Amigos del Arte o sobre Berni y sus contemporáneos. El Malba desarrolla también una notable línea editorial, con catálogos

bilingües que han ordenado obras, biografías y ensayos interpretativos de los artistas que expone. Asimismo lleva adelante una intensa actividad cultural que involucra al cine como uno de los ejes de la institución. En su auditorio se produjeron debates centrales en la escena artística de la poscrisis, como *Rosa Light / Rosa Luxemburgo*, 2003.

Museo Nacional de Bellas Artes: Fundado en 1986 por Eduardo Schiaffino, su primer director, funcionó primero en el *Bon Marché*, edificio en el que actualmente se encuentran las Galerías Pacífico. En 1909 se trasladó al Pabellón Argentino, edificio de hierro y cristal construido para la representación de la Argentina en la Exposición Universal de París en 1889. La sede actual es la antigua Casa de Bombas de Obras Sanitarias de la Nación, que fue reformada por el arquitecto Alejandro Bustillo y que se inauguró en 1933.

El museo reúne la mayor y más relevante colección de arte argentino e internacional del país. La articulación de sus salas resulta central en términos de conformación de imaginarios sobre la cultura visual en la Argentina desde tiempos prehispánicos hasta el presente. El montaje de alrededor de 400 obras de arte argentino realizado en 2004 provocó relecturas del relato de la historia del arte local que se insertaban en la radical revisión historiográfica realizada desde los años ochenta por investigadores vinculados a la Universidad de Buenos Aires, al Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (FFyL-UBA) y al Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)

Oligatega Numeric: Grupo de artistas que trabaja desde 1999 produciendo instalaciones, videos, textos, dibujos, esculturas, música y performances. Está integrado por Mateo Amaral, Alfio Demestre, Maximiliano Bellmann, Mariano Giraud y Leandro Tartaglia. Realizan obra conjunta y también individual. El eje de su investigación grupal es el diálogo entre tecnologías que no han sido creadas para funcionar articuladas, así como el cruce de disciplinas. Buscan estrategias grupales no coercitivas que permitan una integración armónica de los miembros del grupo. Es constante la utilización de puntos de vista preferenciales (como en la instalación *HiLowHiFi*, 1999, en la que se establecían por medio de punteros láser) y también la búsqueda de

una construcción narrativa basada en personajes ficticiales unificadores (como Sixto, un ermitaño fabricante de bombas-esculturas, que intenta destruir el Centro Cultural San Martín por medio de tecnologías que utilizan enredaderas, ruido blanco, objetos pop, soportes magnéticos y tecnología electrónica reciclada).

Piquete: Forma de señalar en la escena pública un reclamo, generalmente asociado a una huelga o al cierre de una fuente de trabajo, por medio de la interrupción de las vías de circulación. El piquete es una interrupción real, en tanto impide el tránsito, y también simbólica, en tanto crea formas de visualización. En la Argentina este modo de señalización asumió la imagen de negras columnas de humo provenientes de la quema de neumáticos. Si bien hay quienes denostan esta forma de protesta como puro espontaneísmo, los piquetes demuestran distintos niveles de organización. Cuando involucran a familias enteras despojadas de las fuentes de trabajo, ponen en acción formas de sociabilidad organizadas que contemplan el alimento, el descanso y el cuidado de los niños. El piquete busca comunicar al conjunto de la sociedad la situación de emergencia de un grupo y producir un cambio que permita su solución.

Poscrisis: El término se asocia al estado de recuperación, generalmente lenta, que sigue a una situación de crisis. Si ésta es experimentada como una forma de interrupción violenta e inesperada, la poscrisis es el escenario en el cual deben organizarse fuerzas sociales, planificación, recursos y nuevas formas de articulación que permitan realizar objetivos, generalmente de corto plazo, ligados a lo inmediato.

La poscrisis implica un estado de expansión de la imaginación, en tanto requiere establecer formas alternativas de organización social a partir de los restos o los despojos del sistema que entró en crisis. En esta recomposición desempeñan un papel fundamental diversos modos de cooperación, solidaridad y creatividad.

Posfordismo: Sistema de producción en el que se encuentran actualmente los países industrializados. A diferencia del for-

dismo, basado en la estructura de producción en línea, el posfordismo se caracteriza por el uso de nuevas tecnologías de información, por la globalización de los mercados financieros y por el énfasis en los tipos de consumidor más que en las clases sociales. El término remite a los cambios en la economía internacional y a las actuales relaciones entre capital y trabajo.

Posproducción: El término proviene del mundo de la televisión, el cine y el video, y designa los procesos que se llevan a cabo sobre un material grabado: montaje, inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, subtítulo, voces en *off*, efectos especiales. En el campo del arte, remite a aquellas obras que utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Esta forma de producción tiende a diluir la tradicional diferenciación entre producción y consumo, creación y copia. El término fue definido y ejemplificado por Nicolás Bourriaud en su libro *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Adriana Hidalgo, 2004).

Proa: Centro de arte contemporáneo ubicado en el barrio de La Boca, al lado de la típica calle Caminito. La institución modificó la identidad del barrio actuando como *trend setter* en el proceso de gentrificación de esta zona de la ciudad. La inauguración se produjo en 1996 con una exposición de Rufino Tamayo. Desde entonces, Proa –que cuenta con el apoyo permanente de la Organización Techint– ha sido central en el desarrollo de proyectos culturales en la ciudad de Buenos Aires. Seminarios de difusión y de investigación, junto a la realización de exposiciones de artistas relevantes en la escena internacional (como Andrés Serrano, Anselm Kiefer, Dan Flavin, Jenny Holzer, Sol LeWitt, Mario Merz y Alighiero Boetti, entre muchos otros), así como las polémicas revisiones del arte local (como *Ansia y Devoción. Imágenes del Presente, o Escenas de los '80*), consolidaron a Proa como una institución dedicada a la exhibición de artistas consagrados y a la investigación de nuevos ejes curatoriales. Es destacable también su intensa y calificada producción editorial. Con el rediseño del espacio inaugurado en noviembre de 2008

Proa se abre al desafío de incluir la reflexión, la creación de conocimiento y el plan educativo (aspectos que ahora se intensifican, pero que ya formaban parte del proyecto inicial) como ejes de la institución: el auditorio y el deslumbrante espacio de la librería son el nuevo corazón del edificio. Estos espacios permiten anticipar la misión y el renovado y activo lugar que Proa diseñará en el paisaje cultural de la ciudad.

Proyecto Trama: Programa de cooperación entre artistas, que funcionó en la Argentina entre 2000 y 2005 organizando debates, talleres, conferencias y proyectos de intercambio. Estimuló la formación de una red cooperativa de artistas proporcionándoles información sobre gestión cultural. Entre sus objetivos centrales se destaca la promoción del intercambio sur-sur. A partir de la iniciativa de Claudia Fontes, tuvo un equipo en el que las participaciones más estables fueron las de Marina de Caro, Irene Banchemo y Florencia Cacciabue y Fontes. En 2006 se convierte en una red de iniciativas de artistas formada por cinco de las organizaciones más vinculadas a la historia del proyecto Trama (<http://www.proyectotrama.org/00/trama/INFO/index.htm>; www.proyectotrama.org/redtrama).

Ramona: Fundada en 2000 por Gustavo Bruzzone (editor fundador) y por Roberto Jacoby (responsable del concepto), esta revista es uno de los motores más activos en el debate del arte argentino de los últimos ocho años. Es destacable también su continuidad, que se ha mantenido en diez números por año. Hasta 2007 el editor fue Rafael Cippolini.

La revista comenzó como un espacio de expresión ligado, centralmente, a la palabra del artista y a cierta irreverencia. Desde su primer número ha generado polémicas y temas de debate. El cambio que implicó la salida de su primer editor se expresó en el formato más académico de sus artículos, en la modificación del lenguaje y en la disminución de la presencia de la voz del artista. La revista ha anunciado que dejará de aparecer en julio de 2010, cuando publique el ejemplar número 101.

Reactivación: Término con el que se denomina el proceso de recuperación económica posterior a la crisis de diciembre de 2001 en la Argentina. Se caracterizó por la aceleración de la

actividad económica, así como por el aumento del empleo, la producción, la inversión y las ventas. Dicha reactivación no implica la recuperación de los estándares anteriores a la crisis. Aun así es un momento de expansión y de optimismo en tanto la proyección del futuro se realiza sobre variables más previsibles y en tanto aspira a erradicar los problemas sociales (desigualdad, desempleo, crisis habitacional, etc.) que ya existían en el momento previo a la crisis.

Residencias de artistas: Proyectos de trabajo artístico colectivo, que se establecen a partir de la idea de intercambio entre artistas que proceden de distintas partes, quienes comparten el espacio de trabajo durante un tiempo (una semana, un mes o más), información y conocimientos, y presentan su obra en una exposición. Estas residencias funcionan en muchas ciudades del mundo, generalmente con el apoyo de fundaciones privadas, y actúan como espacios de formación y actualización artística independientes del sistema de enseñanza curricular. Son, en este sentido, lugares de encuentro, que facilitan la dinámica del viaje y del nomadismo artístico (un artista puede ir de una ciudad a otra a través del sistema de residencias). En la Argentina pueden citarse El Basilisco (véase), RIIA (véase), El levante, en Rosario, o Residencia Corazón, en La Plata. Estas iniciativas, que se han multiplicado intensamente en los últimos años, cuentan con ejemplos de larga data como Triangle Art Trust o Gassworks, que financian a su vez nuevos proyectos (<http://www.trianglearts.org/batiscafo/batiscafo.php>).

RIAA (Residencia Internacional de Artistas en Argentina): Proyecto que comienza en 2006, organizado por Diana Aisenberg, Melina Berkenwald, Graciela Harper y Roberto Jacoby, con el formato de una residencia corta (aproximadamente, de diez días) en la que se encuentran artistas argentinos y del exterior para compartir un tiempo de trabajo en un viejo hotel de la playa de Ostende, en Pinamar. La residencia culmina con una tarde abierta de exhibición y presentaciones audiovisuales en Buenos Aires.

Riesgo país: Es el riesgo de inversión establecido por las condiciones particulares de un país y evalúa el nivel de probabilidad de sufrir una pérdida. Está vinculado a la eventualidad de

que un Estado se vea imposibilitado de cumplir sus obligaciones con un agente extranjero.

Taller Popular de Serigrafía: Se constituyó en febrero de 2002 y surgió al calor de la crisis. Estaba formado por un grupo de artistas visuales (entre ellos Diego Posadas, Mariela Scafati, Magdalena Jitrik, Omar Lang, Karina Granieri, Carolina Katz, Verónica Di Toro, Leo Rocco, Pablo Rosales, Christian Wloch, Julia Masvernat, Juana Neuman, Guillermo Ueno, Catalina León, Horacio Abram Luján, Daniel Sanjurjo, Hernán Dupraz) que intervino en el contexto de las luchas sociales, donde se instalaba con imágenes que procuraban testimoniar el momento y el lugar donde la protesta se desarrollaba y dar cuenta del estado de ánimo de ésta. "Con la imagen como soporte material de problemas donde queremos intervenir, llevamos el taller a la calle, donde la protesta sucede, e imprimimos las prendas que la gente lleva puesta. Esto hace que una imagen no sólo sea visible en una protesta determinada, sino que se disperse tanto en otras manifestaciones como en cada lugar al cual alguien llega con esa estampa". El grupo se organizó a partir de la Asamblea Popular de San Telmo, en Plaza Dorrego. Durante una jornada cultural de recordatorio y denuncia del Golpe de Estado de 1976, una clase abierta de serigrafía instauró la experiencia de imprimir en la calle y los llevó a adoptarla como actividad posible de repetir ya no en forma de clase sino de acción artística y política. A fines de 2002 el taller se conformó como un colectivo autónomo. Trabajaba estampando remeras, banderas y papeles con imágenes vinculadas a las luchas sociales y la represión, como las del movimiento nacional por una jornada laboral de seis horas, la memoria sobre los hechos del 19 y 20 de diciembre de 2001, la lucha de las trabajadoras de la fábrica textil Brukman o la memoria sobre los asesinatos de Darío Santillán, Maximiliano Kosteki y otras víctimas de la represión. El grupo se disolvió en 2007 (Información provista por Karina Granieri. Ver también <http://tallerpopulardeserigrafia.blogspot.com/>).

Trend setter: Estrictamente refiere a una persona que comienza una moda o da inicio a una tecnología. En el campo de los estudios urbanos remite a los "pioneros", es decir a

los grupos que introducen cambios en una zona de la ciudad que, con el tiempo, la modifican. Se asocian a grupos cuya influencia se basa en signos culturales distintivos (artistas, intelectuales, gays) más que en el poder económico. Precisamente por no tener dichos recursos se establecen en áreas depreciadas de la ciudad (por el delito, la baja calidad de las escuelas o del cuidado arquitectónico y urbano), a las que transforman al instalar nuevos espacios de socialización (bares, restaurantes, galerías de arte, negocios de diseño). La expansión de este proceso incrementa el valor inmobiliario de las propiedades, lo que provoca nuevos desplazamientos. Un ejemplo paradigmático en Buenos Aires es el barrio de Palermo (que dio lugar a un proceso de "palermización" de la ciudad basado en la especulación inmobiliaria), cuyos altos costos provocan ahora nuevos desplazamientos a barrios como Villa Crespo, en el que se establecen muchos artistas jóvenes.

Venus: Proyecto de autogestión de artistas ("microsociedad autogestionada") que se desarrolla en la Argentina entre 2002 y 2006. Venus, o ProyectoV –como fue denominado en 2005 a partir de una demanda por el uso del nombre Venus–, se constituyó como una red de grupos e individuos que intercambiaban bienes, servicios, habilidades y conocimientos. La emisión de una moneda propia, el venus, reproducía lo que la realidad había puesto en juego durante el año 2001 cuando en la Argentina circulaban diversas cuasimonedas. El venus no parodiaba el sistema, sino que se postulaba como "una herramienta de soberanía y como un símbolo de pertenencia al grupo".

Venus fue una de las iniciativas de la Fundación Start (Sociedad, Tecnología y Arte), dirigida por Roberto Jacoby. El proyecto buscó potenciar fuerzas creativas o productivas ya existentes. Se apoyó en el uso de nuevas tecnologías, como Internet, y en nociones como "tecnología de la amistad" o "el arte de conectar a la gente". Tenía también el propósito de "tejer redes, de cruzar fronteras simbólicas, de multiplicar las oportunidades de encuentros fértiles", según palabras de Jacoby (<http://proyectov.org> y <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/roberto-jacoby-no-hay-tecnolog-1.php>).

Villa 31 y 31 bis: La Villa 31, ubicada en el barrio de Retiro –la zona más exclusiva y cotizada de la ciudad de Buenos Aires–, surge en los años cuarenta a partir del establecimiento de inmigrantes. Desde entonces, varias fueron las iniciativas para erradicarla, aunque sobrevivió incluso a las medidas de los militares. El asentamiento carece de servicios básicos y su precariedad se mantiene, fundamentalmente, por el anhelo de los inversores de expandir allí el boom constructivo que se produjo en los últimos años de recuperación luego de 2003. En poco tiempo su población se duplicó: de los 9 442 habitantes que se contabilizaban en 1998 se pasó a 18 000. Es la zona de la ciudad cuyas imágenes muestran con mayor fuerza el contraste entre ricos y pobres. A ese contexto remite *Puerto Apache*, la novela policial de Juan Martín (2002), en cuyo título se cruzan Puerto Madero y Fuerte Apache, un asentamiento al oeste del Gran Buenos Aires que los medios masivos describen en forma recurrente como centro de criminalidad. En la novela, *yuppies*, hoteles, embajadas y ocupantes conviven en el mismo espacio. La corrupción de los nuevos ricos coexiste con la delincuencia de los pobres.