

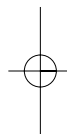
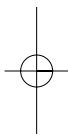


ramona

55

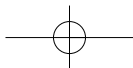
revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

buenos aires, octubre de 2005 / \$6 ó 6 venus



Arte y activismo Miradas cruzadas Europa / Argentina

Entrevista colectiva a Brian Holmes (París) en Buenos Aires
Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos> Jorge Ribalta (Barcelona)
Creatividad colectiva> What, How & for Whom (Zagreb)
Autocrítica del carnaval> Ana Martín (Bizkaia)
Las utopías del arte (y viceversa)> Joaquín Barriodos (México-Barcelona)
Preguntas> Lucas Di Pascuale (Córdoba)
Dossier: Balances del proyecto ExArgentina> Escriben: Azul Blaseotto, Graciela Carnevale, Alice Creischer-Andreas Siekmann, Matthijs de Bruijne, Etcétera..., Charo Golder (GAC), Ana Longoni, Eduardo Molinari y Graciela Paredes
Sigue la polémica: "Siempre es tiempo de no ser cómplices". Rodrigo Alonso contesta a Juan Ignacio Vallejos.
Tucumán Arde da para todo> Perlas seleccionadas por Roberto Jacoby

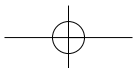
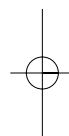
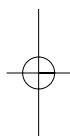




¿CUÁNTAS COSAS QUE NO PODÉS TOCAR LLENAN TU VIDA?

Hay sensaciones que no se pueden explicar
y para vos son mucho más que rayos de sol.

esde.binario
Suma Confianza



ramona

revista de artes visuales
n° 55. octubre de 2005

\$6

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo A. Bruzzone

Editor

Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Editora invitada

Ana Longoni

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Melina Berkenwald, Jorge Di Paola,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Marcelo Gutman, M777.

Secretarios de redacción

Laura Las Heras
Augusto Idoyaga
Julieta Constantini

Coordinación

Patricia Pedraza

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone
Eduardo Argañaraz

Publicidades

Milagros Velasco
milagros@ramona.org.ar

Suscripciones

Mariel Morel

Distribución y Ventas

Mariana Jubany

Prensa y organización de eventos

Julián Reboratti, Eliana Bosio

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores

www.ramona.org.ar

ramona@ramona.org.ar

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Bs As

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ramonasemanal

Concepto

Roberto Jacoby

Coordinación

Milagros Velasco

Producción

Mariana Rodríguez Iglesias, Berenice González
García

Fotogalerías

Hemilse Pereiro, Rosana Barbera

Optimización web

Fanny Romero

colaboran en Fundación Start:

dba/rgb

Ricardo Bravo, Leonardo Solaas

Relaciones institucionales

Julieta Regazzoni

Cadetería

Gastón Cammarata

índice

- 5 **Mapa de ruta**
- 7 **Entrevista colectiva a Brian Holmes en Buenos Aires**
por Ana Longoni, Daniela Lucena, Julia Risler y otros
- 24 **Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos**
por Jorge Ribalta
- 40 **Creatividad colectiva**
por What, How & for Whom
- 44 **Autocrítica del carnaval**
por Ana Martín
- 46 **Las utopías del arte (y viceversa)**
por Joaquín Barriandos
- 52 **Preguntas**
por Lucas Di Pascuale
- 56 **Dossier: Balances del proyecto ExArgentina**
Escriben: Azul Blaseotto, Graciela Carnevale, Alice Creischer-Andreas Siekmann, Matthijs de Bruijne, Etcétera..., Charo Golder (GAC), Ana Longoni, Eduardo Molinari y Graciela Paredes
- 80 **“Siempre es tiempo de no ser cómplices”**
por Rodrigo Alonso
- 86 **TUCUCU MAMA NANA ARARA DEDE DADA**
por Roberto Jacoby
- 92 **Cartas de lectores**
- 94 **Muestras y galerías**

Mapa de ruta

En los últimos tiempos es evidente la reapertura (no sólo local) de la pregunta sobre las relaciones entre vanguardias, arte, política y activismo. Empezamos a preparar este número hace meses, con la intención de componer un cuadro de situación (o imaginar siquiera un bosquejo) sobre el curso reciente de esos debates.

Luego de diciembre del 2001, la atenta (incluso deslumbrada) mirada del activismo europeo puesta sobre el proceso argentino dio lugar a una serie de flujos e intercambios entre Europa y Argentina, parte de los cuales viene siendo la profusa circulación de curadores, artistas y otros viajeros, que se vuelve tangible en la concreción de importantes exposiciones y otros proyectos colectivos. Poco se discutió aquí, sin embargo, acerca de las derivas de iniciativas que contaron con la participación de grupos y artistas locales. Ante este vacío, convocamos a un balance a muchas voces de lo que viene siendo el proyecto Ex Argentina, impulsado por los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann, y les pedimos a las curadoras croatas de What, How & for Whom que explicaran los criterios de su exposición "Creatividad Colectiva" (inaugurada en Kassel en mayo de este año). Por su parte, el artista cordobés Lucas Di Pascuale se interroga acerca de lo que (nos) queda luego de las visitas de curadores extranjeros.

Mientras tanto, en el marco del llamado "ciclo de las contracumbres" (iniciado en Seattle en 1999 hasta su declive con la fortísima represión en Génova y la caída de las torres gemelas en septiembre de 2001) se replantearon en Europa -y en muchas otras partes del mundo- las formas de lucha anticapitalistas otorgándole un protagonismo inédito a la invención y socialización de recursos creativos y comunicacionales en las nuevas prácticas. Dos balances críticos de esas experiencias y de sus perspectivas pueden encontrarse en la extensa conversación que sostuvimos con Brian Holmes (escritor, curador, activo colaborador del Bureau d'Etudes, de París) y en la breve pero contundente nota de la antropóloga vasca Ana Martín.

Una de las reiteradas cuestiones en discusión es la delimitación de un adentro y un afuera de la institución artística, o la disolución de esa frontera (al proclamar que no existe un afuera). Sosteniendo esta última postura, una de las más visibles, dinámicas y también polémicas iniciativas institucionales que se proponen articular el museo con los nuevos movimientos sociales es la que lleva a cabo desde hace algunos años el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). El artículo de Jorge Ribalta, responsable de programas públicos de esa institución, señala los esfuerzos y los límites que encuentra en estos programas que apuestan a imponer una lógica alternativa a la función asignada al museo dentro del modelo dominante de una economía asentada en el turismo cultural, y a posibilitar otros dispositivos de uso por fuera del formato tradicional de exposición.

El legado de las vanguardias viene siendo reactualizado bajo signos muy diversos. Joaquín Barriados discute la lectura que sustenta la muestra "Arte y Utopía. La acción restringida" (realizada en el MACBA el año pasado) en la medida en que limita los efectos "políticos" del arte a la esfera estética. Roberto Jacoby, por su parte, rastrea una serie de apropiaciones a veces insólitas de Tucumán Arde. La mítica obra de 1968 compone las genealogías más diversas: desde antecedente de la poesía visual hasta grado cero del encuentro entre ciencia y pueblo.

Además, un nuevo capítulo de la polémica sobre el arte de los '90: Rodrigo Alonso, curador de "Ansia y Devoción" replica los argumentos de la nota de Juan Ignacio Vallejos, publicada en ramona 51.

¡A la mesa!

ramona

ramona es leída en el mundo

y todos dicen

obrigado!

aguyje!

merci!

thank you!

danke schön!

Grazie!

gracias

a la dirección general de asuntos culturales
de la cancillería

lesen Sie Ramona die beste kunstzeitschrift in Argentinien

legga ramona la miglior rivista di arte in Argentina

BIENAL DEL MERCOSUR

Porto Alegre, del 30 de septiembre
al 4 de diciembre de 2005

u\$s 299.-*

> incluye pasaje aéreo directo por Aerolíneas Argentinas
3 noches de alojamiento en hotel 3 estrellas con
desayuno y traslado (aeropuerto - hotel - aeropuerto)

* Precio por persona en base doble. No incluye impuestos.
 Sujeto a disponibilidad y a cambios sin previo aviso.

EDITA viajar | Córdoba 785, 8º piso, 16º, Capital Federal 4314 0778
Info@viajobien.com.ar

viajobien.com

“Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo”. Entrevista colectiva a Brian Holmes

El autodefinido “escritor militante” revisa su trayectoria intelectual y la inscribe en las transformaciones del activismo artístico y político de los últimos años. Conceptos como “representación directa”, “éxodo”, “transversalidad”, “posvanguardia” y otros le permiten trazar un mapa de situación, y sugerir comparaciones y contrastes entre Europa y América Latina.

Esta extensa conversación tuvo lugar en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), el 15 de abril de 2005. Participaron Ana Longoni, Julia Risler, Daniela Lucena y otros integrantes del grupo “Los miserables”.

BH: Empiezo por presentarme. Nací en Estados Unidos en 1959, vivo en París desde hace 15 años. Estudie en California idiomas y literatura moderna, francesa, española e italiana, y empecé a interesarme por el arte en Francia, a principios de los '90. Yo me defino como un “escritor militante”, y básicamente he tratado de hacer tres cosas. La primera, dar ánimos a las personas y grupos que hacen intervenciones estéticas en el espacio público con intención política, describiendo lo que hacen, analizándolo, poniéndolo en un marco diferente del marco estético institucional que ya existe, tratando de definir ese marco y así también dar sentido, ayudar a desarrollar los sentidos de las acciones en las cuales muchas veces participo.

La segunda cosa es hacer una crítica institucional, que quiere cambiar efectivamente el marco institucional del museo, para permitir que estos discursos públicos puedan servir para otra cosa que los fines normalizados previstos. Por eso hay que describir cuál es el sistema del arte hoy, para qué sirve, a quiénes le sirve; pero también, hay que imaginar otras funciones, otros usos posibles del museo, de la idea misma del arte. La tercera cosa que hago es una crítica cultural, que trata de tomar en cuenta la vinculación entre las relaciones económicas, las tecnologías productivas y la subjetividad. Se hizo algo así en la Escuela de Frankfurt; era una crítica demasiado totalizadora, pero muy ambiciosa, que quería hacer

estudios sociológicos, económicos, y también estudios psicodinámicos para ver cómo la gente se ajusta a las condiciones sociales vigentes. Este tipo de análisis podría ser muy importante hoy en día, para describir la transformación de las relaciones sociales dentro de la economía semiótica: una economía donde la relación de valor se ubica en la circulación de signos, de palabras, de imágenes, que generan comportamientos, comportamientos de consumo, pero también comportamientos profesionales. La actividad estética de hoy en día es para mucha gente una preparación para el trabajo profesional. Las empresas y los gobiernos tratan de apropiarse de los discursos y de los gestos libres, para transformarlos en códigos operativos y en mercancías. Hacer intervenciones políticas, transformar las instituciones, supone escapar de los mecanismos de captura que fijan la actividad imaginativa de los individuos en esquemas normalizadas.

AL: Tomaré como ordenador en nuestro diálogo la extensa entrevista que te hace Marcelo Expósito en el libro *Desacuerdos 2*. Allí estructura un recorrido que articula tu participación en grupos y movimientos (el pasaje por *Ne pas plier* primero y tu trabajo actual con *Bureau d'études*) y una serie de conceptos que se arman y desarman para pensar las nuevas maneras de pensar el vínculo entre prácticas artísticas y prácticas políticas desde los '90 para acá. Pensaba en ciertos núcleos o problemas, y me interesaría que hagamos el ejercicio de pensar estos mismos problemas en relación a la Argentina, aunque a veces resulta muy difícil o forzado encontrar situaciones análogas. Lo primero que anoté como problema tiene que ver con la categoría de "representación directa" con la que vos apostás a superar la polarización entre "representación" versus "acción directa", instalada como una dualidad o una escisión. Esta categoría de "representación directa" para pensar las nuevas formas de inter-

vención resulta muy importante a la hora de definir la condición política de ciertas imágenes o prácticas, y la condición artística de ciertas formas de la política. ¿Cómo se concilian en lo que llamás "representación directa" las nuevas formas de la política y las nuevas formas de la visualidad? Vos definís en un momento de la entrevista con Expósito que la condición política de las imágenes de *Ne pas plier* está dada por su uso. Es decir, el énfasis está puesto en la circulación, no tanto en las formas de producción de las imágenes, sino en el uso, en la circulación masiva que tienen esas imágenes.

BH: Si, masiva, pero muy individualizada también. Y ambas son importantes para repensar los medios de comunicación. Hay que saber que en Europa la crítica situacionista ha sido determinante. Ellos dijeron que todo lo que circula a través de los medios masivos es mentira, o se vuelve mentira en el momento que entra en los medios. Pero esta posición es muy paralizante para la gente, porque al final no queda más que una sospecha inmensa de todo, y una visión apocalíptica.

AL: ¿Vos pensás que esta crítica situacionista incide masivamente en la opinión pública, o se restringe a grupos de activistas?

BH: Incide en los grupos de militantes, la extrema izquierda post '68, es decir, post comunista. Porque los regímenes comunistas también recurrían a los medios de comunicación como instrumentos que permitían difundir masivamente mensajes estandarizados de consignas políticas. La idea del '68 era de liberación de uno mismo, la revolución como una diferenciación militante de la sociedad de masas. Pero eso lleva a una contradicción cuando se trata de unirse en una fuerza social, porque la propia crítica fundadora de la revolución "diferencialista" dice que todo lo que es de masas es autoritario, represivo, propagandístico y una

mentira... Durante muchos años, la extrema izquierda estaba paralizada por esta crítica de tipo situacionista. Hubo otra tentativa para solucionar el problema teórico de la comunicación masiva, que viene de los estudios culturales. Ellos creían que la emisión es masiva pero la recepción es diferenciada por grupos, por clases y también por gustos individuales. Según esta posición, cada uno puede usar los mensajes de masas para lo que quiere, y sobre todo, los grupos subordinados pueden transformar el sentido del mensaje para fortalecer su propia solidaridad. Para escapar de la dominación ideológica de los medios de comunicación masiva, había que trabajar la recepción. Esta tentativa también fracasó por varias razones, sobre todo porque la crítica de los estudios culturales se desvinculó de toda filiación política y también de toda lectura de clase. Desde allí, la recepción diferenciada es una cuestión de gusto, nada más. Pero la comunicación es un lugar clave en la sociedad. ¿Cómo vamos a repensarla? Creo que hay que asociar una lectura de clase a una expresividad diferenciada, y esta posibilidad empieza a vislumbrarse con la multiplicación de los medios. Así la gente podía comunicarse para enterarse de lo que es ahora la división del trabajo, que es una división mundial del trabajo, pero también del acceso al desarrollo tecnológico. Los nuevos medios electrónicos dieron la posibilidad de hacer publicaciones ligeras sobre papel y en la red, para entrar en contacto con personas muy diferentes, y también producir expresiones, formas materiales, que pueden servir en la calle. Este fue el punto de arranque de lo que hemos podido hacer en los últimos años, que no es mucho, pero es mucho más que lo que había antes, en los '80 o principios de los '90. Cuando yo hablo de "representación directa" me refiero a ese hecho de utilizar y producir signos e imágenes que tienen un sentido político y una estrategia de comunicación específica, que reconoce la existencia de los medios de masas,

pero también su permeabilidad, que conoce muy bien todo lo que es la toma de esas imágenes y la transformación de su sentido por el poder, pero que no tiene miedo cuando se trata de establecer circuitos paralelos, usos contradictorios.

AL: En Buenos Aires en los '60 existió un grupo que se llamó "Arte de los medios" que implicó una crítica muy temprana y una experiencia radical en relación a la experimentación artística en los medios masivos. Uno de sus integrantes, Roberto Jacoby, en una entrevista en los '90, decía que la izquierda no se apropió hasta muchísimo tiempo después de los recursos que se habían puesto a disposición con estas experiencias o estas reflexiones sobre la capacidad de los medios de construir el acontecimiento, por ejemplo. Esas ideas habían quedado en una especie de limbo o de letargo. Fue el poder el que aprendió mucho más rápido que la izquierda a recurrir a los medios. De alguna manera, encuentro similitudes con lo que estas planteando.

BH: Sí, cuando yo empecé a leer sobre las experiencias de Jacoby y su grupo en los '60 en Argentina, al principio me sorprendió eso, el grado de precisión que había en el análisis. Pero ahora ese saber es extensivo a muchas personas, ya no funciona como algo de vanguardia. Lo que me interesa no son ya los movimientos de vanguardia, sino de posvanguardia, movimientos difusos que permiten a muchas personas tomar parte de la fabricación de las imágenes, de los lenguajes nuevos y de su circulación. La gente reconoce que si los otros fabrican los mensajes, van a fabricar también las situaciones sociales que van junto con los mensajes. Por eso la ética del *media* activismo es una ética de la participación, no puede ser otra cosa.

Creo que ahora la forma más importante de crítica que hay en Europa es la crítica a la pro-

iedad intelectual. Es resultante de este primer período de movilización basada más o menos en la idea de “media tácticas”, que fue una posibilidad de abrir los medios ligeros al uso disidente, individualizado y politizado de estos movimientos difusos. Crecen las actividades de uso, apropiación e invención. Con internet la gente inventa técnicas y posibilidades de uso que van exactamente en contra de las leyes de propiedad intelectual. Esas leyes tienen varios determinantes. Estados Unidos ocupa una posición líder en la producción intelectual, y quiere asegurarse rentas en base a esta posición avanzada en la búsqueda y en las invenciones tecnológicas y semióticas. Las elites que nos dominan saben muy bien que la multiplicación de los canales de expresión es un peligro para ellos, para la estabilidad y para la gobernabilidad de las sociedades. Por eso hay una tentativa, muy bien construida, de imponer condiciones de propiedad muy artificiales, que tienen un objetivo político de control social. Por eso ahora los movimientos que se desarrollan en el marco de la antiglobalización tienen muy claro -y nosotros también desde la revista *Multitudes* en París- que uno de los blancos más importantes para la crítica y el activismo es todo lo que toca a las leyes de propiedad intelectual. Yo escribí un texto que se llama “Tres apuntes para una verdadera democracia” que habla exactamente de eso. Las leyes de propiedad intelectual tocan muy inmediatamente lo que es expresión, pero rigen también el uso de la tecnología avanzada, incluso el uso de medicinas por ejemplo, asuntos que son inmediatamente vitales, como la expresión lo es. He tratado de hacer vínculos entre la idea de la ciencia como bien público y la posibilidad de expresión como bien público. Opino que es un punto clave de intervención en las sociedades con una economía semiótica muy desarrollada.

JR: ¿Cómo ves el desarrollo de la guerrilla de la comunicación en muchas partes del mundo,

y la necesidad de articularla con los movimientos sociales, que el intelectual se mezcle y trabaje con los movimientos de base?

BH: El problema con esta herramienta de dominación que son las leyes de propiedad intelectual es que son tan abstractas que mucha gente no ve la importancia para su vida. Mucha gente incluso no puede sentir la dominación cultural. Por eso me interesa también las prácticas de la calle. Cuando descubrí los trabajos del GAC para mí fue asombroso. Ahí hay un despliegue de signos en el espacio urbano que es algo muy sofisticado, que tiene una conciencia de cuál es el espacio urbano, cuáles son las leyes que rigen la circulación, qué es un proceso alternativo de circulación en forma de enjambre, como se mueve, cuáles son sus tradiciones y sus posibilidades de trasgresión. Mi ideal sería luchar en la calle y también en la esfera virtual. Es difícil porque son culturas diferentes y hay mucha resistencia. Muchas veces la gente quiere definirse como “nosotros somos los verdaderos, los otros son como una broma”, y del otro lado dicen lo mismo. Yo creo que un movimiento se hace fuerte cuando tiene mucha gente, simplemente.

AL: Me parece que ahí introducís otra cuestión que recorre varios de tus textos, que tiene que ver con algo que a nosotros también nos incumbe mucho, el adentro y el afuera. ¿Se podría definir un adentro del arte -o de la institución artística- y un afuera, que a veces uno asocia a la política, o a los movimientos sociales? Es una discusión que se está dando acá, sobre que pasa con estas prácticas que se instalan fuera del circuito galerías-museos-revistas especializadas-bienales, prácticas que nacen afuera, que se inscriben en la calle, y de golpe son de alguna manera catapultadas dentro del circuito, básicamente por una lectura europea -diría yo- de ese fenómeno que las valoriza como prácticas artísticas. También en tu

texto “El póquer mentiroso” vos partís de la idea de que es falso hablar de política dentro del museo, o de la institución artística. ¿Cómo ves esta discusión? Al respecto Jorge Ribalta, que desde el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona viene fomentando programas de articulación con los movimientos sociales, considera que no hay un afuera, que todo lo que ocurre en el campo del arte necesariamente está dentro de sus circuitos. Pienso que la situación en la Argentina es diferente, que hay un afuera muy claro, un afuera del circuito artístico más tradicional, y que hay formas artísticas que se dan articuladas a movimientos sociales, cooperando o colaborando con ellos, que no están adentro, o en todo caso están adentro y afuera al mismo tiempo.

BH: Si, creo que se trata de una lucha. Y yo hago textos que son de lucha, como “El póquer mentiroso”. Escribí ese texto para responder al contexto de una muestra que se llamó “Geografía”, curada por una persona muy interesante, Ursula Bieman, en el instituto “La Fundación Generali”, que depende de una empresa de seguros muy grande ubicada en Austria. *Bureau d'études* participó en esta muestra, y yo escribí para el catálogo. Pero esto no me parecía suficiente, participar y escribir dentro de este marco. Claro que la fundación es totalmente independiente y se plantea que hace “lo que quiere”. Yo no lo creo, creo que hay una lucha para apoderarse de las expresiones críticas. Unos meses antes de la muestra, una revista me invitó a hablar en un lugar que parece un banco para pinturas, un complejo en Viena que se llama Museums Quartier. Unos años atrás estaba ubicado en esta misma zona el Public Netbase, que es una pequeña institución alternativa de arte mediático a la que nosotros estábamos ligados. Los han echado afuera para establecer el complejo bancario-artístico, por supuesto. Entonces, cuando a mí me invitaron al complejo banquero de pinturas, me parecía

importante hablar de lo escandaloso de estar allí, de participar en el sistema del arte; pero al mismo tiempo, quería estar allí, quería usar esta posibilidad para hablar del arte como un juego de póquer mentiroso. Unos meses después, cuando hicieron la muestra, hicimos una muestra paralela que se abrió un día antes de la oficial, con un debate muy intenso donde todo el mundo fue invitado, incluso la gente de la Fundación Generali. Lo que yo pienso es que es necesario crear este afuera e imponerlo, hay que mostrar que la fuerza de creación es mayor en estos circuitos paralelos y alternativos. Hay que poner el dedo en lo que hacen ellos -es decir, la neutralización de discursos críticos- y también hay que usar su dinero, que en realidad es dinero público bajo control privado, porque la empresa da su dinero a la fundación, en vez de pagar impuestos. Todo eso es una lucha.

¿Se puede pensar en adentro y afuera en una sociedad donde la mayoría de la gente pasa por escuelas y una parte importante pasa por las universidades? Ya no creo tanto que haya un “gremio salvaje de creación auténtica”, que se contrapone a una esfera dominada de creación de elite. Para mí, hay luchas de valores y de tentativas de crear las condiciones materiales para el desarrollo de estos valores y perspectivas, estas orientaciones hacia la vida. En esta lucha las posiciones de adentro y afuera van cambiando, porque uno crea diferentes tipos de circulación, diferentes tipos de publicidad, diferentes puntos de arranque. Incluso creo que no se puede desprender de eso una teoría general, porque un texto como “El póquer mentiroso” es una respuesta a un caso puntual, una provocación lo más fuerte que se pudo.

Tal vez la idea más importante de Foucault es que la resistencia es primaria, que hay resistencia antes que dominación, que la resistencia es el origen del cambio social. Es importante no sólo mostrar que las invenciones pueden originarse en campos construidos de forma autónoma, sino también que pueden usarse en

estos campos y pueden crear circuitos completamente distintos. Pero eso no va a crear un mundo distinto, sino más luchas sobre la socialización de valores. Cuando hablo de “representación directa” es porque vivimos en democracias capitalistas. La representación en estas sociedades es a la vez una posibilidad de expresión de los de abajo y una herramienta de dominación del pueblo por las elites que tienen el poder concentrado, mediático, intelectual, administrativo, etc. Entonces lo que importa es la lucha. Claro que hay una tendencia en las sociedades avanzadas, que existe en la Argentina como en todas partes, a constituir campos profesionales que se autorregulan y se autolegitiman. Así se forman criterios que van a estructurar los campos, que tienen la tendencia a ser autónomos, es decir, a tener una relación no con el mundo entero sino a autorreproducirse. El adentro y afuera es un efecto del campo, pero la sociedad es mucho más complicada. La gente va entrando y saliendo de los diferentes campos toda su vida, sobre todo cuando tiene educación y puede educarse a sí misma, puede buscar o apropiarse de discursos intelectuales, artísticos o afectivos, y cambiar el sentido de esos discursos. Por esta razón creo que sí, que Jorge Ribalta tiene razón, pero no se puede decir “sí, todo está adentro de todo”, y quedarse tranquilo. Cuando no hay lucha, las cosas van normalizándose, y los campos autónomos se recrean, y el desastre de la sociedad en general sigue...

AL: Creo que una concepción como la que un tipo de prácticas de activismo artístico sostiene no se puede explicar sólo desde la teoría de los campos de Bourdieu, porque hay cruces que tienen que ver con otros circuitos, y otras circulaciones, que no responden a la lógica de los campos, a la acumulación del capital propio del campo específico. Vos te referís a eso como transversalidad. Y en ese sentido me parece que se trata de otra provocación tu defensa

de la autonomía del arte. Autonomía no en términos ni de Bourdieu ni de Bürger -esto es una ideología que sostenga que el arte está separado del mundo o de la vida- sino una idea de la autonomía del artista en relación al circuito institucional. ¿Entiendo bien lo que querés plantear?

BH: Claro. Pero se trata de retórica también, porque los sentidos van cambiándose con el tiempo, y siempre hay que dar un sentido nuevo a una palabra vieja, y cambiar de enfoque la posición desde la cual uno actúa. Yo creo que, por ejemplo, las tradiciones de vanguardia son muy útiles para la situación posvanguardista, y podemos sacar mucho provecho de ellas, incluso en el nivel de las formas. Si hubiéramos tenido en los museos toda la historia de las prácticas de izquierdas podríamos habernos inspirado, incluso en sus fracasos, en lo que no han hecho bien. Por eso una muestra como “Desacuerdos” es muy importante, sobre todo la investigación de Marcelo Expósito, aunque al final sea imposible mostrarla en el museo. De todos modos, la idea más acertada para este proyecto es de hacer un sitio web autónomo que puede servir para la consulta libre de esos archivos, sin el aparato institucional que falsificaría su sentido. Un proyecto maduro debe tener en cuenta las fuerzas reales que intervienen y saber escapar de las formas de control social, como las que operan aquí, en Argentina, muy fuertemente. Cuando veo como actúa Kirchner y su política de dividir y de utilizar el enfrentamiento con el FMI como cubierta de la continuidad de la política peronista de siempre, me digo que estos tipos tienen un buen sentido de la gobernabilidad. Nosotros, aunque con condiciones diferentes, hemos vivido lo mismo en Europa desde principios de los '90, con los gobiernos socialdemócratas, con esa manera de gestionar las apariencias y los procesos verdaderos, de hacer hincapié en lo simbólico y de satisfacer sobre

todo a los que producen la opinión. Crear opinión pública en las sociedades avanzadas mediáticas quiere decir crear cegueras, la posibilidad de no ver, ni siquiera al lado, adonde la gente está excluida de la sociedad. Eso es fundamental, la visión o la no visión de la gente excluida hace soportable o insoportable el proceso continuo de exclusión. Si queremos, podemos esperar tranquilamente haciendo pinturas y llegaremos a la situación venezolana, donde el 70% de la población vive debajo del umbral de la pobreza. Yo he visto ahí, en la clase media que, de tantos años de no ver, la gente se hace monstruosa. Yo creo que nosotros que somos productores culturales no podemos esperar el momento de violencia total, como ha pasado en Venezuela y en muchos países.

Las acciones de media tácticas de finales de los '90, en Europa, pueden parecer bastante ingenuas hoy en día, porque no había el grado de violencia que hay ahora. Para nosotros el punto clave fueron las manifestaciones de Génova, no sólo por la muerte de una persona, sino también por el accionar de la policía que entraba con carros armados y con gases en una manifestación donde había abuelos, niños. Por eso fue un punto de inflexión. Ahora se asocia el discurso socialdemócrata con la violencia, y su rostro en Europa es Tony Blair; se ve violencia en su cara. Y es un socialdemócrata, detrás de él hay una administración muy "agradable", la cultura le interesa mucho.

DL: Sobre tu planteo de la creación de un "espacio otro", que va más allá del pedido de inclusión, ¿te parece posible pensarlo en Argentina?

BH: Es muy complicado, porque la gente que se reconoce en esto ha escogido salir del sistema de valores que conllevaba la sociedad fordista, cuando en Europa y Estados Unidos había un Estado protector, y con él un imaginario paternalista del Estado que decía: "cuando uno es bueno, y hace todo bien, tiene garantías

de supervivencia y felicidad, educación, salud, seguros de desempleo, y también jubilación". Eso genera determinados valores. Hay una franja etaria cada vez más grande en Europa que escoge salirse de allí, optar por la flexibilización para escapar a los dedos largos del Estado, y también al efecto del sistema de trabajo continuo sobre la persona. Esta gente liberándose un poco de la subjetividad normalizada puede crear otros valores. La frase de los parados o desocupados franceses "No estamos de sobra, somos algo más" podría interpretarse como: "Somos algo más y deseamos ser incluidos como este algo más, con un nombre diferente". Yo pensaba que esa inclusión podía realizarse, antes de ver lo que es la socialdemocracia en Francia. Me he dado cuenta de que no funciona, que en realidad los excluidos no serán incluidos por la sociedad en su forma actual. Pero aquí hay un punto de separación con los movimientos sociales anarquistas, cuando dicen: "vamos a crear otra cosa". Porque también hay que reclamar otra cosa del Estado, otro tipo de servicios sociales, seguros, socialización de recursos, según una lógica que ya no es la misma. No queremos tener casa, auto, y vivir en un suburbio, que es el deseo tipo. Queremos disfrutar de una cultura urbana distinta, que puede incidir sobre la ecología urbana, sobre las relaciones sociales, no sólo en el plano nacional, sino tomando en cuenta la división mundial del trabajo, y también la división mundial de las consecuencias ecológicas del trabajo. La gente que piensa de esta manera desea crear algo distinto de lo que existe, pero el peligro es que al poder pensar un algo más, algo distinto, autónomo, con valores diferentes, se puede también crear un mundo apartado. Creo que hay que apostar por otro tipo de inclusión, porque la idea de que todo el mundo va a formar parte de una sociedad industrial con un nivel de vida y consumo muy alto es una ilusión muy peligrosa. Basta con ir a Brasil para ver que no es posible

integrar a todos los brasileños en una sociedad de consumo según el modelo fordista. Ya en Argentina parece no ser posible integrar a todos los argentinos en ese tipo de sociedad. Habría que cambiar la sociedad para que esta integración sea posible. Por eso hay que autonomizarse para crear un lugar diferente desde el cual se pueda luchar. Por ejemplo la gratuidad es muy importante, porque es una forma de socialización espontánea, es decir: si el Estado no hace, vamos a hacerlo nosotros, y después veremos cómo extenderlo, pero vamos a empezar ahora mismo.

JR: El “precariado” aparece como un nuevo sujeto político que puede articular subjetividades, cruzar clases y tener visibilidad.

BH: La evolución de los movimientos sociales de izquierdas en Europa -que es muy diferente a la de América Latina- se orienta al mismo tiempo hacia las cuestiones de la propiedad intelectual y de la precariedad. Así se puede equilibrar la dimensión de la calle y del trabajo físico con la dimensión intelectual. Creo que la idea foucaultiana de contra-comportamientos puede sernos muy útil. Tomar todas las posibilidades que hacen atractivo el trabajo flexible y utilizarlas al máximo, para protestar en la calle. Utilizar las técnicas de comunicación que forman parte de la sociedad de consumo de hoy, que son también producidas por gente que tiene condiciones de trabajo precarias. Así la gente que no tiene trabajo o que trabaja la mitad de tiempo puede utilizar sus máquinas y herramientas de trabajo -porque el mercado flexible impone que cada uno tenga sus propias herramientas de trabajo- y desarrollar sus contra-comportamientos, por ejemplo actuar en el espacio público al revés de lo que se impone. Es un al revés dentro de esta cultura de flexibilización, que tiene dos caras: un deseo de mayor libertad, por un lado, y un mercado laboral y condiciones de vida dadas e impuestas, por

otro. Por eso, además de contra-comportamientos creo que debemos desarrollar contra-análisis. La gente que nos gestiona utiliza mucho la sociología para hacer radiografías de la sociedad actual y después modelizarla, y según el modelo abstracto producir formas contractuales y también condiciones policiales de control. Eso se hace en base a análisis, recolección de datos, construcción de modelos, utilización de estos para imponer patrones de comportamiento. Nosotros que somos intelectuales debemos hacer lo mismo, pero al revés. Para mí, el hecho de trabajar con *Bureau d'études*, que hace mapas del poder (que se pueden ver en nuestro sitio web, u-tangente.org) es un contexto para pensar en lo que significan las prácticas de contra-comportamientos intelectuales. No se puede luchar solamente en la calle, porque ellos tienen el control. Van a identificar inmediatamente a los líderes, a los Castells, etc., y van a manipular en base a eso. Hay que lograr que entre en el sentido común, incluso en el de la gente que va a luchar en la calle, que su lucha es una lucha de representación.

AL: En eso veo una diferencia entre las prácticas que llevabas adelante junto con *Ne pas plier*, y lo que ahora hacés con el *Bureau d'Études*, que tiene que ver quizás con dos etapas distintas de tu propia evolución intelectual y militante, pero también con los tiempos de la militancia social, que van mas allá de tu propia biografía. Me refiero al quiebre del 2001 que significan Génova y el 11 de septiembre, y todo lo que ello implicó sobre las practicas de la militancia europea. Comparando las producciones de *Ne pas plier* con el *Bureau d'études* es evidente la diferencia en el tipo de imagen, y también en los sujetos interpelados en cada caso.

BH: Veo al *Bureau d'Études* también como una etapa. Es muy frío su trabajo, demasiado frío, y hace un hincapié muy fuerte sobre la necesidad

absoluta del análisis... Ahora se están dando prácticas cartográficas que son mucho más interesantes y transversales, que dan la posibilidad de mezclar análisis distanciado con intervención corporal, permiten poner la cabeza y el cuerpo. Por eso creo que el trabajo de *Bureau d'études* es muy importante, pero no lo quiero aislar como un punto final. La diferencia con Ne pas plier sería sobre todo que ellos responden básicamente al análisis del Partido Comunista. No han cambiado para integrar la precariedad ni la intelectualidad de estas masas diversificadas a las que nos referíamos antes. Lo que sí han hecho es una tentativa de actualizar ese análisis, que yo respeto mucho, pero no me limito a él por un lado porque se les pasó por alto algo que era tan visible a finales de los '90 - que había un movimiento social muy grande que no se configuraba según los modelos analíticos de la vieja izquierda y del Partido Comunista-, y por otro lado, porque se restringieron a la política nacional. Y las decisiones de las elites nacionales se producen a nivel europeo o de ALCA, y eso implica para el intelectual un cambio de mapa, de escala. Por eso hay que establecer mapas diferentes. Tenemos con la brasileña Suely Rolnik una discusión sobre eso, ya que yo trabajo sobre mapas de infraestructura, y ella sobre mapas subjetivos. Creo que es importante articularlos. La Escuela de Frankfurt fue interesante por su tentativa de entender las nuevas condiciones oligopólicas de los años '30 y de integrarlas en un análisis del autoritarismo. Hoy en día hay que cambiar en un todo el análisis del capitalismo, de su producción y circulación de valor, porque hasta la psicodinámica cambia mucho.

AL: En algunos textos te referís a este cambio en términos de pasar del consenso al éxodo.

BH: Hay un lema de un grupo de okupas que se llama "Éxodos", gente que vive en una casa tomada en Inglaterra, baila reggae, hace

fiestas al aire libre, tiene una huerta y todo eso. El lema es: "Éxodos, and we're staying here" ("Éxodo, y vamos a quedarnos aquí"). El éxodo no es ir a otro país, a otro lugar, ni siquiera como se ha dicho mucho en el arte, "vamos a vivir en la utopía artística, vamos a desplazar los valores, vamos a crear valores en una esfera artística". Cuando uno se plantea el éxodo al mismo tiempo que resiste las condiciones reales, no hay una contradicción entre las formas más sofisticadas de la fuga de todas las prácticas culturales, de todos los placeres hedonistas, y la resistencia directa y dura. Yo creo que los fenómenos culturales más interesantes se producen en el cruce. Porque lo interesante en una manifestación es ir directamente en contra de la policía, de la autoridad, y en el momento clave cambiar las reglas del juego y hacer otra cosa, como los escraches que se hacen aquí delante de la casa de un represor. Vamos a enfrentarnos, pero de una forma que sea totalmente diferente, y eso conlleva un deseo distinto. La idea de éxodo viene de los autonomistas italianos. Ellos han aprendido que el enfrentamiento armado contra el Estado no solamente no tenía éxito, sino que transformaba al movimiento en el espejo del Estado, autoritario, violento, machista, y por eso el fracaso es doble: no solamente el Estado es mucho más fuerte en el plano armado, sino que el movimiento queda fuera de todas las esperanzas que tenía la gente. Entre los autonomistas como Toni Negri y la constelación que está alrededor de él, las dificultades para usar la idea de éxodo surgen cuando se lo entiende simplemente como tratar de evitar el conflicto. Creo que no se puede evitar, que la invención cultural más interesante se hace cuando hay choques.

AL: Cuando te referís a la condición artística de la política me parece que lo que está en juego es una nueva subjetividad de la militancia, que se corre del modelo de militante austero, abnegado, sacrificado, de la militancia tradicional.

BH: Sí, sí, sí. Pero ahora todo el mundo se felicita de eso, y en Europa incluso tienen subsidios estatales (risas). Estaría muy bien que todo el mundo sea feliz en su militancia, ¿no? Pero para mí eso encierra también un problema, porque nadie -ni siquiera yo mismo- quiere tener disciplina, y lo que habría que inventar es una nueva disciplina feliz. Por ejemplo, los italianos de los años '70 y '80 tenían a la vez la disciplina del partido y la lectura del nuevo mundo pos '68. Ellos eran muy fuertes, y los que siguieron somos bastante débiles. Empieza a aparecer entre los militantes en los años '90, más que una disciplina, una ética, una ética de la cultura, de la movilidad, de procesos anónimos donde todo el mundo puede participar. Eso es lo ideal. ¿Funciona? Más o menos. A pesar de todo, la idea del movimiento de enjambre es real. Por ejemplo, apareció la empresa Napster y una nueva posibilidad de compartir música, con una idea muy capitalista detrás, pero en la práctica funcionaba de forma no capitalista. Claro, las fabricantes de discos quisieron poner fin a eso. A partir de allí hubo una invención informática increíble, de redes no centralizados que no se pueden controlar, y que permiten darle una bofetada a los fabricantes de discos. Y ahora, esta práctica popular de intercambio gratuito de música se encuentra ligada a todo el movimiento contra las leyes de propiedad intelectual. Eso se hace por movimientos de enjambre. Autoorganización que permite realizar un gesto muy agresivo y después desaparecer...

AL: Y no se trata de tener "conciencia política", quizás lo hacen simplemente porque quieren efectivamente conseguir gratis música o películas...

BH: Creo que los que hacen los programas tienen una conciencia ética, y eso hace posible cierta actuación política. Lo que no se sabe es hasta qué punto puede desarrollarse. ¿Será

posible desarrollar este tipo de autoorganización hasta el punto que se puedan cambiar las condiciones terribles del neoliberalismo? Para mí es una pregunta muy importante. Lo que se va a hacer en Europa con las manifestaciones del 1º de mayo, ¿va a ser una fiesta una vez al año, o va a ser una fuerza capaz de enfrentarse a la Unión Europea?

He visto en Europa que los movimientos son fuertes cuando entablan vinculaciones. Creo que sería difícil admitir que todo el mundo no tenga razón en alguna medida cuando dice que hay un problema con los partidos políticos. Es un sentimiento muy difundido. Por eso habría que reinventar según las condiciones de las diferentes sociedades algo que funcione. En Europa es muy interesante hasta qué punto la izquierda, y sobre todo la nueva izquierda no se ocupa de Venezuela, del proceso bolivariano. Hay un rechazo, mucha gente no quiere pensar en lo que hace Chávez, porque es un líder, porque es militar, y porque se trata de un proceso nacional. Pero ese proceso nacional es muy complicado, muy moderno, no es como el stalinismo de los años '40. Lo interesante es que es una posibilidad de Venezuela que no se da ni en Chile ni en Argentina, porque allí hay fuerzas armadas con integrantes populares (aquí son demasiado inteligentes para permitir eso). Pero, como ellos pueden utilizar las Fuerzas Armadas para hacer trabajos sociales y dar un sentido totalmente diferente a lo militar, eso permite una verdadera revolución como no tenemos ni acá en Argentina ni en ningún país europeo. Pero también la situación de Venezuela no es la situación de Argentina, ni sobre todo de Francia. Son condiciones mucho peores, tal vez peores que en Colombia, no lo sé. El grado de diferencia entre las clases bajas excluidas de todo y las elites del país es increíble... Creo que hay que hacerse esa pregunta. La función de los intelectuales no es solamente dar respuestas sino también hacer preguntas. Y una pregunta es esa, ¿cómo hace una

fuerza bastante coherente para transformar la sociedad sin pensar que sólo se puede regresar a las formas vigentes hasta los años '70?

AL: Otro problema que quería plantearte tiene que ver con el estatuto artístico de los dispositivos o las imágenes que producen los grupos de activismo. ¿Ellos entienden sus propias producciones o prácticas como “arte” o se trata de una lectura a posteriori, hecha desde el campo artístico?

BH: Me parece que para empezar a hacer arte político los artistas deben decirse que ya no son artistas y que no hacen arte. Esto es muy fértil como posibilidad de empezar, porque las formas institucionalizadas como arte autonoimizado impiden que un compromiso político se establezca y que la fuerza del mensaje del mensaje político pueda desarrollarse. Es necesario empezar diciendo “ya no hacemos arte, hacemos intervenciones tácticas en los medios, hacemos intervenciones en la calle, vamos a poner el cuerpo y no solamente a hacer representaciones”. Esto es necesario, pero puede poner también un límite, en cuanto a que la producción sea demasiado sencilla. En Europa ese no ha sido necesariamente el caso. Incluso *Ne pas plier*, que está muy cerca de la estructura del Partido Comunista, produce mensajes o consignas que no son sencillos. Producen formas enigmáticas. Lo que añadieron las generaciones nuevas es esta posibilidad de que mucha gente participe en la elaboración de las cosas, con entrevistas, registros de acciones, performances, participación espontánea. Y así se pueden hacer cosas bastante complejas y ricas, que pueden ser entendidas como una creación, con mucha elaboración y preparación, con una estética. Que además otros pueden repetir y desarrollar. La contundencia de las intervenciones existe en el nivel político y en el nivel estético, se puede sentir por las personas, por un público anónimo y

neutral. Lo que yo he intentado añadir es una apreciación del trabajo previo, que es bastante sofisticado. Lograr una participación amplia que tenga sentido e impacto político, eso es algo muy complicado. Es importante compartir experiencias, proyectos, formas de intervención. Comparar lo que ya se ha hecho con lo que se puede hacer. Para eso no hace falta que las experiencias sean consideradas como artísticas, sino que tengan un valor. Sería interesante crear otra categoría para describirlas, pero que tenga el valor de la categoría artística. La palabra arte lleva tanta esperanza, placer, elaboración, y puede indicar recursos utilizables por todo el mundo, para el cultivo de uno mismo, de la propia subjetividad. Lo importante es no dejar que los códigos del arte alto o museístico impidan el uso de estos recursos. Se ve fácilmente que la publicidad utiliza toda la historia del arte para producir comportamientos., sin vergüenza ni límites por el estatuto artístico de esas cosas, sin esta distancia de contemplación ni este marco tan reservado que es el institucional. La diferencia es que cuando uno maneja estas cosas desde una posición de izquierdas, debe tomar una posición ética. No se trata de manipular a la gente, de instalar comportamientos inconscientes. Sino de socializar una posibilidad de actuar. Por eso es tan necesario un tipo distinto de crítica de prácticas artísticas.

AL: Y se trata no sólo de recuperar experiencias históricas que quedaron fuera del canon, como hizo “Desacuerdos”, sino también de repensar las experiencias que entraron al canon de una manera sesgada, adecuada a cierta lectura. Pienso en las vanguardias rusas, por ejemplo.

BH: Me parece importante porque hay muchos artistas amargados por la forma en que se recupera su trabajo, la simplificación o neutralización que conlleva la recepción institucional

que convierte al que antes fue un artista “militante” en un amargado o en alguien que es un profesional interesado por su carrera o su cotización en el mercado. Es una cuestión cultural, sobre las formas que queremos darle a nuestras sociedades por el conjunto de actividades de producción, distribución y recepción, porque estos circuitos conforman a las personas, hacen a las subjetividades. El personaje del “gran artista” en el sistema de las Bellas Artes sigue siendo más o menos el mismo, actualizado, con las producciones de arte mediático, la circulación globalizada de los productos, y tiene un efecto segregador, de distinción, de diferenciación al interior de la sociedad. Cuando uno piensa la cultura, es decir los efectos de la circulación y recepción de producciones artísticas, la pregunta es de nuevo cómo hacemos nuestra sociedad, cómo ocurre la creación de la sensibilidad, de los automatismos de la convivencia. Y en eso la crítica de arte es muy deficiente, sobre todo porque se centra en ganar sus pequeñas batallas por ocupar una posición en el campo artístico.

AL: En relación a la circulación internacional que en los últimos años alcanzó el arte argentino de los sesenta, particularmente Tucumán Arde, ¿qué evaluación hacés?

BH: Tucumán Arde llega a Europa desde hace unos años como una posibilidad de abrir de nuevo el debate sobre el sentido de las formas de ruptura con el campo artístico que se han desarrollado en los años '60 y '70, básicamente el conceptualismo. Ya en los años '90, en Francia y toda Europa había un interés muy grande en ese período. Este interés estuvo muy bien canalizado por las instituciones, y resultaba algo muy insípido, un simulacro de las prácticas experimentales. Quedó muy claro que la forma canónica de estas prácticas dentro de los museos era inadecuada a sus promesas. Cuando los activistas descubrimos Tu-

cumán Arde, a mediados de los '90, podemos decir: “esto es algo muy parecido a lo que hacemos nosotros ahora”. Como aparece con toda la legitimidad que el sistema del arte le otorga a esa época precisa, sobre todo en los años '90, funciona como un soporte para hablar de lo que estamos haciendo ahora. Como una genealogía, o una piedra de toque: porque se puede decir que funciona muy bien pero también se ven los límites de la posición de vanguardia, la identificación problemática con el estatuto del artista, los límites de la guerrilla que configuraba el imaginario de estos gestos de ruptura. Este tipo de juicio es muy importante. Una reevaluación ya está en curso. Poco a poco se va consolidando otra historia en la que un episodio como Tucumán Arde es mucho más importante, valorizado y fecundo de lo que era antes. Antes se olvidaba todo esto. Sólo quedaba el conceptualismo neoyorquino, perfectamente integrado. El redescubrimiento de un arte conceptual mucho más amplio permite reírse de la tristeza de los críticos neoyorquinos que hablaban del destino ineluctable de la integración del arte conceptual. En realidad, esta integración sin restos es un fenómeno de valoración exclusiva de los centros del mercado artístico, y basta. Fuera de estos centros, la ruptura del arte conceptual en el campo del arte ha sido y sigue siendo una posibilidad enorme que no se ha agotado. Y eso lo muestra el desarrollo del mail art y del arte en internet. Estamos en una segunda fase del arte activista de posvanguardia. La primera fue la del videoarte y el uso político de las cámaras de video. En esta segunda fase se da la conexión entre la cámara y la web, que permite una distribución infinitamente más grande. Tucumán Arde tiene mucho más que ver con el media activismo, pero fue reconocido primero como parte del conceptualismo.

AL: ¿Qué opinión te merece describir el proceso actual de avidez del campo artístico por las

producciones que cruzan arte y política en términos de una “moda del arte político”?

BH: No es tanto que haya más interés en el campo artístico para las prácticas políticas del arte, aunque sí, existe un poco. Pero lo importante es que hay un éxodo importante afuera de este campo, en lo que toca a la producción del arte y de la crítica del arte. El campo artístico puede servir para la distribución del arte y del pensamiento, pero ahora se sabe que el uso va a estar fuera de este campo, y por esta razón hay una desdramatización de esta vieja preocupación sobre el adentro y el afuera del campo. Se sabe muy bien que el adentro tiene efectos neutralizadores, y que todos los usos interesantes, inventivos, van a ubicarse afuera. Por eso se puede usar el campo artístico como mecanismo de distribución, que es su verdadera función: algo que facilita la existencia de espacio público, de intercambios de distintas formas (expresivas, intelectuales, afectivas) de opiniones y posiciones sobre la convivencia en la sociedad. Así se usa bien el campo artístico, pero hay que saber que hay varias trampas en este uso: la trampa de someterse al calendario de la producción de muestras, la trampa de conformar su producción para el marco museístico, de conformar su discurso para la competencia intelectual, académica, el interés y rivalidad por apropiarse de lo que uno hace. Pero sabiendo eso, se puede abandonar esos criterios, hacer lo que uno quiere. Ya es parte del sentido común: se pueden identificar muy fácilmente los gestos, las palabras que son del campo, que tienden a desprestigiarse.

AL: ¿A qué palabras te referís?

BH: Por ejemplo a la forma de juzgar una obra por su grado de autonomía o de invención con respecto a otras. Es decir, los criterios clásicos de juicio sobre una obra, que siguen siendo criterios vigentes en la mayoría de las discusiones.

Cuando dejen de serlo, es que habremos ganado una batalla. Por eso es crucial la desdramatización, porque permite pensar en usar las instituciones artísticas pero para fines diferentes.

AL: ¿Así entenderías a las últimas dos Documenta, Desacuerdos, ExArgentina, proyectos de ese tenor?

BH: Para mí, el proceso empieza en la Documenta X, en donde he colaborado. Pero paralelamente ocurría la invención de circuitos alternativos. Se sentía el peligro -en Europa como en Argentina- de la desagregación de la sociedad, bajo la presión del neoliberalismo. Por esa razón, la gente sabía muy bien que había que ayudar en todos los campos posibles para intervenir en ese proceso de la transformación neoliberal de las sociedades. Por eso, se daban procesos paralelos de utilización distinta de las estructuras institucionales y de desarrollo de circuitos más o menos autónomos de producción, distribución y uso (prefiero decir uso y no recepción). Sin los circuitos autónomos -notablemente internet, que permite una circulación de imágenes y escritos que no había antes-, creo que los procesos de transformación institucional no podrían efectuarse. Es la presión de una opinión que puede hacer éxodo de las instituciones formales lo que provoca que las instituciones cambien, para seguir teniendo público.

AL: Lo que estás diciendo se puede entender en los viejos términos de que la institución arte se adapta a todos los cambios y va fagocitando, dando cabida a lo nuevo.

BH: Sí, igual que la sociedad capitalista. Es su manera de sobrevivir, tomar las críticas para ajustar su desarrollo y hacerlo sostenible.

AL: ¿Por qué mantenerse dentro, entonces?

BH: Porque no hay un afuera absoluto. No se puede esperar la corrupción total de la sociedad para reaccionar. Eso se ve en todas partes, el fascismo latente que sirve para polarizar las sociedades y generar conflictos estériles. Para combatirlo hay que cambiar la forma de los debates, que sean más maduros y realistas, enfocados sobre situaciones reales. Sin este reenfoque, la sociedad puede terminar muy mal.

AL: Por eso la idea de éxodo tiene que ver con quedarse aquí y transformar este espacio.

BH: El éxodo es una amenaza real que se usa para forzar la transformación de la sociedad, pero no puede significar un descuido de lo que existe. La conciencia de que las cosas andan muy mal no está tan difundida. Hay que difundirla más.

AL: Quizá en América Latina eso sea mucho más evidente.

BH: Es cierto. Es difícil decir al mismo tiempo las dos cosas: que las instituciones se adaptan a todo, fagocitan todo, se aprovechan de toda crítica para mejorar el sistema, y a la vez, que se pueden transformar estas instituciones bajo la presión de un éxodo, de una autoorganización que desarrolle la cultura en espacios propios. Pero hay que decir las dos cosas, porque es lo que se acerca más a la realidad ambigua de todas las sociedades avanzadas actuales, adonde los discursos más diferentes coexisten y pueden legitimarse con una transformación real, o sin ella. Hay mucha utilización de los discursos de cambio, transformación, utopía, como máscara, pero esos discursos pueden también ser efectivos. Creo que mucha gente quiere saber por qué el arte actual no es tan bello, tan material, tan tangible como antes. Porque el arte es uno de los espacios culturales donde se puede trabajar la cuestión de la lectura de los signos y las imágenes. Eso es de

importancia vital para la gente y sobre todo para los artistas que pueden ver primero esta inadecuación entre el signo y lo que representa. Son sensibles a este daño psíquico o intelectual que la manipulación hace al hombre y a la mujer, a la sociedad entera. No hay que sorprenderse que alguien como Muntadas dedique todo su trabajo a la lectura crítica de los medios. Es exactamente el papel del artista, para que mañana se pueda desplegar una visión utópica, una creación bella o sensual. ¡Hacerlo hoy es tirárselo a los perros o a los cerdos!

AL: Hay un pasaje de la entrevista que te hace Marcelo Expósito donde afirmas algo que me recordó mucho a la noción de “estructura del sentimiento” de Raymond Williams, a través de la cual él se aproxima a esos climas por venir que aún no están materializados, pero cuyas trazas pueden encontrarse en ciertas obras. Es cuando definís el arte como “desplegar signos utópicos y premoniciones históricas hasta convertirlos en recreaciones prácticas del presente”.

BH: Williams es una referencia muy importante para mí. Esta idea que mencionas es bastante clásica: que se vislumbra en las formas artísticas la posibilidad de una sociedad distinta. La diferencia ahora es que existe la posibilidad de participar en la creación de una sociedad distinta. Los artistas activistas piensan que el arte debe proponer esta posibilidad de participación en la creación, aquí y ahora, de un mundo diferente. Por ejemplo, el hecho de desarrollar el arte en el medio de las protestas callejeras traduce este sentimiento profundo de que sin la participación no habrá nada. Ya no es suficiente dar a ver una posibilidad, hay que realizarla -como inicio pequeño- este cambio en las relaciones sociales, en las relaciones de producción, no sólo de circulación y de uso. En una sociedad con una economía semiótica, las relaciones de producción de las que hablaba Marx se encuentran allí, en la producción de

los signos y las imágenes.

AL: Hablabas de renunciar al arte, para articularse con otros, darle otros cursos posibles a sus producciones. Insistís en que no hay afuera, a pesar de la crítica institucional. ¿Se puede pensar en el actual como un tiempo de transición entre el arte como fue entendido en la Modernidad y otra cosa completamente diferente? ¿Conviven hoy dos modelos de lo que es o puede ser el arte?

BH: Algunos piensan que la posmodernidad, como dice el sociólogo Ulrich Beck, no es más que la radicalización de la modernidad misma. Yo lo creo también. Eso quiere decir que esta vieja aspiración de las vanguardias de superar el arte ahora está teniendo sus efectos, en el plano incluso de la sociedad, con todas las personas que han pasado por los sistemas educativos, moldeados por la sociedad industrial desde los años '30 y '40. La posmodernidad es este momento en que este deseo artístico de superar el arte empieza a hacerse masivo, y mucha gente que ha vislumbrado la posibilidad de una sociedad mejor empieza a incorporar el arte en su propia vida, como los artistas de vanguardia a principios del siglo XX querían. Este deseo configura el arte moderno. Lo que nosotros vemos como las formas clásicas del arte moderno representan mucho más la captura de este anhelo artístico de la Modernidad y su neutralización como formas congeladas, inmovilizadas, prestigiosas, clásicas. Pero en realidad la dinámica moderna es destructiva, llena de este deseo de superar, ir más allá. Por eso yo hablo de arte de posvanguardia ahora, y eso no quiere decir que las vanguardias no pueden existir o fracasaron, sino que ya empezaban a existir realmente y no como un sueño. Repito que para mí fue un choque impresionante ver la forma de las manifestaciones de HIJOS, los escraches. Su manera carnavalesca de actuar, con esta lectura histórica tan pro-

funda y una conciencia tan clara de la importancia de una actuación divertida, carnavalesca, me impresionó mucho.

AL: Cuando denuncian algo que los atraviesa, una tragedia personal muy fuerte.

BH: Claro, eso da un peso muy grande a todo lo que hacen, pero a pesar de la tragedia tan incomparable las formas y el sentido de las formas son tan parecidos a los que se daban en Europa y en Estados Unidos, en ese mismo momento, que eso es sorprendente.

AL: Los contextos son distintos, pero sin duda los movimientos parten de un reservorio común de experiencias, una acumulación de recursos disponibles, aprendizajes compartidos.

BH: Es sobre todo el resultado de fracasos históricos. Y la transformación de los movimientos sociales en movimientos armados es un fracaso histórico muy profundo. La transformación carnavalesca tiene sus raíces en la necesidad de evitar caminos sin salida que se transitaban en el pasado. Yendo más lejos, se podría afirmar que el hecho de que hoy en día Chávez pueda desarrollar una revolución social que implica a las Fuerzas Armadas es algo importante, porque permite a la izquierda imaginar una superación posible del fracaso de las guerrillas. Como mi amigo John Jordan que participa a una organización de soldados payasos, un grupo de intervención en Inglaterra, la Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (CIRCA). El encuentro entre el soldado y el payaso es muy significativo, hay algo de la ética del placer del cual hablábamos antes. Estoy seguro de que la transformación carnavalesca de la protesta callejera tiene que ver con las derrotas históricas de los movimientos militaristas o terroristas (en el caso de las sociedades del norte). Hemos visto que las células armadas daban al Estado el pretexto perfecto para desarmar los movi-

mientos sociales, paralizarlos, deslegitimarlos. Las fracciones armadas deslegitiman inmensos movimientos. Para evitar la alienación de la disciplina militar, la forma carnavalesca de protesta se impone como un camino posible y muy atractivo por su gratuidad en la sociedad de consumo. Porque se podría pensar que un concierto de rock es un carnaval bajo control, comercializado.

AL: Sin embargo, esas formas no militarizadas de protesta también son reprimidas incluso en Europa, desde Génova y el 11 de septiembre de 2001.

BH: En Estados Unidos todo es brutalmente reprimido, pero en Europa no. La reinención del Primero de Mayo es completamente carnavalesca, pero con un sentido afinado de los usos de este tipo de protesta. Esta cultura va ganando terreno. Es muy acertado usar las mismas figuras del placer de la sociedad de consumo contra esa sociedad, que es lo que hace Yomango, con una conciencia muy clara. Ya no se puede distinguir entre el pueblo y los intelectuales, todos saben cómo funciona la sociedad semiotizada.

Si queremos buscar algo actual que tenga un sentido como el de Tucumán Arde lo que encontramos es el zapatismo. Es una situación que permite medir los efectos del programa neoliberal, los procesos de integración continental, la importancia de los medios de comunicación, las posibilidades de autoorganización, y también los actores mismos han reestablecido la vinculación entre ética, política y estética. Es

un movimiento social y político pero con una fuerza estética gigante. Una experiencia artística en vivo, con sus dimensiones vitales, sociales, intelectuales, políticas y guerreras, que representan la realidad de una manera que Tucumán Arde no llegó a plantear. Me parece que el zapatismo permite pensar cuál es el lugar que puede asignarse a la actividad estética hoy. Con las vanguardias, el impacto quedó especializado, restringido al campo experimental.

AL: Pero las vanguardias se propusieron trascender ese límite, y algunas lo lograron, aunque fuese efímeramente. Lo desbordaron.

BH: Sí, cada vez que el proceso es muy fuerte hay un desborde. Pero en el zapatismo se da más que un desborde. Desde el inicio el proyecto es un proyecto estético también, y su dimensión estética es inseparable de sus demás aspectos.

AL: ¿Lo que quieres decir es que a diferencia, por ejemplo, de Tucumán Arde, el zapatismo no es un movimiento que surge en el campo artístico y va hacia la política, sino que ya nace con un repertorio de nuevos recursos políticos, estéticos, comunicacionales?

BH: De forma inseparable. No hay zapatismo sin estética. La estética no es una ornamentación para ellos, es algo que tiene sus raíces no sólo en las tradiciones mayas y en la selva, sino en las tradiciones de lucha de los años sesenta y setenta, que son propiedad común de la sociedad.

Danilo Lavignie se fue de picnic a Palermo y se olvidó de renovar

El British Council está chocho con su ramona

artecontemporáneoargentino

19 octubre .19 noviembre | Luis Camnitzer | nuevoespacio Mondongo



SIN antecedentes, CON talento

Concurso de artes visuales para obras inéditas
buscá las bases en www.ruthbenzacar.com



La Galería Ruth Benzacar convoca a la cuarta edición de CURRICULUM CERO, el concurso abierto a jóvenes artistas de 15 a 30 años. El plazo de recepción de candidaturas vence el 28 de octubre de 2005.

curriculumcero@ruthbenzacar.com Honda 1000, Buenos Aires, L. 11 43 13 84 80

RUTH
BENZACAR
GALERÍA DE ARTES

Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos

Ribalta es el Responsable de Programas Públicos del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), uno de los espacios institucionales más dinámicos y polémicos del mapa artístico europeo. En este texto inédito sintetiza las ideas sobre públicos y nuevos roles de los museos que sustentan las líneas de programación, intervención e investigación del MACBA en los últimos años.

Jorge Ribalta

1) Ver sus libros *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto* y *Gramática de la multitud*, ambos publicados por Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

Empezaré con una afirmación obvia, incluso banal: como todos los museos e instituciones culturales hoy, el MACBA se encuentra en una encrucijada de intereses políticos y económicos que actualmente determina la transformación de las ciudades occidentales hacia el tercer sector, en el cual el turismo es el principal objetivo económico. Las nuevas economías urbanas en el capitalismo postfordista dan un nuevo protagonismo a la cultura. Varios teóricos han descrito el proceso, desde Fredric Jameson en los primeros ochenta hasta David Harvey o Negri y Hardt más recientemente, solo por mencionar algunos. Llamamos “capitalismo cognitivo” al hecho de que el postfordismo (basado en formas de trabajo inmaterial, comunicativo y afectivo) pone la subjetividad a trabajar, tal como Paolo Virno ha analizado de manera paradigmática¹. En este contexto, la idea de la esfera cultural como un espacio autónomo de resistencia o crítica (es decir, conservando una relativa autonomía respecto a la política o la economía) ya no es defendible simplemente como tal. No podemos mantener una concepción de la esfera cultural basada en la crítica a la razón instrumental puesto que hoy la subjetividad misma está inmersa en los procesos del capitalismo. Necesitamos otros discursos para defender la especificidad del arte y la cultura más allá del paradigma moderno clásico contra la razón instrumental. ¿Qué discursos? Por supuesto los estudios culturales posmodernos pueden ofrecer una alternativa. Pero puede ser muy insuficiente, incluso problemática, como podemos ver en sus efectos perversos en museos como el Guggenheim Bilbao o el Palais de Tokio en París. En estos museos el paradigma

multicultural produce un contra-efecto reaccionario: una falsa e indiscriminada tolerancia y una falsa participación, que deja a cada cual donde estaba. Tal paradigma es políticamente problemático en la medida en que un respeto romántico a las diferencias pasa por alto la densidad política de la construcción de las identidades culturales y previene de cualquier cambio social real. Por tanto, el núcleo de la cuestión consiste precisamente en encontrar métodos y discursos alternativos que sean verdaderamente significativos y emancipatorios. No voy a dar una solución o un modelo a ese problema. Solo hablaré de nuestras experiencias en Barcelona. Lo que parece claro es que la situación presente nos obliga a repensar y reformular los modelos históricos de arte político o de un arte producido políticamente, en su mayoría anclados en un ideal de virtud republicana que hoy es insuficiente para fundamentar un pensamiento y una acción transformadoras en la esfera pública. Para trabajar en esa dirección debemos trabajar localmente de modo que podamos encontrar métodos significativos y relevantes en los que la autonomía artística pueda ser redefinida. Pensamos que lo necesario es mantener una tensión entre la especificidad de lo artístico y las condiciones y límites de cada situación. La autonomía no es entonces algo dado, a modo de esencia de lo artístico, sino una construcción, un espacio de negociación que se sitúa justamente en las fronteras o los márgenes de lo artístico. Esta negociación es por supuesto entre la autonomía artística misma y su contrario, la instrumentalización. Ambos extremos, autonomía e instrumentalización, están siempre en juego y ambos son

relativos en ellos mismos. De nuevo, lo que parece claro es que la aspiración moderna a la autonomía en un contexto en el que tal autonomía no es autónoma (sino que es de hecho un discurso de falsa despolitización y por tanto de instrumentalización encubierta) es totalmente insuficiente, por no decir regresivo. Es necesario buscar otros métodos.

El museo en Barcelona está situado en el Raval, un barrio complejo en el centro histórico de la ciudad que es hoy el escenario de una lucha entre dos fuerzas opuestas. Primero, la fuerza hacia la elitización. Desde mediados de los ochenta, el poder municipal ha promovido la transformación social del barrio, constituido históricamente por población de clase trabajadora y sub-proletaria. En este contexto, las instituciones artísticas y culturales (como universidades, teatros, centros de arte, el MACBA mismo) han jugado un papel crucial a favor de esa transformación. En los últimos años está claro que algunas partes del centro histórico del Raval han sido conquistadas por las nuevas clases medias urbanas, como se constata de la reciente apertura de un número creciente de tiendas de moda, librerías, restaurantes, bares y clubs. El incremento del precio de la vivienda en la zona, que hasta hace poco era la más barata de la ciudad, está favoreciendo la llegada de nuevo capital. Pero la lucha continúa en la medida en que el barrio es el más complejo culturalmente de la ciudad y la llegada de nuevos inmigrantes se ha incrementado enormemente en los últimos años. Esta es la segunda fuerza en esta lucha. El Raval tiene una gran comunidad pakistani y una importante comunidad norte-africana (sobre todo marroquí) y algunas comunidades no-occidentales relativamente grandes (filipina, de Europa del este, de Latinoamérica). Estas comunidades están mayormente constituidas por gente pobre e ilegal y están demostrando una capacidad realmente notable para crecer y reconquistar áreas del barrio mediante economías informales. Las estrategias urbanas promovidas por el poder municipal en el Raval están claramente diseñadas para reforzar la seguridad y limpieza de la zona para las nuevas clases medias y el turismo. No está claro cuál de estas dos fuerzas ganará la lucha y condicionará la evolución futura, aunque lo más previsible es que el capital y la ingeniería urbana se impongan. A menos que el modelo económico de Barcelona, orientado al turismo, se vuelva ineficaz.

¿Qué hace el MACBA en este contexto? La complejidad del Raval hace que no haya maneras evidentes o fáciles de aproximarse al barrio. Lo que puede hacer el museo es reflejar críticamente las condiciones del arte y la cultura hoy y dejar abierto un espacio de debate. Eso es lo que hacemos. Algunos de nuestros programas públicos y debates se basan precisamente en una comprensión crítica de la confluencia actual de capital financiero, actividad inmobiliaria y cultura. También desarrollamos

proyectos con comunidades específicas en el barrio. Por ejemplo con grupos que trabajan con prostitutas de la calle para conseguir reconocimiento legal (es importante tener en cuenta la larga historia del Raval como barrio de prostitución, el Barrio Chino), o con ONGs que trabajan con niños y adolescentes de la calle. En cualquier caso, siempre es cuestión de proyectos específicos con grupos específicos de cara a objetivos específicos. No todos estos proyectos son fácilmente visibles o traducibles (luego me referiré a la cuestión de la visibilidad y sus posibles efectos sobre ciertos procesos). Toda esta actividad no se limita al barrio sino que es parte de un contexto más amplio de pensar y practicar modos en que el museo pueda contribuir a la reconstrucción de una esfera pública radicalmente democrática y por tanto pueda jugar un papel central en la vida de la ciudad. Lo que es importante es entender que trabajamos localmente de cara a afrontar problemas y condiciones globales.

Creemos que nuestra contribución a una esfera pública radicalmente democrática es, de manera simple, ser auto-críticos y abiertos a debates. La actividad discursiva juega un papel central en el MACBA. Intentamos contrarrestar la hegemonía del dispositivo de la exposición (y, por tanto, del régimen de máxima visibilidad) como el principal método o espacio discursivo público del museo. Pensamos que los públicos son diferentes y tienen intereses diferentes y que debemos permitir usos diferentes y no jerarquizados del museo para esos diferentes públicos. Esos usos no se limitan al espacio expositivo ni deben estar sobre-determinados por el imperativo de la visibilidad. También intentamos investigar métodos de circulación de discursos a través de la página web y otras formas de publicaciones y publicidad. La cuestión es entender los procesos de construcción de públicos y los procesos de circulación de discurso en la esfera pública.

El público y lo público son conceptos en los que conviven varios sentidos simultáneamente y que se definen de manera auto-reflexiva. Lo público tiene que ver con lo común, con lo estatal, con el interés compartido, con lo accesible. Hay una movilidad histórica en la oposición público-privado justamente a partir de la propia movilidad de los públicos y sus formas de auto-organización. La oposición público-privado es un espacio de conflicto en tanto que coartada para situaciones de desigualdad, como hemos aprendido del feminismo. El público tiene un doble sentido de totalidad social y a la vez de audiencias concretas. Michael Warner ha descrito con precisión esta ambigüedad y multiplicidad de significados de la noción de público en su artículo "Públicos y contrapúblicos"². La idea central es que los públicos son formas elusivas de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos. Público es uno de los términos más recurrentes en el debate

2) Publicado en su libro *Publics and Counterpublics*, Zone Books, Nueva York, 2002.

cultural, pero no por ello es un término simple y de significado evidente. Parece fuera de discusión que el arte es una actividad pública, orientada al debate y a la confrontación con los otros. No obstante, así como la especificidad de lo artístico ha sido largamente debatida y redefinida en las últimas décadas, no parece que haya ocurrido lo mismo con el público. Parece necesaria una permanente redefinición de lo que queremos decir por público.

Por ejemplo, hoy vemos que las instituciones y políticas culturales han ido sustituyendo de manera progresiva los discursos de acceso universal a la cultura, entendida como un bien accesible en si mismo y como generador de efectos beneficiosos a través de la mera exhibición, por un nuevo discurso basado en la asimilación de la experiencia cultural a los procesos del consumo. En contra de la concepción homogeneizadora y abstracta del espectador propia del arte moderno y sus instituciones, el nuevo discurso de la industria cultural, que identifica público y consumo, tiende a reconocer las diferencias, aunque lo hace según los criterios del marketing y da lugar a políticas culturales de signo populista. Desde este punto de vista trabajar para el público significa darle lo que el público espera, dando por supuesta una preexistencia de tales públicos, supuestamente comprensibles, medibles y controlables a través de procesos estadísticos. Esta política cultural sigue el patrón del consumo televisivo y tiene por tanto sus mismas consecuencias: una progresiva banalización y empobrecimiento de la experiencia, en la cual la dimensión crítica y emancipadora de la experiencia cultural es eliminada a favor de una falsa participación. Un ejemplo fue el Forum Universal de las Culturas 2004. Se trata de un evento populista que usa la cultura como legitimación de una intervención urbanística de gran escala. Parece que Barcelona tiene experiencia en este tipo de discursos y acciones. El célebre "Modelo Barcelona" es en buena medida el resultado de tal experiencia. Es obvio decir y entender que los movimientos sociales de la ciudad están en contra de tal evento en la medida que fetichiza y cosifica las luchas políticas y los conflictos reales de la ciudad bajo una retórica de fraternidad universal que no engaña a nadie.

Este discurso consensual tiene consecuencias desmovilizadoras en la sociedad civil y frente a esto proponemos otro planteamiento: el público no existe como una entidad predefinida a la cual hay que atraer y manipular sino que el público se constituye de formas abiertas e imprevisibles en el propio proceso de la construcción de los discursos, a través de sus diversos modos de circulación. Por tanto, el público no es alguien a quien llegar, que está ahí esperando pasivamente las mercancías culturales sino que se constituye sobre el propio proceso discursivo y en el acto de ser convocado. El público está en un proceso de movilidad

permanente. Las consecuencias de esta perspectiva en términos de políticas y prácticas culturales van en la dirección de poner en cuestión las concepciones dominantes respecto a la producción y el consumo culturales, según las cuales esos roles son inamovibles como procesos cerrados, y por tanto meramente reproductivos de lo existente y abre un abanico de posibilidades de acción nuevas, en las que el público adquiere un papel activo de productor y que puede permitir por tanto la aparición de articulaciones nuevas, de nuevas formas de sociabilidad. De este modo, el público aparece como un proyecto, como el potencial de construir algo que todavía no existe y que pueda superar limitaciones actuales. Es justamente esta no preexistencia del público (lo que podemos llamar su dimensión fantasmática) lo que permite pensar en la posibilidad de reconstrucción de una esfera pública cultural crítica. Y es precisamente esa apertura lo que garantiza la existencia de una esfera pública democrática, un espacio que no debe ser unitario (esto es consensual) para ser democrático, como Chantal Mouffe ha teorizado³.

La multiplicidad de públicos es preferible a una única esfera pública. Nancy Fraser habla de la necesidad de explorar formas híbridas de esferas públicas y la articulación de públicos débiles y públicos fuertes, en los que la opinión y la decisión puedan encontrar formas de negociar y recombinar sus relaciones. Fraser introduce el concepto de “contrapúblicos subalternos” para referirse a los “espacios discursivos paralelos donde los miembros de los grupos sociales subordinados inventan y hacen circular contra-discursos, lo que a su vez les permite formular interpretaciones opuestas de sus identidades, intereses y necesidades” y añade: “en las sociedades estratificadas, los contrapúblicos subalternos tiene un doble carácter. Por un lado, funcionan como espacios de retiro y reagrupamiento; por el otro funcionan también como bases y campos de entrenamiento para actividades de agitación dirigidas a públicos más amplios. Es precisamente en la dialéctica entre estas dos funciones donde reside su potencial emancipatorio”⁴.

En última instancia, tal exploración sobre los contrapúblicos conduce a una esfera pública post-burguesa, que no debe identificarse necesariamente con el Estado. Hoy podemos reconocer síntomas de la aparición de esferas públicas no estatales surgidas de iniciativas de la sociedad civil, a las cuales el Colectivo Situaciones de Buenos Aires han llamado “nuevo protagonismo social”, refiriéndose a los acontecimientos de Argentina del 19 y 20 de diciembre de 2001⁵.

De tal rechazo a una concepción consensual de los públicos aparece un modelo pedagógico en relación a la cultura orientado hacia la experimentación de formas de auto-organización y auto-aprendizaje. El objetivo

3) Ver por ejemplo su “Introducción” a *El retorno de lo político*, Padós, Barcelona, 1999.

4) Nancy Fraser, *Iustitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*, Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes y Siglo del Hombre Editores, Santafé de Bogotá, 1997, pp. 115-117.

5) Colectivo Situaciones, *Argentina. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Virus, Barcelona, 2003.



de tal método es producir nuevas estructuras que puedan dar lugar a formas inéditas (en red, desjerarquizadas, descentralizadas, deslocalizadas...) de articulación de procesos artísticos y procesos sociales. Se trata de dar “agencia” a los públicos, de favorecer su capacidad de acción y superar las limitaciones de las divisiones tradicionales de actor y espectador, de productor y consumidor.

En el MACBA intentamos repensar las concepciones dominantes del público y experimentar con otros métodos de trabajo cultural basado en otras posibles formas de mediación. Esto implica repensar y redefinir el público desde las aportaciones del feminismo, la teoría *queer* y las experiencias de los nuevos movimientos sociales. Y de entender los públicos como transformadores y no reproductores, superando así las limitaciones actuales de la representación política tradicional, basado en una concepción burguesa de la esfera pública. En este proceso la actividad de los nuevos movimientos sociales es una referencia importante.

Las experiencias del MACBA que describo a continuación pertenecen a los últimos tres o cuatro años. La cuestión central que se plantea en ellas es como construir nuevas formas de mediación, esto es investigar en las periferias de lo artístico y recuperar la noción de valor de uso frente a una comprensión objetual de la producción de objetos artísticos según un paradigma de pura visualidad.

El taller *La acción directa como una de las bellas artes*, en otoño de 2000, fue nuestro primer intento de poner a trabajar juntos a colectivos de artistas y movimientos sociales. Es importante entender la centralidad de los movimientos sociales en Barcelona. Hay una larga historia local en Barcelona relativa a la manera como la sociedad civil ha sido singularmente activa, posiblemente debido al hecho de que la ciudad sea una capital sin Estado. En este sentido, por ejemplo es remarcable la influencia política de la Federación de Asociaciones de Vecinos (FAVB), cuyo papel desde la Transición hasta hoy ha sido influyente en el urbanismo barcelonés. Esto no significa que Barcelona sea un paraíso socialdemócrata. Intento simplemente describir algunas condiciones locales.

El taller se organizaba en torno a cinco temas:

- Las nuevas formas de subempleo y trabajo precario. Aquí contamos con la participación de grupos como Ne Pas Plier de París, que trabajaron junto con los grupos locales por la Renta Básica de cara a iniciar una nueva publicación.

- Fronteras y migraciones, para el cual tuvimos a miembros de la red Keim Mensch ist Illegal (Nadie es ilegal), promovida por Florian Schneider,

trabajando juntos con ONGs activas en los derechos de los inmigrantes ilegales. Este debate fue el origen de varios Border Camps que tuvieron lugar el verano siguiente en el sur de España.

- Especulación urbanística y gentrificación (elitización), con la participación del grupo Fiambrera Obrera, de Madrid y Sevilla, que eran también los coordinadores del taller. Trabajaron junto a Reclaim the Streets, célebres por sus estrategias imaginativas de protestas e intervenciones en espacios públicos.

- Los medios de comunicación fueron un tema transversal en el taller. La idea central era la de cómo contribuir a generar nuevas redes alternativas. Este debate en el taller fue el origen de la red Indymedia en Barcelona. En este contexto contamos con la intervención del grupo RTMark, que aportaron sus experiencias de apropiación táctica de estrategias corporativas, que fueron una gran influencia en campañas locales posteriores, como luego veremos.

- Y finalmente, y también de modo transversal, estaba la cuestión relativa a las políticas de acción directa. La discusión sobre la acción directa y su relación con ciertas tradiciones artísticas enraizadas en prácticas políticas estaba evidentemente en el centro del proyecto. Como ha planteado Ernesto Laclau, las formas políticas de auto-organización y acción directa son una reacción posmoderna a las limitaciones de las formas tradicionales burguesas de representación política y son un síntoma de la dislocación estructural del capitalismo. Laclau habla de una "especialización" de acontecimientos como alternativa al paradigma de la temporalidad. La dislocación abre un potencial para la democracia radical⁶.

El objetivo del taller era iniciar ciertos procesos de articulación de las luchas políticas locales con métodos artísticos de cara a mantener una continuidad. Por ejemplo, el taller fue el origen de la red Indymedia tanto en Barcelona como, a partir de ahí, en otras ciudades del Estado español. El taller consiguió articular un amplio espectro de movimientos sociales en Barcelona en un momento muy singular dentro de las dinámicas políticas, en el sentido que emergían algunas nuevas organizaciones después de un largo periodo de relativo estancamiento, como el MRG (Movimiento de Resistencia Global) que fue muy activo entre 2001 y 2002 y hoy desintegrado.

El taller *La acción directa...* fue el arranque de un proyecto más ambicioso que se desarrolló inmediatamente a continuación como su consecuencia lógica, Las Agencias, un proyecto que tuvo lugar en la primera mitad de 2001.

6) Ernesto Laclau, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1993.

Hemos estado manejando el concepto de agencia en el museo de manera recurrente en estos últimos años. Entendemos el concepto de agencia en dos sentidos. Uno tiene que ver con la idea de otorgar poder y autonomía a los públicos, de acuerdo con una idea de pluralidad de formas productivas de apropiación del museo por parte de tales públicos. El otro sentido es el de micro-institución, un organismo de mediación entre el museo y los públicos. La estructura de agencias intenta articular una organización molecular del museo orientada a la multiplicación de espacios públicos y de procesos de auto-formación por parte de los diferentes colectivos que participan de las agencias.

En ese momento definimos el proyecto Las Agencias como “un elemento de intermediación entre una narrativa y unas prácticas y sujetos públicos, esto es, entre el museo y la ciudad” y como “un proyecto activista que utiliza como métodos: a) la acción o la actividad, vinculada a ciertos movimientos sociales, que puede formalizarse en acontecimientos como la fiesta, la programación de actividades o la acción directa, con el objetivo de generar espacio público democrático, de recuperar la esfera pública; b) los talleres y el debate como medios de producir formas de resistencia cultural y c) la dimensión de producción frente a la de consumo.”

Para entender el impacto de Las Agencias es importante tener en cuenta el contexto de Barcelona en los meses previos a la cumbre del Banco Mundial, programada para junio de 2001 pero que fue finalmente cancelada por el temor de los organizadores de la posible violencia que se podía generar en la ciudad. Era el momento después de Praga y Estocolmo, cuando las protestas anti-globalización estaban alcanzando su momento de máxima visibilidad e influencia, cuyo punto álgido (y también de declive) fue Génova, también en junio 2001. Génova supuso un momento de inflexión en el ciclo de protestas iniciado en Seattle en 1999. Aunque en ese momento no lo sabíamos. Entre otras consecuencias, el 11 de septiembre de 2001 tuvo un impacto en la presión política sobre el movimiento, mediante una creciente criminalización policial y mediática, que ha la larga ha afectado su dinámica. Ese momento de 2001 ha sido posiblemente el de mayor dinamismo del movimiento en Barcelona. A pesar de la suspensión de la cumbre de Barcelona, la contracumbre organizada por los movimientos siguió adelante y Las Agencias jugaron un papel central en el proceso, en particular en lo relativo a estrategias de visibilidad, que transformaron los métodos tradicionales de los movimientos anti-capitalistas. La situación hoy en 2004 es en muchos sentidos diferente de aquel momento, pero eso es otra historia. Las Agencias fue un taller permanente, por así decir, un experimento en

auto-educación y también una propuesta de un método pedagógico basado en la asunción de que el aprendizaje se deriva de las necesidades inmediatas y se produce en un contexto de confrontación directa con los problemas y luchas reales. El aprendizaje es el resultado de la necesidad empírica de soluciones efectivas a los problemas con que nos enfrentamos.

Había cinco agencias:

- Una agencia gráfica, que producía carteles y material impreso para la contra-cumbre, como *Dinero Gratis* y otros carteles contra el Banco Mundial, mediante el uso de apropiaciones paródicas de las campañas municipales oficiales.

- Una agencia fotográfica producía imágenes y un archivo para las diferentes campañas, y una agencia de medios fue crucial en el desarrollo de Indymedia Barcelona, así como de la revista *Està Tot Fatal*, que fue un instrumento de comunicación y opinión de la contracumbre.

- Otra agencia diseñaba y producía instrumentos para intervenciones en espacios públicos en situaciones de protesta. Desarrollaron proyectos como *Prêt a revolter*, una línea de moda para proporcionar visibilidad y seguridad a los manifestantes en la calle. O *Art Mani*, una especie de escudos fotográficos para protección contra las cargas policiales pensado para tener un efecto de fotomontaje en las páginas ilustradas de los periódicos al ser fotografiado en la calle por los reporteros. Y también el Show Bus, un autobús adaptado para usos derivados de las situaciones de protesta en espacios públicos y equipado con un sistema de sonido y pantallas de proyección de video, que podía ser usado como espacio móvil para exposiciones y que permitía una pluralidad de utilidades en acciones públicas. Todos estos proyectos fueron visibles y jugaron su papel durante los acontecimientos de junio de 2001 en las calles de Barcelona.

- Finalmente, otra agencia se encargó de gestionar el bar del museo, que se convirtió en un espacio relacional, un lugar para comida y bebida, pero también un espacio social para actos con diferentes grupos y colectivos, con un programa de video y acceso gratis a Internet.

Además de estos proyectos, en el contexto de Las Agencias tuvimos varios talleres con artistas invitados como Marc Pataut, de Ne Pas Plier, Krzysztof Wodiczko y Allna Sekula. Los talleres se articularon con las necesidades de los grupos implicados en producción de imágenes e instrumentos.

Las Agencias ocurrieron en el museo a la vez que dos exposiciones, *Antagonismos. Casos de estudio y Procesos Documentales. Imagen testimonial*,

subalternidad y esfera pública. *Antagonismos* fue una gran exposición de museo, que presentaba una serie de casos de estudio de momentos en los cuales ha habido una confluencia de prácticas artísticas y actividad política en la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, partes de la exposición incluía una relectura política del minimalismo según la perspectiva materialista radical de Carl Andre, o una selección de la multiplicidad de trabajo gráfico producido en el contexto de las protestas en torno al Sida en los ochenta; o el trabajo más reciente de Andrea Fraser, *Services*, que plantea la transformación del estatuto productivo de los artistas en el contexto de la “bienalización” de la esfera artística, solo por mencionar algunos ejemplos.

El tercer elemento de esta constelación era la exposición de grupo de menor escala *Procesos Documentales*. Fue un intento de organizar una exposición como forma de acción directa y por tanto como un instrumento para la contracumbre y las necesidades de los grupos anti-capitalistas, en el sentido de proporcionar imágenes para articular una crítica a las políticas neoliberales y para contribuir a un imaginario crítico frente a las imágenes consensuales promovidas institucionalmente y cuyo efecto es la invisibilización o neutralización de conflictos. La exposición era una reflexión sobre el documental como género artístico que se ha construido históricamente como un género político, generador de opinión y debate (y por tanto con un potencial para el cambio político real), centrado en la representación de las clases subalternas y la denuncia de la precariedad de sus condiciones de vida. A la vez intentaba situar este debate histórico en el contexto contemporáneo del estatuto de la representación fotográfica y audiovisual en la era digital. La hipótesis de la exposición era que para mantener un efecto político real, el documental tenía que hacer más complejos sus procesos de mediación y que para ello el método y la teorización sobre el testimonio podía ser fundamental. La exposición proporcionaba imágenes que representaban los efectos de las políticas de privatización y el declive de los servicios públicos en el capitalismo neoliberal a través de los trabajos de Allan Sekula, Ursula Biemann, Harun Farocki, Marcelo Expósito, Patrick Faigenbaum - Joan Roca, Marc Pataut, Frederic Wiseman, Roy Arden y Andrea Robbins - Max Becher.

¿Cuales fueron los efectos de estos proyectos?

Evidentemente, generaron una cierta percepción del museo como espacio de debate y crítica. El museo se convirtió en un espacio relativamente reconocible como antagonista para los grupos anti-capitalistas. En este sentido, es significativo que al año siguiente los movimientos organizaron un circo contra el capital en la plaza frente al museo, en el contexto de la campaña contra la cumbre de la Comunidad Europea, en marzo de 2002, sin que el museo tuviera nada que ver con esa campaña.

También hubo otros efectos a otros niveles. Indymedia Barcelona se convirtió en una estructura permanente que contribuyó a una transformación de los discursos y métodos comunicativos de los movimientos sociales. También hubo un antes y un después de 2001 en las campañas gráficas de los movimientos sociales en la ciudad. Desde entonces han aparecido otras formas de comunicación y diseño gráfico en las redes de los movimientos, que continúan su desarrollo.

Pero el trabajo no se limita a estos proyectos y este momento. Hay además otros proyectos significativos con los que hemos intentado contribuir a una transformación de los usos del espacio expositivo. En 2001 presentamos una exposición sobre el trabajo del cineasta Pere Portabella, que consistió en la articulación de varios elementos y espacios discursivos diferentes en una suerte de espacio híbrido que combinaba un cine, un archivo, un salón y un espacio para el debate público. La exposición incluía varios programas y una serie de charlas, a las que eran invitados varios expertos para ofrecer contra-narrativas a la exposición de cara a relativizar y plantear un cierto grado de transparencia en la estructura epistemológica y organizativa de la exposición y los métodos de trabajo museístico. Este proyecto intentaba reinscribir conceptos de relacionalidad y valor de uso, tal como han sido desarrollados por las prácticas de crítica institucional, en el espacio expositivo. Pero no se trataba de musealizar esos métodos sino de continuarlos y profundizarlos.

Esta experiencia nos ha llevado aun programa de lo que llamamos espacios relacionales. En varios programas audiovisuales de los últimos años hemos presentado los contenidos en dos formatos, como proyecciones públicas y como servicio de video a la carta de acceso libre. Estos espacios de libre acceso combinan el entretenimiento, la información y la sociabilidad. El primero de estos programas fue *Buen Rollo. Políticas de resistencia y culturas musicales*, en 2002, que estaba precisamente construido como un análisis de las subculturas musicales entendidas como generadoras de esferas públicas subalternas. Las subculturas musicales eran entendidas como casos de estudio sobre el potencial (y a la vez las ambigüedades y contradicciones) de las industrias culturales en lo referente a su doble valor de resistencia y de interés comercial. La idea de las redes musicales como modelos de esferas públicas alternativas (o plebeyas) y de las formas de organización y circulación de los discursos y productos culturales fue también el punto de partida del programa *Tan diferentes, tan atractivos. Vida urbana y cultura popular en el capitalismo de la abundancia*, al año siguiente. Aquí había también un vínculo con la exposición retrospectiva de Richard Hamilton, que se presentaba en ese momento en el museo. Estos proyectos eran

una respuesta a la necesidad de rescatar la relacionalidad del monopolio de la retórica y los simulacros participativos del Palais de Tokio y exposiciones como *Utopia Station*, en la Bienal de Venecia de 2003, que representan una falsa politización y un simulacro de una verdadera articulación de procesos artísticos y sociales. Entendemos que, históricamente, las experiencias a favor de una tal articulación se han originado en intentos de construir formas alternativas de sociabilidad, enraizadas en las experiencias de transformación política radical. Es por ello por lo que nuestros modelos son de la revolución rusa o los sesenta. Relacionalidad implica una reconsideración de la relación jerárquica entre alta y baja cultura, pero no a costa de la museificación de la cultura popular sino como una recomposición de las desigualdades implícitas en el antagonismo entre ambas.

Continuamos nuestra investigación a través de diferentes proyectos. Por ejemplo, con el proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un proyecto en red (en colaboración con Arteleku y UNIA Arte y Pensamiento) que intenta construir una contra-narrativa y un marco contra-institucional del arte contemporáneo en el Estado español que contrarreste el marco dominante, establecido sobre una hegemonía de las estructuras del mercado artístico a partir de los años 80 y cuyo paradigma es ARCO. Intentamos demostrar que en la España de después de Franco hubo una falsa transición que operó en lo cultural como sustitución de una verdadera transformación política del Estado, que nunca se produjo. El proyecto implica una investigación, una serie de actos públicos, publicaciones y una exposición inaugurada en febrero de 2005.

Estamos también trabajando en la ciudad con grupos locales en un proceso que empezó formalmente a principios de 2003 con una serie de debates titulada *De las Glorias al Besòs. Cambio urbano y espacio público en la metrópolis de Barcelona*, organizada en el contexto de la exposición de Antonio Muntadas *On Translation*. La serie de debates y taller fue un intento de presentar un estado de la cuestión y un debate público sobre la situación en Barcelona inmediatamente antes del Forum 2004. Este gran evento supone un cambio de escala de la ciudad y es la transformación urbana más importante desde los Juegos Olímpicos de 1992.

Ese programa fue el inicio formal visible de proceso de colaboración con grupos locales y movimientos vecinales de la zona Poblenou-Besòs, particularmente el Forum Ribera Besòs, que es un espacio de convergencia de múltiples movimientos sociales de la zona. Este proyecto se desarrolló bajo el título *¿Cómo queremos ser gobernados?*, con la par-

ticipación del comisario Roger Buerger. El proyecto consistió en una exposición entre septiembre y noviembre de 2004 en la zona Poblenou-Besòs que intenta ser un modelo alternativo de museo y a la vez de recomposición de historias locales olvidadas o aplastadas por los relatos hegemónicos sobre la historia de la ciudad. En este sentido estamos trabajando con los colectivos locales del Forum Ribera Besòs a modo de “patronato desde abajo”, es decir reproduciendo la estructura organizativa propia del museo pero redirigiéndola hacia la participación de los sectores de la sociedad civil que son activos políticamente pero sin constituir la elite político-económica que suele formar los patronatos de los museos (y que hace de ellos instrumentos para los grandes intereses político-financieros de los poderes que rigen en la ciudad). El proceso de trabajo implica reuniones y discusiones con el comisario y los colectivos locales de cara a la configuración de la exposición y en particular aquellos proyectos que plantean anclajes locales y por tanto relecturas críticas sobre los relatos y los imaginarios urbanos dominantes. Estos proyectos que “anclan” la exposición intentan dar visibilidad a luchas históricas, como las de la memoria industrial y el patrimonio urbanístico, los servicios y equipamientos públicos, el trabajo precario, y la reconstrucción de utopías políticas locales modernas vinculadas a la actividad política de los diversos movimientos sociales y sindicales históricos, entre otras. Esta recuperación de la memoria no visible de la ciudad parece necesaria frente al potencial impacto homogenizador del Forum 2004 y sus consecuencias en términos urbanísticos y de cambio de escala metropolitana. Parte del proceso de este proyecto ya fue visible en noviembre 2003 con el seminario *La construcción del público. Actividad artística y nuevo protagonismo social*.

Estamos también continuando la investigación sobre el concepto de agencia, al que me he referido antes y que es central en nuestra reconsideración del trabajo de mediación en el museo. En este momento en el museo se han consolidado varias agencias que surgen del trabajo de los últimos años a través de los diferentes programas. La actividad de estas agencias marca la actividad del museo en su continuidad a lo largo de varias líneas discursivas principales.

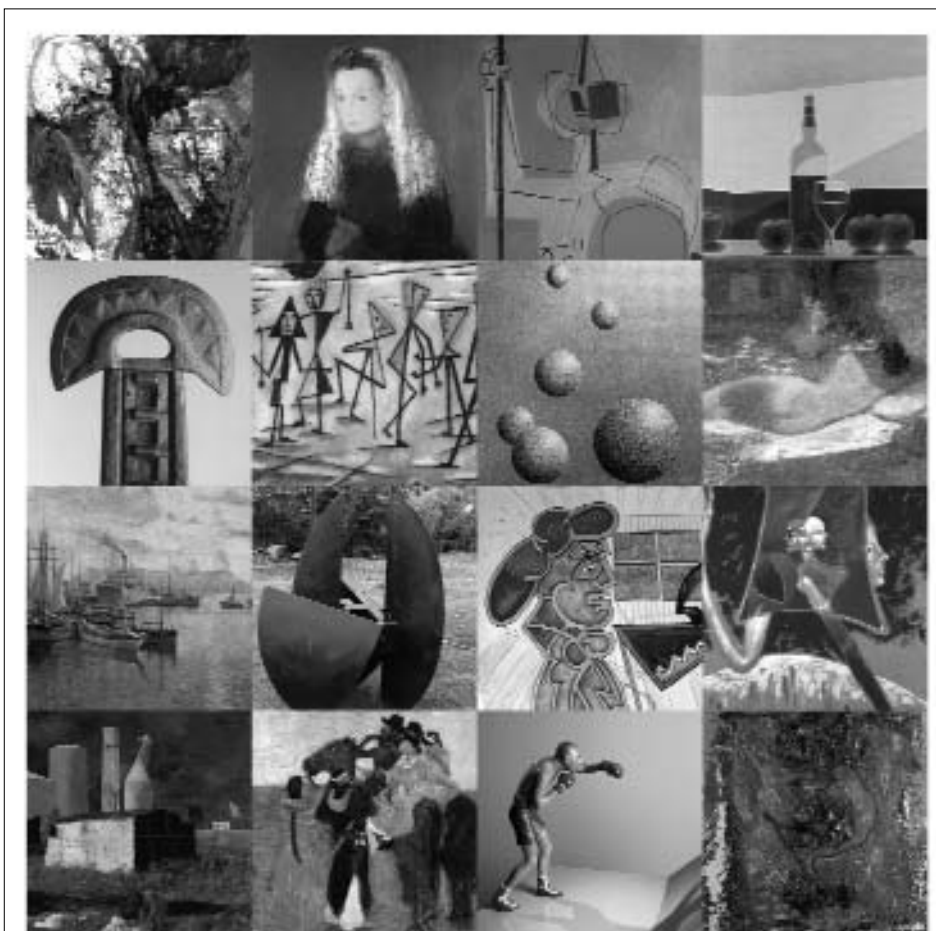
La agencia crítica surge de las sucesivas ediciones del taller de escritura y estudios críticos y contribuye a la producción de discursos y su circulación. La *sexagencia* constituye un espacio de experimentación sobre la representación de las minorías de género. Otra de las agencias investiga la intersección de procesos artísticos y procesos terapéuticos. Otras se orientan a la reflexión sobre la ciudad, sobre las nuevas formas de acción política, sobre los nuevos paradigmas epistemológicos de la cultura visual y sobre la búsqueda de una renovación de los discursos de pedagogía artística crítica.

Estas varias agencias están en transformación permanente y ponen en práctica un concepto de "múltiples minorías frente a una idea abstracta y universal del público, propia de los museos de arte moderno. Producen una multiplicidad discursiva heterogénea pero a la vez interconectada.

Este es un breve informe de lo que intentamos hacer en el MACBA en estos últimos años. En la mayoría de estos proyectos hay una gran complejidad en la manera de comunicarlos, representarlos o hacerlos visibles precisamente porque están concebidos para cuestionar los marcos dominantes de visibilidad pública y representación y sus posibles efectos paralizantes. Creemos que justamente ciertos procesos necesitan invisibilidad para ser efectivos y permanecer como procesos y no como su cosificación y posible neutralización. El arte como institución pública está sobre determinado por un régimen de visibilidad que puede tener efectos negativos de cara a la apropiación subjetiva de métodos creativos y experimentos artísticos. La visibilidad puede debilitar la vitalidad y puede forzar la institucionalización, fosilizando de manera narcisista el potencial de la creatividad. Más allá del régimen de visibilidad, cuyo paradigma es la exposición, creemos que es posible restaurar formas de apropiación subjetiva de métodos artísticos en procesos en los márgenes y fuera del museo. Esta es una investigación que se sitúa y se desarrolla en la periferia de lo artístico y se mantiene en una tensión permanente entre aquello que tradicionalmente entendemos como autonomía artística y aquello que forma parte de las diversas prácticas sociales o de la vida cotidiana.

Lo que se puede ver aquí es un proyecto y un proceso. Nuestro propósito es forzar los límites y contradicciones del marco institucional. Un museo no es más que lo que se hace con él, las formas en que la gente se apropia de él. Esta es nuestra contribución a una redefinición radicalmente política de la relacionalidad artística.

Florencia Breccia lee a ramona en una plaza bajo los árboles	Rosa Longhi, ramona te dice: ¡Feliz primavera! y ¡no te olvides de renovar!
--	---



10 La Plata 2006

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

LL ARIL DE ASLSORAK

Daniel Maman Fine Art - Av. del Libertador 2475 - C1425AAK - Bs. As. - Argentina
Tel/Fax: 4804 3700/3800 info@danielmaman.com www.danielmaman.com

Creatividad colectiva

What, How and for Whom / WHW es un colectivo curatorial independiente que organiza diferentes proyectos de producción, exhibición y publicación de arte, además de dirigir la Galerija Nova en Zagreb, Croacia. Sus integrantes son las curadoras Ivet Curlin, Ana Devic, Natasa Ilic y Sabina Sabolovic, y el diseñador y publicista Dejan Krsic. En este texto, escrito especialmente a pedido de ramona, explican los lineamientos de su último proyecto, que incluyó a varios grupos argentinos y las tuvo de paso por Buenos Aires.

What, How & for Whom

1) "In search of Balkania", curado por Eda Cuffer, Peter Conover and Peter Weibel, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; "Blut und Honig - Zukunft ist am Balkan", curado por Harald Szeemann, Sammlung Essl, Klosterneuburg, 2003; "In the Gorges of the Balkans. A Report", curado por Rene Block, Kunsthalle Friedericianum, Kassel, 2004, seguido por "In the Cities of the Balkans", docenas de exhibiciones y proyectos independientes en la región.

2) Para esta clase de práctica artística durante los 90 en el Este, Misko Suvakovic (en "La ideología de exposición: so-

En 2003, en Zagreb, el colectivo curatorial "What, How & for WHOM/WHW" comenzó con un programa al que llamamos "Acción Colectiva". Motivado más que nada por nuestra experiencia cotidiana de trabajo colectivo, este programa a largo plazo incluía una serie de eventos como disertaciones, foros de discusión y exhibiciones que se proponían explorar la problemática específica de los colectivos artísticos. Como consecuencia de este proceso, en mayo de 2005 organizamos una exhibición que llamamos "Creatividad colectiva", en Kassel. Como un colectivo centroeuropeo de cuatro (mujeres) curadoras trabajando en importantes instituciones alemanas, nos enfrentamos con relaciones específicas de poder, que no son sino una parte del complejo entramado de poder que se teje con miras al arte de Europa del Este y, más precisamente, al arte de los Balcanes.

La invitación para trabajar en Kassel, uno de los pilares del arte germano (muy conocido por albergar las exhibiciones de Documenta), vino como consecuencia de nuestra participación en el proyecto "Trilogía Balcánica", que fue una suerte de final tácito para este proyecto de tres años, durante el cual Kassel se ocupó del arte balcánico. La "Trilogía Balcánica" fue uno de los tantos emprendimientos artísticos que trataban sobre el arte del este europeo¹ y que tuvieron como centro importantes instituciones artísticas alemanas en los últimos años, muchos de los cuales tuvieron que ver con limpiar la conciencia y sensibilidades de Europa occidental respecto a la guerra de la ex Yugoslavia, como así también completar la misión que tenía Europa de integrar a los Balcanes a la sensibilidad artística occidental. Como curadoras, nos resistimos a esta idea aséptica de integración, que suponía sugerir una idea educativa y políticamente correcta de transición no conflictiva hacia un ideal de sociabilidad multicultural equitativa². No nos interesaba tampoco aspirar a construir un utópico albergue de ideas ya descartadas y proyectos excéntricos dentro del marco de las burbujas simbólicas que son las ex-

hibiciones de arte. En cambio, nos largamos a usar las estructuras y los recursos institucionales con los que contábamos -sin ningún tipo de nostalgia por la función simbólica del museo, que aún hoy continúa siendo inseparable de la noción de espacio público y cultura democrática-, para convertir al cubo blanco del museo en un espacio catalítico para la comunicación a largo plazo y el establecimiento de plataformas globales para el nuevo movimiento intelectual, y reinventar el colectivismo en oposición a las economías neoliberales que reemplazan continuamente solidaridad por inversión.

En la búsqueda de montar una exhibición sobre las diferentes formas de creatividad artística colectiva, en donde sus protagonistas comparten programas en común, modos de vida, metodologías y puntos de vista respecto, sobre todo, a formas específicas de conflicto social, tratamos de ofrecer una perspectiva generacional y regional (es decir, de Zagreb) al problema. Nuestra aproximación al asunto comienza por el hecho de que, en Europa del Este, hay una fuerte tradición de colectivismo cultural. Nos opusimos a la idea que define al Este europeo como un capitalismo tardío, sugiriendo que no hay nada en la experiencia histórica del Este europeo (o sea, las otrora sociedades comunistas) de lo cual el arte contemporáneo pueda servirse o aferrarse. Por el contrario, intentamos relacionar las prácticas artísticas colectivas (emancipatorias y activistas) con la perspectiva histórica de los desarrollos artísticos específicos del Este, dando cuenta de enlaces transgeneracionales y empáticas internacionales con similares "problemas con el modernismo". En ese sentido, nuestro interés en una política de lo colectivo no estuvo restringido geográficamente, sino enfocado en la lectura de la modernidad como una problemática que no fuera única y exclusivamente occidental. La reorganización y reestructuración cultural, las estrategias espaciales y los elementos geopolíticos parecían ser elementos especialmente interesantes en relación con sociedades caracterizadas por rupturas recientes

bre las ideologías de Manifiesta", en *Platforma SCCA*, N° 3, Ljubljana, Enero 2002) propuso el término "Soros-Realism", describiendo la fórmula de tal trabajo artístico como "nuevos medios de comunicación + temas - presentación locales (regionales)" hechos de "rastros borrados de cultura". En otra variante, "nuevos medios de comunicación" podrían ser substituidos por "la institución artística".

como consecuencia de los intereses del capitalismo global. Viniendo de un país con un pasado violento bastante reciente, Argentina nos mostró una forma particular de lidiar con el crimen y su memoria, con la herida abierta de la atrocidad nunca castigada. Las formas de resistencia al capitalismo neoliberal y las dinámicas de la lucha de clase en Argentina hicieron surgir cuestiones respecto de qué tienen en común América Latina y Europa del Este, además de traumas históricos mezclados con la promesa inacabada del progreso por venir. ¿Aguarda Croacia la debacle social tras su propio colapso financiero? ¿Está Argentina en camino de pacificarse, normalizarse día a día (como nosotros ya nos pacificamos)? ¿Cómo es la forma en que deben ser pensadas las protestas callejeras y su potencial revolucionario? ¿Cómo y por qué son domesticadas y pacificadas? ¿Cuáles son las estrategias y, más aún, cuales son sus protagonistas? Más significativo en lo que hace al arte, ¿cómo podemos expresar nuestra necesidad básica de imaginar un futuro diferente del que tenemos y cuestionar nuestros propios deseos materiales, valores sociales y sentido de comunidad?

Emergentes de una esfera cultural y artística autónoma, y al mismo tiempo resultado de la lucha de clases y factor decisivo en el ascenso de una nueva clase proto-capitalista, las vanguardias actuales se encuentran ante una doble paradoja: a fin de preservar una posibilidad de práctica estética que supere el plano ideológico, se ven forzados sin embargo a luchar por el status ideológico del arte y su conversión como objeto de consumo. Para preservar intacto el status social del "arte" y la "cultura", luchan por reconocimiento social, lo que implica que se esfuerzan -sin buscarlo- por lograr su comercialización. Este camino sin salida solo puede ser evitado acabando con la ratonera misma, enlazando el mismísimo esfuerzo artístico a alguna otra iniciativa que desafíe las condiciones históricas prevalecientes. El fin de este "camino sin salida" ocurrió en el Este y en todo aquel lugar donde las prácticas artísticas han tenido la oportunidad histórica y la capacidad inmanente de

unir sus fuerzas para conseguir una transformación revolucionaria del contexto histórico-social.

Artistas que están formando parte de "Creatividad colectiva", como Etcétera..., Grupo de Arte Callejero, Taller Popular de Serigrafía, Tucumán Arde, como tantos otros con quienes hemos hablado en Buenos Aires, continuamente crean nuevas oportunidades para entrecruzar la práctica artística con el compromiso social y el activismo político. A través de crear una serie de estrategias para reapropiarse y reformular el espacio urbano, en colaboración con nuevos actores sociales, estos colectivos están creando nuevos espacios de intensa interacción humana y social. Su relación directa con colectivos, tanto artísticos como de otros campos que no están relacionados con el arte, busca provocar cambios de impacto social a través de cuestionar las opresiones tanto históricas como presentes y el avance inevitable hacia el capitalismo global, que despierta reivindicaciones, quejas, memoria y posibilidades de disenso -todo en nombre de una vaga promesa de futura prosperidad. Respecto a esto, la voluntad de cooperación entre Etcétera, GAC o el TPS se corresponden con esfuerzos similares de otros grupos en países tan distintos como Brasil (BijaRi, Contra Filé, Urucum); Rusia (Radek Community, What's to be done?) o Serbia y Montenegro (□kart), cuyas metas son desafiar el sistema opresivo, dar cabida a tópicos censurados que discurren bajo corriente de la propaganda oficial y proveer espacios y oportunidades a las voces silenciadas. Estas nuevas prácticas emergentes destrozan radicalmente el vampiro contemporáneo de la totalización. Al construir un nuevo espacio sirviéndose de lo que ya está construido se asemejan a las políticas de aquellos nuevos movimientos que se sitúan por fuera del establishment político tradicional, al tiempo que conforman, quizás, la única forma de acción política todavía viable para la humanidad contemporánea.

Traducción: Nicolás Dojman

Autocrítica del carnaval

Ana Martín

En estos últimos años, sobre todo en el marco del llamado movimiento antiglobalización, ha tenido lugar en Europa una fusión entre arte y política sin precedentes, que ha dado lugar a una gran cantidad de formas híbridas a medio camino entre el arte y el activismo, así como a nuevas clasificaciones que tratan de dar cuenta de estos nuevos fenómenos.

Sin embargo, lo que parecía una alianza prometedora que iba a solucionar el estancamiento de los movimientos sociales y a sacar al arte del papel cínico en el que la posmodernidad lo había colocado, una vez que el fogonazo del movimiento antiglobalización ha pasado y podemos hacer un balance de todo el proceso, la lectura que queda es bastante negativa. El movimiento se ha desinflado, y las propuestas más radicales han desaparecido, dejando sobre todo visibles propuestas que tienen más que ver con la identidad, la moda, el conocimiento y las nuevas tecnologías que con la lucha contra el capitalismo. Y una de las razones para la situación actual es que, en este mutuo acercamiento, se ha producido un desequilibrio que ha inclinado la balanza demasiado hacia lo estético.

Sabemos que el arte juega hoy un importante papel en el desarrollo de lo que se viene llamando capitalismo cultural, una vez que la cultura se ha convertido en la principal instancia de crecimiento y renovación del mercado. Ya no es sólo que cualquier planteamiento crítico pueda ser reabsorbido y convertido en nueva mercancía, si no que la crítica se ha institucionalizado, siendo, por tanto, promovida. Cuanto más crítico es el arte que se hace, más posibilidades de éxito tiene. Y esto genera una dinámica perversa en la que lo político es a menudo instrumentalizado: desde los artistas que lo incorporan a su práctica porque saben que así aumentan sus posibilidades de hacerse un hueco en el mercado, hasta aquellos que, a pesar de realizar una labor sincera, ven neutralizados sus intentos al ser llamados a exponer en ferias, bienales y museos. Resultado: la crítica no perjudica al capitalismo sino que lo alimenta y lo rejuvenece.

Creo que no es exagerado decir que el arte funciona hoy como una especie de carnaval; pero no en el sentido de liberación que muchos inoportunamente invocan desde algunos de estos nuevos grupos, si no como un espacio simbólico de representación de la disidencia, donde las prácticas políticas, una vez que han sido reconvertidas en prácticas artísticas, funcionan como una representación del cambio social sin la necesidad de que este se produzca.

Así es como se explica el hecho de que los museos se estén llenando, precisamente, de las distintas formas de expresión de los colectivos sociales (todo aquello que jamás habría podido entrar en un museo ni nadie

hubiera pretendido que entrase) cuyas herramientas están siendo en cierta medida usurpadas por el ámbito artístico y, de esa forma, reconvertidas en otra cosa diferente; están perdiendo su efectividad y su potencial político, subversivo, para estetizarse, neutralizarse y esterilizarse en el espacio del museo.

En cuanto al movimiento antiglobalización, creo que ha supuesto un punto de inflexión en el marco de la contestación política, pues se puede decir que ha sido, más que una protesta, su representación, que algunos califican incluso de simulacro. Evidentemente, esto guarda una estrecha relación con el contexto de espectacularización en el que vivimos, y con la propia globalización a la que se quiere combatir; pero el hecho de haber primado lo creativo sobre lo efectivo (seguramente consecuencia del acercamiento de lo artístico), y la diversión por encima del compromiso, ha convertido a la lucha en una especie de juego, donde los valores estéticos han prevalecido, en ocasiones, sobre los políticos. Así, se ha funcionado en términos de originalidad y de novedad, y se han dejado de lado los criterios tradicionales de la militancia (que por cierto, están incluso mal vistos) que son, por otra parte, tan necesarios: el compromiso, el trabajo colectivo, y, sobre todo, la articulación del discurso. Esto no quiere decir que no haya discurso, que lo hay, pero éste está funcionando muchas veces como una mercancía más, generando un estilo al manejarse ciertas “palabras fetiche” que están en boca de todos y que tienen bastante poca significación en el plano de la lucha política.

En este contexto, resulta bastante urgente hacer un balance autocrítico, tanto desde el arte como desde los movimientos sociales, para analizar cuáles han sido los aciertos y los desaciertos, y para ver cómo es posible llevar a cabo una lucha política hoy, en este nuevo marco de espectacularidad y de mercadeo con lo simbólico.

Aunque florezcan las azaleas, a Adolfo Canellas le va a faltar algo si no renueva

¡Empezó la primavera y Paula Bugni todavía no renovó su suscripción!

Las utopías del arte (y viceversa). Variaciones sobre un tema

El autor es mexicano, e integra el colectivo Tristestópicos, plataforma de reflexión y documentación sobre imaginarios latinoamericanos, radicado en Barcelona (tristestopicos@yahoo.com). Lo que sigue es su crítica a la exposición “*Arte y Utopía. La acción restringida*”, llevada a cabo en el MACBA en 2004. Con más de 900 obras y 3.500 metros de exhibición, esta muestra pretendía ser una abarcadora relectura de la relación entre el arte y la poesía en la época contemporánea. Para Chevrier, la muerte de Víctor Hugo negaba la posibilidad de que los poetas actuaran políticamente o se convirtieran en conciencias morales. El poeta -afirma Chevrier- puede nombrar el mundo, dar del mundo una equivalencia verbal, pero no cambiarlo. Bajo esta línea de pensamiento la exposición utilizó la poética mallarmeana como hilo conductor de la estética política de la modernidad. Publicamos esta nota gracias al intercambio con la revista *Brumaria* (Madrid).

**Joaquín
Barriendos**

En un artículo titulado *Arqueología de la modernidad práctica* incluido en el libro *Kant after Duchamp* (MIT Press, 1996), el crítico de arte belga Thierry de Duve -aludiendo a la ética kantiana contenida en la *Crítica de la razón práctica*- se hacía la siguiente pregunta: ¿puede la actividad artística mantener una función crítica si se separa del proyecto de emancipación? Aunque cambiaba la idea de “proyecto” por la de “máxima” y matizaba el sentido mismo de lo utópico, su respuesta era afirmativa. Apostando así por la existencia de un tipo de arte que no estuviera asentado en ninguna de las utopías éticas o políticas de reivindicación conocidas, y que, al mismo tiempo, no cumpliera una simple satisfacción del gusto, Duve intentaba desvincularse de una actitud más o menos generalizada que celebraba gloriosa tanto la muerte de las ideologías y el fracaso de las vanguardias como el ineluctable encumbramiento del relativismo posmoderno. Con esta postura frente a la pertinencia de la crítica en el arte actual, Duve se desmarcaba de la polémica aparecida en la década de los ochenta en la que revisionistas escépticos (quienes apostaban por un principio de autonomía estética condensado en el ideal del “arte por el arte”) por un lado, y neoutópicos progresistas (quienes reivindicaban

el valor político de las vanguardias históricas) por el otro, habían creado un antagonismo vacío que Duve comparaba con un juego de ping-pong. Esta especie de coda intelectual de la guerra fría era percibida por el crítico belga como un *impasse* en la forma de concebir y articular la relación entre la ética y la estética, entre la política y el arte. La exposición *Voici, 100 ans d'art contemporain* coordinada por el propio Duve en Bélgica a finales del 2000, intentaba mostrar que el valor crítico de la actividad artística no sólo había sobrevivido al "fracaso" de las vanguardias y a la 'traición' de las neovanguardias, sino que debería ser un elemento sustancial de la historia del arte desde Manet hasta Michel François. En una línea semejante la exposición *Arte y Utopía. La acción restringida*¹, comisariada por Jean-François Chevrier, intenta a su manera des-trabar esta coyuntura "posmoderna" repensando tanto el desencanto frente a las utopías emancipatorias del arte moderno como la descon-fianza ante la estetización negativa de la política, y apelando por una re-construcción de la historia del arte moderno y contemporáneo -desde el simbolismo hasta el final de la década de los setenta- a través de lo que Chevrier ha denominado el "efecto Mallarmé", es decir, de la inercia de

1) Esta exposición se exhibió en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) del 3 de junio al 12 de septiembre de 2004. Posteriormente se trasladó, no sin ciertos cambios, al Museo de Bellas Artes de Nantes en donde permaneció abierta del 7 de abril al 3 de junio de 2005.

su poética y su renovación del lenguaje como antecedentes del espíritu de experimentación y liberación del arte. Así, una inagotable lista de autores y movimientos artísticos son alumbrados en función de los rasgos que tanto la destrucción de la sintaxis como la autorreferencialidad del lenguaje han dejado en ellos. La década anterior a la primera guerra mundial, momento en el que Mallarmé es considerado el origen de la renovación cubista, así como el inicio de la década de los setenta, cuando un estructuralismo marcadamente posduchampeano retoma su poética para negar el valor del arte a través del museo -sobre todo con Broodthaers- son los momentos que más claramente engarzan la continuidad del "efecto Mallarmé".

La influencia y los distintos rebotes que este "cataclismo de la gramática" y esa "catástrofe preciosa en los rieles del verso" -como llamó Vicente Huidobro a la poética mallarmeana- pueden reconocerse fácilmente y sin incomodidad como los elementos sustanciales del impulso de emancipación expresiva de muchas corrientes creativas posteriores; a veces por continuidad, otras por radicalización y otras por negación, pero siempre bajo el influjo mallarmeano de liberación del lenguaje frente al sentido directo y al pensamiento racional. Tal es el caso de la poesía visual, la poesía concreta, la poesía fonética, el futurismo ruso, las *parole in libertà* de Marinetti, los diferentes dadaísmos, el automatismo surrealista, el letrismo, el creacionismo, el ruidismo, el anarquismo de fluxus o el de infinidad de artistas como Jef Geys, Wols, Raymond Hains, Duchamp, Brossa, Broodthaers, etcétera.

Lo que no puede asumirse de manera automática sin cierta duda o sospecha es la restricción política del mundo artístico proclamada por Mallarmé en *La acción restringida* (subtítulo de la exposición) ni la circunscripción del arte a una esfera 'pura' de la estética, como los hilos conductores del arte del siglo XX, pues esta constricción, que considera todo viso de actividad reivindicativa o emancipatoria como una afección y dispersión de la poética, como una acción política imprecisa o como una infiltración de lo cotidiano y lo funcional en el hermetismo laico y apolítico del poema, pone en tela de juicio el sustrato crítico del arte. Aunque el artista tenga una conciencia política, si en su arte se debe omitir toda denuncia que no sea estética, el resultado es un conjunto de obras artísticas que no dan luz de su horizonte cultural. En una esfera estética restringida como la mallarmeana, el sentido crítico del arte se vuelve inmanente y peligrosamente aséptico, como si intentara diluir su historicidad. El contexto mismo en el que Mallarmé pide al artista que se 'instituya como un histrión espiritual solamente en el texto, pone en duda la pretensión de que, tanto el imperativo de apoliticismo explícito como la abstención bibliofílica de *L'action restreinte*, puedan ser utilizados como

baremo para tabular tanto el grado de utopía en el compromiso político de algún artista, como el impacto ético de su acción de denuncia o de negligencia. Como puede verse en el caso de la publicación del antipanfleto mallarmeano, es precisamente en su contexto histórico en donde se valida el grado de politización que puede tener una obra de arte. La *Revue Blanche*, en la que se publicó originalmente el artículo de Mallarmé con el título *L'Action*, fue la primera de las “Variaciones sobre un tema” que el poeta entregó a la revista desde febrero hasta noviembre de 1895. Esta revista era editada por Thadée Natanson y su esposa Misia, ambos amigos del poeta. Esta familia de judíos burgueses originarios de Polonia se había comprado una casa contigua a la de Mallarmé en Valvins, conocida como *La Grangette*, en la que se reunían sus colaboradores y amigos. En ella Gide, Valery, Claudel, France, Zola, Maeterlinck, Cloette, Manet, Sisley, Pissarro o Puvis de Chavannes y por supuesto Mallarmé, pasaban veladas literarias enteras alternando discusiones sobre el valor de la poesía con pasajes de música impresionista interpretada por Misia al piano.

Las “Variaciones sobre un tema” de Mallarmé fueron apareciendo al tiempo que la condena política por traición al Estado de Dreyfus evidenciaba cada vez más su carácter antisemita, situación que terminó por generar una revuelta de los liberales progresistas y por dividir al mundo del arte incluso fuera de Francia. Publicada como parte de sus *Divagations* de 1896, la siguiente edición de *L'Action* incluía el *calificativo restreinte*; esta versión, aparecía justo en el momento en el que la toma de partido frente al caso Dreyfus se había vuelto impostergable, como lo hicieron notar los editores de la *Revue Blanche*. Entre el propio Thadée y Degas, por ejemplo, a pesar de su vínculo político familiar, se abrió una furiosa ruptura ideológica insalvable; así, quienes apoyaron la defensa de Dreyfus, como Monet, Prust, Pissarro, Anatole France o Zola, rompieron sus vínculos con personajes como Degas, Valery, Rovart, Renoir o Cézanne. La propia *Revue Blanche* terminó siendo objeto de un juicio ideológico. Este conflicto artístico y político, inmerso en un profundo brote de antisemitismo europeo, motivó no sólo la separación entre el clero y el Estado en Francia sino también propició la formulación del sionismo político de Theodor Herzl, desencadenando así tanto la heroica toma de partido del *J'accuse* de Zola en 1898 aparecida en el periódico *L'Aurore* como la publicación de la *Historia contemporánea* de Anatole France y la del libelo *Le Cri de Paris* de Alexander Natanson, en el que éste defendía la revista de su hermano.

En medio de esta coyuntura y viviendo tan de cerca el antisemitismo francés, por lo tanto, abstenerse o sugerir la abstención era también una acción política, una toma de partido en la que la ausencia de “movilidad”

tiene una serie de implicaciones políticas que no pueden obviarse. Retraerse a la esfera de una poética ideal que describe el mundo pero que no puede cambiarlo es suponer que las actividades artísticas no forman parte de la orquestación de la cultura, y sólo puede entenderse si se toma en cuenta el hastío y el cansancio que Mallarmé mostraba frente a la vida cotidiana, los cuales lo habían llevado a generar una evasión consciente del mundo a través del ensueño, de la sugerencia y del hermetismo poético. De alguna manera, Mallarmé había intentado transfigurar en verbo la carne y la naturaleza. Para él la vida debía vivirse como la sies-ta de un fauno, plagada de “impresiones poéticas” en las que se condensara el universo.

Por alguna razón, el propio Mallarmé pedía que su “indicación” estética se considerara como una locura rara; quizá intuía que una obra puede parecer circunscrita en una situación pero no en otra, o ante ciertos objetivos políticos y no ante otros. El caso de un artista como Fahlström (incluido en la exposición) es un ejemplo significativo de ello. Este artista, en un fragmento de sus *Notations*, revierte la común percepción de aparente evasión política de sus piezas utilizando un pasaje de *Tosca de Puccini* como metáfora, en la que el horror y el tormento suceden fuera de escena, encubiertos y desvelados al mismo tiempo por la armoniosa aria del bel canto; así, de manera irónica, es como cobran forma sus denuncias. Lo que parecía entonces una restricción política o ideológica del arte puede considerarse más bien una sutil pero contundente reutilización del lenguaje pictórico (o escenográfico) como toma de posición política. La dimensión amplia y abierta del valor crítico del arte, por lo tanto, debe serle intrínseco a toda actividad artística significativa del siglo XX a pesar de que no parezca formar parte de un proyecto explícito de emancipación.

La pertinencia actual de la pregunta de Duve, tomando en cuenta la polémica abierta por la exposición *Arte y Utopía* sobre el carácter político restringido del arte, radica entonces en señalar que no sólo fue por el alto precio que pagó la modernidad tras el nacionalsocialismo y el llamado “socialismo real” como proyectos utópicos basados en una idea afirmativa del progreso, sino también por el fallido intento del arte humanista de renunciar a su condición crítica no inmanente volviéndose con ello el proxeneta del terror político que la unión de la crítica con los binomios ética-estética, política-poética, arte-utopía, se pusiera en duda. Si consideramos que un proyecto de exposición es en esencia un conjunto de preguntas lanzadas a través de las obras, y que a toda pregunta estética le corresponde una respuesta política, entonces los datos están lanzados, toca ahora al público responder crítica y políticamente.



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Norberto Griffa
- **en Gestión del Arte y la Cultura**
Coordinador: Lic. Fermín Fèvre



Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

delinfinitoarte

Enio Iommi

Inaugura el 25 de Octubre

Av Quintana 325, PB - Buenos Aires
4.813.8828 - 4.815.5699
lunes a viernes de 11 a 20 hs
delinfinitoarte@speedy.com.ar

Estudio Jurídico

Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master En Mercado De Arte Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados
con las artes plásticas (pintura y escultura)
Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos,
Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

Preferentemente: a museos, galerías de
arte, marchands, casas de subastas,
coleccionistas y artistas en general.

Absoluta reserva

En Buenos Aires:

Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357

En Punta del Este, Uruguay:

Av. Gorlero 941, 1º 118 (CP 20.100)Tel.:
00598-42.2.23108/4.45671

E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

5 Preguntas

Referidas a 5 encuentros entre artistas y curadores extranjeros que lamentablemente nunca llegaron a concretarse.

Lucas Di Pascuale

1

Importante curador internacional visita provincia argentina invitado por destacada institución cultural. El motivo de la visita son una serie de conferencias, pero viendo que dicho importante curador no quiere perder la oportunidad de conocer obra de artistas locales, la destacada institución cultural organiza un cronograma de visitas a diversos talleres. El circuito comienza por el taller más cercano a la institución y finaliza por el más alejado, el de un joven artista que trabaja en las afueras de la ciudad, cerca del aeropuerto.

Domingo, 10.30 hs., momento de la última visita, ni el importante curador internacional ni el director de la destacada institución cultural se hacen presentes. El artista no se impacienta, sabe que la demora es lógica.

Finalmente el importante curador internacional llega acompañado del director de destacada institución cultural y observan la obra, la recorren de punta a punta sin hacer preguntas. Luego, saludan afectuosamente al artista, le agradecen, él también agradece y se retiran.

¿Por qué el importante curador internacional no para de mirar su reloj mientras mira la obra? a) Por el cambio horario. b) Porque aprovechando el cambio acababa de comprarse un reloj. c) Porque se aburre. d) Porque tiene un tic. e) Porque está de camino al aeropuerto. f) Porque es inglés.

2

Pareja de artistas extranjeros arriba a provincia argentina acompañada de directora de destacada institución cultural de Buenos Aires. Su intención es conocer obra de artistas locales y quizás incorporar alguno a proyecto expositivo en museo europeo, dando la posibilidad de que el artista conjuntamente con su obra salgan del país aunque no tengan dinero para hacerlo. Aparentemente el proyecto se enmarca en la situación de crisis del país que conmueve a Europa y al mundo entero.

Día jueves, 14.30 hs. se concreta cita con destacado artista local. Dicho artista muestra en una computadora varios de sus trabajos realizados. El

hombre miembro de la pareja de artistas extranjeros observa atentamente la exposición e inclusive hace varias preguntas muy pertinentes. La mujer miembro de la pareja de artistas extranjeros intenta que el bebe, hijo de ambos y participante del encuentro, no rompa ningún objeto.

La mujer directora de destacada institución cultural de Buenos Aires está ubicada, sin emitir palabra, en una silla que mira hacia la computadora en la que expone sus trabajos el destacado artista local.

¿Por qué se le cierran lo ojos a la mujer directora de importante institución cultural de Buenos Aires? a) Porque se aburre. b) Porque la comida en el restaurante fue abundante. c) Porque el vino en el restaurante fue abundante. d) Porque la obra del destacado artista local es poco localista. e) Porque es su costumbre.

3

Motivados por la situación de crisis en Argentina, que conmueve a Europa y al mundo entero, dos artistas internacionales acuerdan con director de destacada institución cultural, llevar adelante un proyecto conjuntamente con artistas locales en la provincia donde se encuentra dicha institución cultural.

El proyecto lleva más de un año de arduo trabajo, período en el que se suceden una serie de momentos de trabajo intensivo (más arduo) que tienen lugar cada vez que los dos artistas internacionales arriban a la provincia y se reúnen con los artistas locales.

¿Por qué los artistas locales encuentran varios desacuerdos con el proyecto y con los artistas internacionales en particular, únicamente cuando los artistas internacionales no están en la provincia? a) Porque los extrañan. b) Porque los artistas internacionales al llegar siempre mencionan sus esfuerzos para llevar el trabajo a importantes museos del mundo. c) Porque no encuentran palabras. d) Porque sus diferencias son menores y quieren preservar el proyecto que le va hacer muy bien a la provincia.

4

Joven y destacado curador europeo arriba a provincia argentina con el propósito de conocer artistas y quizás dar con alguno que encaje con su proyecto, que por el momento es una idea de que determinados artistas hagan un recorrido por Latinoamérica conociendo a diversos artistas de distintos lugares.

Sábado por la tarde, joven y destacado curador europeo se reúne con colectivo de artistas, los cuales, al mostrar el trabajo se pelean por responder en perfecto inglés cada una de sus preguntas.

¿Porque el joven y destacado curador europeo no demuestra interés por el trabajo del destacado colectivo de artistas? a) Porque se pelean para responder. b) Porque ni siquiera entiende para qué producen su trabajo. c) Porque los que responden hablan inglés por primera vez. d) Porque con colectivos de artistas no va a poder financiar el viaje por Latinoamérica. e) Porque es alemán.

5

Destacado workshop tiene lugar en provincia argentina. Ocupa algo más de un mes de arduo trabajo y participan del mismo, un grupo de artistas locales y 4 que no lo son. De estos últimos, 2 son residentes en otras provincias y 2 son extranjeros.

¿Por qué esos 4 artistas que no son locales son alojados de la siguiente manera: los dos de otras provincias en casa de artistas locales, los dos extranjeros en hotel? a) Por el problema del idioma. b) Porque nadie quiere alojar en su casa a los extranjeros. c) Porque todos quieren alojar en su casa a los extranjeros. d) Porque hay exceso de presupuesto pero no tanto. e) Porque así cuando los extranjeros inviten cerveza todos los locales lo podrán aprovechar y no sólo unos pocos elegidos.



Hace 15 años comenzamos a trabajar con el sueño de construir
un país mejor a través de la solidaridad,
la educación y la cultura.
Hoy, como cada día, renovamos nuestro compromiso
para que ese sueño sea posible.



Otra forma de llegar

www.fundacionandreani.org.ar
4016-0805

Ejercicios para un balance del proyecto ExArgentina

Ana Longoni

1) Lamentablemente no tuve la posibilidad de incluir en esta convocatoria a los artistas y grupos europeos porque no contaba con sus direcciones. Quizá en una segunda vuelta esta falencia se subsane.

Hace algunos meses, propuse a todos aquellos artistas y gestores que tuvieron algo que ver en alguna instancia con el proyecto Ex Argentina con los que tenía contacto¹ que iniciáramos un balance a muchas voces de lo que venía siendo esa experiencia. Se trata de una iniciativa de los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann, quienes se instalaron en Buenos Aires hace un par de años durante varios meses, y contaron con un subsidio administrado por el Instituto Goethe que les permitió financiar el proyecto. Los resultados de la extensa investigación emprendida cobraron estado público en reuniones en Buenos Aires y Berlín, y sobre todo en la exposición "Pasos para huir del trabajo al hacer", que ocupó la monumental sala del subsuelo (1500 metros cuadrados) del prestigioso museo Ludwig, de Colonia (Alemania), desde marzo hasta mayo de 2004, que desde allí continuó (parcialmente) su periplo bajo el nombre "Cómo queremos ser gobernados" en Barcelona, Miami y otras ciudades. Se sabe que a comienzos del próximo año el proyecto culminará con una nueva (y distinta) exposición, esta vez en Buenos Aires. También se publicaron un voluminoso catálogo y algunos libros conectados con la iniciativa.

Ex Argentina se propuso "representar contextos dominados por el economicismo y conferirles visibilidad artística". Su polémico nombre alude a la vez a la desintegración del Estado-nación que apareció como un destino obligado en medio de la crisis de diciembre de 2001, y al mismo tiempo al caso argentino como "exemplum" del salvaje rumbo del capitalismo que amenaza con extender la crisis a todo el globo, no sólo en la periferia sino también en los países centrales.

Me parecía -me sigue pareciendo- un ineludible acto de construcción colectiva dar cuenta, entre los participantes y hacia el conjunto del campo artístico, de las vicisitudes y deliberaciones que desató esta experiencia entre los convocados. Se me planteó -entre otros reparos- que me adelantaba al cierre del proyecto, puesto que aún resta la muestra en Buenos Aires. Más que un balance adelantado, creo que estamos ante un ejercicio postergado e incluso a destiempo. Porque los balances no deberían clausurar experiencias terminadas, sino contribuir a identificar

los problemas y las potencialidades de los procesos en curso. Encarar un balance de Ex Argentina podría ayudar a pensar acerca de la deriva de las tensiones entre arte y política, historia y presente, el lugar de la política en el arte, el del arte en la política, sus mutuas reformulaciones y corrimientos.

Debo decir que en su mayor parte las escasas respuestas a esta convocatoria -que se publican a continuación- no me dejan demasiado tranquila. Contestaron pocos, varios se limitaron a dar cuenta de su propio aporte al proyecto y no se propusieron reflexionar sobre la difícil condición de la producción y la elaboración colectiva, algunos desconfiaron de este espacio y eligieron un tono cínico, al mismo tiempo que hacían circular internamente balances autocríticos... Otros, sin embargo, aportan notables observaciones y preguntas inquietantes que pueden ayudar a este y otros proyectos que se planteen articular el arte y la política. Ojalá puedan leerse estas páginas -con sus hallazgos y sus conflictos- como un espacio de crítica y socialización de la experiencia que apueste a nuevas formas de subjetividad entre artistas, teóricos y gestores, entre argentinos y europeos. El balance -huelga decirlo- sigue abierto. **(A.L.)**

Aclaración: Algunos participantes contestaron con textos abiertos, otros respondieron a un breve punteo (tentativo) de temas que envié en la convocatoria: 1) Nombre, 2) Respondés como individuo o en nombre de un grupo o institución, 3) ¿En qué condición participaste (o participás) en Ex Argentina (curador, artista, investigador, etc.)? 4) Relatá lo que consideres más importante de tu experiencia en el proyecto. 5) ¿Qué balance hacés de tu participación y de tu relación con los demás integrantes del proyecto? 6) Aciertos y problemas que puedas señalar en: la convocatoria y selección de los grupos, el proceso de seguimiento de los proyectos, el montaje, la muestra en Köln, la inauguración, el catálogo, sus presentaciones o visitas guiadas a distancia, la circulación posterior de los materiales de la muestra, la posible muestra en Buenos Aires a fines de este año, etc.

Una de las cosas más inefables

Azul Blaseotto

El proyecto Ex Argentina es una de las cosas más inefables en las que me ha tocado participar. Esto que aquí escribo no pretende ser un balance, ya que el proyecto no ha concluido aún, sino más bien una reflexión a mitad de camino.

Participo de E.A como artista, y en su segunda fase (la exhibición en el Museo Ludwig de Colonia en marzo de 2004), mostré un trabajo que combinaba una investigación de dos años con su plasmación visual, más metafórica. Como este trabajo es sobre los negociados inmobiliarios en Puerto Madero (un aspecto argentino más íntimo y menos conocido internacionalmente que los piquetes y cacerolazos), creo que su recepción será otra en Argentina, tal vez más fructífera para mí en cuanto al ida y vuelta.

El trabajar de manera individual junto a grupos de artistas y/o militantes en un proyecto tan ambicioso como este, no es cosa fácil, pero sí altamente estimulante, tanto en lo profesional como en lo personal. En mi caso me permitió interactuar con un amplio espectro de personas, con quienes surgieron coincidencias, desacuerdos, proyectos compartidos.

Creo que un acierto de los curadores-artistas fue proponer un mix entre colectivos e individuos, justamente en un momento donde, en contrapartida a una etapa del arte y la sociedad exacerbadamente individualista, impera el otro extremo.

Si hablamos de arte y política es para mí claro que la tarea del arte no es la de únicamente estetizar los males de la sociedad; así como tampoco la de la política, conformarse con denunciarlos. Superar la (falsa) dicotomía entre arte y política es algo complejo, pero no imposible, y un paso muy importante en esta dirección es, simplemente, intentarlo. El montar la exhibición de E.A en el mismo lugar donde en 1999 se reuniera el G8, es una clara manifestación en este sentido. También lo es la participación de intelectuales, militantes y artistas; argentinos y europeos; grupos e individuos; la confluencia de estrategias diferentes, a veces incluso en las antípodas.

Hay dos cosas que a mí particularmente me interesan de E.A: por un lado, que en un mar de inmediatez, discursos precocidos y obras que inspiren el bostezo amplificado, proponga un pensamiento y un accionar vastos, profundos y reflexivos; y por otro, su vitalidad: un proyecto que estuvo y está en continuo debate.

Un desafío múltiple

Graciela Carnevale

Ex Argentina es un proyecto que se viene desarrollando desde hace más de dos años y que tiene ciertas características bastantes singulares.

Es un proyecto de Alice Creischer y Andreas Siekmann, dos artistas ale-

manes que visualizan la crisis Argentina como modelo testigo de la crisis del capitalismo global. Viven en Argentina durante un tiempo, toman contacto con numerosos grupos y artistas relacionados con prácticas activistas y los convocan a formar parte del proyecto.

AyA realizaron numerosas reuniones con los grupos y artistas participantes y organizaron encuentros plenarios además de encuentros teóricos (en Buenos Aires y Berlín) donde tuvieron lugar presentaciones y debates.

El proyecto incluyó varios momentos:

- Permanencia en Argentina de AyA por varios meses
- Contactos con diversos grupos y artistas de distintas partes de Argentina y de Europa
- Encuentros en Buenos Aires y otros lugares de Argentina
- Congreso en Buenos Aires
- Congreso en Berlín
- Exposición en Colonia
- Publicación de numerosos textos y catálogo
- Itinerancia de la muestra
- Etapa final: muestra en Buenos Aires (actualmente en proceso)

El proyecto contó con un subsidio importante que permitió financiar las distintas etapas.

La muestra se realiza en el museo Ludwig, en Colonia, sede del G8 en 1999. Una propuesta artística antiglobalización, que tomaba la crisis en Argentina como un caso testigo de las políticas del FMI, presentada en uno de los museos más prestigiosos de Europa en medio de una pugna política de recuperación del rol de Colonia como ciudad cultural frente a Berlín. El espacio del subsuelo alojó una exhibición colectiva, variada y dispar de un grupo de artistas argentinos y europeos. Entre las obras había instalaciones, documentos, fotografías, esculturas, pinturas, videos,

El concepto curatorial se basaba en la interrelación de las obras con los espacios generando relaciones y convivencias que modificaban las lecturas de las mismas a pesar de que el formato expositivo que dejaba todas las obras bajo el paraguas de un mismo concepto estético de montaje les hacía perder parte de su radicalidad.

El público era invitado a seguir un itinerario pautado por los curadores, recorrido que establecía una cartografía de la muestra volviendo operativo uno de los 4 ejes sobre la que estaba estructurada la exposición (negación, cartografía, investigación militante y relato político).

La muestra en el Ludwig es la culminación de un proyecto que nace de la experiencia de la crisis en Argentina en pleno 2001 y lleva a dos artistas alemanes a considerarla como un caso paradigmático de la crisis del capitalismo global que no sólo se manifiesta en Argentina sino también en Alemania, con la pérdida de conquistas del Estado de bienestar y el resquebrajamiento de una estructura que comienza a ser perceptible en la superficie del sistema.

AyA funcionan como artistas al concebir el proyecto, como teóricos al desarrollar su propuesta y como curadores al convocar a participar a nu-

merosos artistas y colectivos. Si bien hay un gui3n curatorial, hubo discusiones e intercambios de opiniones entre los grupos con m3s o menos imposiciones de criterios. Los artistas montaron sus propios trabajos, a veces con discusiones con AyA que en algunos casos exigian ciertos condicionamientos a la propuesta por ellos planteadas.

Pensar la muestra en el Ludwig dispara puntas para el debate y creo que es uno de los momentos del proyecto m3s interesantes para discutir o reflexionar.

Fue una experiencia interesante que podr3a haberse convertido en un espacio de reflexiones y debates y de generaci3n de v3nculos afectivos m3s intensos. Tambi3n fue un proyecto ambicioso y complejo de fuerte posicionamiento pol3tico.

¿Qu3 pasaba con las obras en ese contexto? ¿C3mo se articula el dise3o de la muestra con la instituci3n?

¿Qu3 pasa con acciones u obras que no han sido pensadas para esas instancias y son presentadas en la instituci3n museo? ¿Se convierten en relatos, documentos de acciones reales? ¿Qu3 implica esa operaci3n? ¿C3mo se lee en ese contexto europeo? ¿Cu3les son sus posibilidades? ¿Cu3les sus l3mites?

¿Es una contradicci3n (¿aparente?) de realizar este tipo de muestras en un museo prestigioso?

¿C3mo mostrar estas acciones? ¿C3mo narrarlas?

¿Hasta qu3 punto el espacio de la instituci3n absorbe la radicalidad del planteo inicial?

¿Qu3 formas debe adoptar una producci3n relacionada con las pr3cticas activistas?

¿C3mo hacer para que las estrategias y t3cticas expositivas operen los mismos conceptos que se trabajan en las obras o por el contrario los pongan en cuesti3n?

Ex Argentina es una experiencia valiosa de la cual se puede extraer m3ltiples ense3anzas y reflexiones:

- Connotaci3n del espacio.
- Coyuntura por la que se produce esa mirada. Historia.
- Posicionamiento de la instituci3n dentro de Alemania y con respecto a las fuerzas pol3ticas de la misma ciudad. Conflictos, competencias, juegos de poder.
- Distancia provocada por el idioma. El idioma como instancia de exclusi3n.
- Rol o lugar de la instituci3n en su propio contexto.
- Disputas internas y locales a las que los argentinos 3ramos ajenos.
- Visibilidad adquirida a partir de estar en ese lugar.
- Conflictos internos dentro del grupo y en relaci3n a AyA.
- Criterios curatoriales y formato de la muestra.
- Lectura de las obras en ese contexto.

El arte pol3tico en escena

En los 3ltimos a3os numerosas muestras a nivel internacional incluyen o

PROA
FUNDACION

Av. Pedro de Mendoza 1929
(y Caminito) La Boca, Buenos Aires
TE 4303-0909 - info@proa.org

Desde el 15 de octubre hasta fines de noviembre

ROSEMARIE TROCKEL

arte contemporáneo alemán

Organización: IFA, GOETHE-INSTITUT BUENOS AIRES,
FUNDACIÓN PROA

Curadora: GUDRUN INBODEN

En diálogo con los artistas:

JANE BRODIE

AILI CHEN

MARIANA CORTÉS

FLAVA DA RIN

MARINA DE CARO

MARTÍN DI GIROLAMO

INÉS DRANGOSCH

ANA GALLARDO

GUILLERMO IUSO

FLORENCIA RODRÍGUEZ GILES

Curadora: **VICTORIA NOORTHOORN**

www.proa.org

se constituyen en relación a un tipo de prácticas artísticas que se articulan con prácticas activistas o con sus relatos o representaciones.

¿Qué pasa con estas prácticas cuando son presentadas en la institución museo?

¿Qué formas deberían adoptar estas prácticas dentro de la institución?

¿Es válido una traducción de estas prácticas a otros formatos?

Registros, documentaciones u obras que se estetizan y se vuelven representaciones de acciones, de experiencias. Relatos que se distancian del pulso pasional de la acción que le dio origen.

La cuestión de qué mostramos, de cómo lo hacemos, cuál es el sentido, reaparece como debate. Diferencio obras históricas de las obras que tienen lugar en el momento actual. Creo que las primeras funcionan como documentos, y aún cuando pueden adquirir diferentes formatos y se pueden articular en múltiples relatos sirven de nexo entre un pasado que se vuelve más próximo y es re-interpretado desde un presente que lo carga de otras resonancias y lecturas.

Algo diferente es lo que pasa con las obras actuales. Creo que no son válidas las traducciones de estas acciones a "formatos museísticos". Pienso que serían mucho más efectivos trabajos que sean "activistas", transgresores en ese espacio, tomando el lugar del museo o de la institución como un lugar más, como un escenario que no es ajeno al escenario de la calle porque ambos son caras de una misma realidad

Por lo tanto considero que esta última etapa de Ex Argentina es un desafío porque es nuestra posibilidad y nuestra responsabilidad realizar una muestra que albergue estas prácticas y al mismo tiempo que la muestra en sí misma sea una proposición que aporte a los debates dentro del campo artístico. Desafío múltiple: por el lado de las obras y por el lado del formato de la muestra. Reinventar maneras de estar dentro y maneras de estar fuera, quizás un movimiento que nos lleve a salir y entrar de la institución e inventar nuevas formas de "mostrar" o de "hacer" o de "convocar" o de "alojar".

Creo que tiene que ser una propuesta que convierta a todos en participantes, no en meros espectadores, que nos involucre, que no sea estática, que produzca debate, que sea cambiante, que invite a participar, que construya historia no desde el arte sino desde la vida, desde los sujetos. Que nos transforme en nuestras prácticas. La exposición como un lugar de producción, de inventar formas de habitar el mundo.

No tenemos antecedentes penales

**Alice Creischer y
Andreas
Siekmann**

1, 2, 3. Nos parece que las tres preguntas están registradas en la oficina de Policía. Bueno, Nos llamamos Alice Creischer y Andreas Siekmann y no tenemos antecedentes penales. Somos diputados de nosotros mismos y somos solamente nuestros propios mandatarios.

En el proyecto ExArgentina participamos de muchas formas: escribiendo cartas de viaje, secretarios y tertulianos de café, turistas, estudiantes de muchas, muchas personas, que nos enseñaron los aspectos de la realidad política de Argentina, montadores de la exposición, coléricos y gallos de pelea, burros de carga, chivos expiatorios, ricos curadores europeos, chupadores de las venas abiertas de América Latina.

4. Lo más importante que nos parece es la experiencia con otra realidad política y también con otras formas de solidaridad, que nosotros hasta ahora no conocíamos en esta forma. Para el proyecto lo más importante fue la paciencia de nuestros “profesores” y su pasión para explicarnos e informarnos sobre muchas cosas. Lo más importante fue también el trabajo, como los conocimientos, informaciones y sus ideas artísticas, que luego fueron llevadas a Europa, sin cortar el contexto. Seguramente la experiencia más bonita fue las muchas nuevas amistades y cooperaciones que se produjeron.

5. Es muy difícil para nosotros hacer un balance, porque la tercera parte de ExArgentina está teniendo lugar posiblemente en febrero / marzo en el Palais de Glace. Nosotros invitamos a todos los lectores a participar en la discusión y los debates sobre el proyecto.

6. Lamentablemente la pregunta está en gran parte relacionada con la exposición en el Museo Ludwig y con el catálogo después. (La exposición en Colonia se llamó: “Pasos para huir del trabajo al hacer”.) Lastima, porque eso no fue la cosa más importante del proyecto, que en el verano 2002 empezó con nuestra larga estancia en Buenos Aires. Después: la primera presentación en el instituto Goethe (“Planes de fuga del trabajo al hacer”), el congreso en Berlín en noviembre 2003 (“Planes para abandonar las visiones panorámicas”), las exposiciones en Colonia y Barcelona.

A propósito de “selección”: no seleccionamos, sino hablamos y discutimos con muchas gentes.

Bueno, Colonia entonces: el tiempo era horrible, el albergue juvenil horroroso, el museo poco amable y burocrático, solamente había pan con mermelada para el desayuno, pocas fiestas, niñeras completamente con sobreesfuerzo, una catedral feísima, demasiado trabajo, demasiado gente en la apertura que no hablaban castellano. El catálogo no estaba listo (quizás porque algunos que estuvieron con este trabajo no podrían trabajar 48 horas al día). En la apertura, la comida para los artistas ya la habían devorado otros. Que la deplorable agencia de viajes nos devuelva la plata.

En general lamentamos que las preguntas sean formalistas y no traten los contenidos del proyecto y se queden en un universalismo de la historia del arte.

Less is more

Matthijs de Bruijne

1. Nombre: Matthijs de Bruijne

2. Individuo

3. Artista

4. Lo mas interesante de ExArgentina fue el carácter radical del proyecto. Si comparamos a ExArgentina con otros proyectos, es claro que ExArgentina responde a otro orden. Hubo muchas discusiones, reuniones, charlas, publicaciones y muestras.

No fue una muestra habitual con un catalogo, quiso generar algo, funcionar, no quiso representar solamente.

Pero quizás quiso demasiado. Esa gran ambición creó muchos problemas. Se puede decir que el proyecto tuvo un carácter megalómano.

¡Pero de esa manera puede lograrse mucho!

5. Mi balance es positivo porque, por ejemplo, usualmente en las muestras es poco frecuente tener contacto con tantos artistas.

6. La selección de los grupos fue responsabilidad de Andreas y Alice. Ellos tenían una idea, un plan. Para ello buscaron a las personas adecuadas para llevar a cabo ese plan. Ellos incluyeron tales elementos de acuerdo a su concepto. Obviamente utilizaron el trabajo de los artistas seleccionados para tal fin.

Pero los artistas deben poder ver qué puede obtenerse en esa situación. Qué obtienen a cambio.

Además, curar una muestra, hacer una selección de este tipo no es un proceso democrático. ExArgentina ha sido una muestra alemana en la que participaban muchos artistas argentinos. La materialización de la muestra es el resultado de un proceso de pensamientos acerca de los diferentes modos de mostrar este tipo de arte. En ExArgentina el tema no es solo Argentina. Se trata de una reflexión producida en el mundo del pensamiento europeo.

Para mí este proyecto no quiso ser una muestra sobre lo que pasó en Argentina, sino que toma lo acontecido como una referencia de lo que puede pasar en otros lugares del mundo.

Sobre el proceso de seguimiento de los proyectos, el montaje, la muestra en Kóln, la inauguración, el catálogo, sus presentaciones o visitas guiadas a distancia, la circulación posterior de los materiales de la muestra, la posible muestra en Buenos Aires a fines de este año, etc.

Por supuesto que hay grandes diferencias económicas y culturales entre Europa y Argentina. Pero las hay también dentro de Europa, Holanda y Alemania, por ejemplo. De esto muchos argentinos aún no se han dado cuenta. Y no estoy acusando a nadie sino que simplemente pienso

que es una cuestión de tiempo.

A mí me resultan incomprensibles muchas de las situaciones que se dan en Argentina, y eso que llevo 5 años casi residiendo en este país.

En Alemania, el tratamiento de las opiniones o la elaboración de un plan se tratan de un modo bastante radical. Ellos deben estar “absolutamente convencidos” de su verdad y siempre tienen más de un argumento para discutir con el otro. Es un país donde las discusiones son duras. Pero los argumentos son claros.

No es habitual este tipo de discusión en Holanda. Allí, en cambio, se busca la manera mas adecuada de hacer un “acuerdo”.

Para un holandés, un alemán suele ser dogmático y arrogante. Para un alemán, un holandés puede ser un tipo que se compromete poco.

Otra gran diferencia es que en la Unión Europea hay una sobreoferta de muestras de arte. Una realidad de la que Argentina está muy lejos. La mayoría de los artistas europeos que participaron en ExArgentina han participado en varias muestras en museos. Tienen experiencia de participar en muchas muestras, quizás demasiadas. Por eso las expectativas puestas en el proyecto son más bien modestas.

Noté como los artistas argentinos admiraban a una institución como el Museo Ludwig, siendo un museo que se encuentra en decadencia, tan conectado a los años ochenta. Los organizadores del proyecto se encontraron con una estructura lenta y obstaculizadora que causó un montón de problemas.

La mayor parte del tiempo este problema no fue visible para los argentinos a causa del idioma.

Si la muestra hubiera sido organizada en una institución que trabajase mejor no hubieran tenido tantos problemas. Pero seguramente no le hubieran dado a ExArgentina tanto dinero si la muestra hubiese organizado en otro tipo de espacio.

En cuanto a los inconvenientes durante el montaje, la inauguración y la estadía en la ciudad de Colonia el museo tiene el 99% de la responsabilidad.

Mis críticas hacia este proyecto son las siguientes:

- ExArgentina quiso demasiado, más de lo que pudo hacerse bien. Simplemente diría “Less is more”.

- Creo que no fue acertada la decisión de repartir guías para recorrer la muestra. Hubiera sido mejor integrara esa información a la muestra. De tal modo que hubiese sido posible leer la muestra sin librito, recorriéndola.

- A la mayoría de los holandeses, y hasta a los mas informados, les fue difícil entender la muestra hasta con la guía. El ejemplo más claro de este problema fue lo que pasó con Tucumán Arde.

(Aunque me pregunto si Tucumán Arde es algo representable cuando casi ningún visitante europeo sabe algo del contexto de Argentina en 1968).

- Y otro problema: el porteño y el extranjero... Pienso que hay una relación de amor-odio entre ambos. Esa tensión hace las cosas más complicadas.

Hay expectativas en juego y fácilmente pueden herirse susceptibilidades. Quizás por su historia, los porteños muy rápidamente se sienten utilizados, explotados. Algo que suele ser verdad muy a menudo. Pero haciendo un balance final, creo que ha sido un proyecto basado en la reciprocidad.

ExArgentina negó las jerarquías del mundo del arte. Dentro y fuera de Argentina.

Tour hacia la ex Argentina

ETCÉTERA...

1) Nombre: **Etcetera...**

2) Respondés como individuo o en nombre de un grupo o institución: **"Familia"**

3) ¿En qué condición participaste (o participás) en Ex Argentina (curador, artista, investigador, etc.)?

etc. (Activistas, Artistas, Investigadores Militantes, Negadores y Payasos.)

4) Relatá lo que consideres más importante de tu experiencia en el proyecto Ex Argentina: los aciertos y problemas.

*ACIERTOS
PROBLEMAS*

Convocatoria:

Los curadores vivieron 6 meses en Argentina.

Los curadores vivieron 44 años 3 meses y 14 días en Alemania.

Selección de los participantes:

La selección de los participantes no fue guiada por galerías comerciales.

En el "boca en boca" unos se van de boca...

Algunos de los participantes provienen del "arte político callejero".

Algunos de los participantes provienen del "arte político callejero".

Proceso de seguimiento:

Algunos proyectos fueron seguidos.

Algunos proyectos fueron perseguidos.

La exposición:

El Museo era grande. Imponentemente legitimador.

Algunos se sintieron pequeños. Impotentemente fagocitados.

El montaje:

Con guantes blancos
...nos montaron...

La inauguración:

Elocuentes discursos en alemán.
Silenciosas orejas en castellano.

Desocupados Felices.
Ascetismo revolucionario, sequía.

Visitas guiadas:

"Tour...
hacia la ExArgentina."

Circulación posterior de los materiales de la muestra:

Libro-Catálogo de 384 paginas bilingüe:

"Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tum", "Pasos para huir del trabajo al hacer".

Se publicaron los siguientes libros en alemán que están a la venta en Berlín:

"Tucumán Arde", donde participaron o escribieron:

Alice Creicher, Andreas Siekmann, Ana Longoni, Graciela Carnevale, Ana Claudia García, Matthijs de Bruijne.

"Escrache", Colectivo Situaciones.

También, y es importante mencionarlo, luego de la exposición varios de los participantes del proyecto cruzaron el control migratorio del aeropuerto de Ezeiza algunas veces más...

Advertencia:

Se trata de decir, y con palabras claras, que la confusión se produce cuando el lenguaje da un giro aparente y las "contradicciones" de pronto se hacen tangibles y se las puede palpar, como una piel que poco a poco se arruga...

Una exposición de arte en un museo es el sedimento que queda, los restos materializados de experiencias vividas durante "el acto creador". Percibir una exposición como el cierre de un proceso es en la mayoría de los casos normal. Es el momento de **"sacar afuera"** las producciones, tan celosamente guardadas en ateliers, bóvedas mentales, discos rígidos, o fotocopias...

Pero este no ha sido el caso (al menos en nuestra "Ex-periencia").

Aquí ha sido a la inversa. Es la producción simbólica, las acciones, manifiestos, sujetos y posiciones que habían nacido y estado siempre **"fuera"**

-si es que este termino es aplicable a algo dentro del capitalismo- que comienzan a penetrar “**dentro**” de los espacios institucionales, donde los discursos se amplifican y las identidades se cristalizan; sea por la absorción sistémica de las instituciones a través de sus representantes o por las grietas que permiten las (IN) filtraciones.

Consideramos también que los movimientos sociales se representan a si mismos y no requieren, necesariamente, de visibilidades que vayan mas allá de sus objetivos, programas y demandas.

La contribución de todo este debate que hoy sale a la luz es asumir colectivamente una responsabilidad histórica, un rol social activo y un análisis político de una profunda sensibilidad que no solo se limite al campo de las Artes sino que se expanda hacia toda la Sociedad.

Hemos aprendido nuestra ética en las calles. No nos corresponde usar este espacio para encender el ventilador dejando que salpique “materialidades” hacia todos los ángulos. Es nuestro derecho a preservarnos luego de estos últimos años poniendo el cuerpo - sin más regocijo que expresar nuestra disconformidad - atacando en lo posible, a través de diferentes prácticas políticas-artísticas, las aristas que el sistema deja expuestas.

Ahora que “somos exportadores” de Protestas, Escraches, Piquetes, Luchas Sociales y Fábricas Recuperadas...

¿Seguimos Ardiendo?

Es la sensación de un interrogante del tamaño de la Luna...

Podríamos decir muchas cosas... Pero hoy queremos hablar sobre **CON-textos y PREtextos**.

Un PRE-texto no es una excusa.

Un Texto no es un CON-texto.

PRE-Texto / CON-Texto

Comer y dejar comer recuerda a un juego con piezas blancas y negras. Pero en este tablero todas las piezas tienen el mismo color. Resulta llamativo jugar un juego donde quien reparte las cartas -marcadas - ya se sabe ganador.

Si tomamos como premisa que en este juego de contradicciones decidimos asumir este tipo de Ex-periencias como **PRE-textos** para decir otras cosas acerca de un **CON-texto**, buscando invertir el efecto del “**afuera**” que “**entra**” y que, por haber “**entrado**”, deja el “**afuera**” como si los “**adentros y afueras**” dependieran de cuatro personas que se juntan y deciden el destino... Pues **NO!!**

Opinamos que son los “**CON-textos**” los que generan, regulan y definen

los “**adentros y afueras**”.

Son la presión del mundo y sus conflictos cotidianos los que generan las imágenes, las acciones, las protestas y las luchas, y desde allí todas sus ramificaciones o extensiones probables.

Un **PRE-texto** basado en la idea de que existe este “**afuera**” periférico que “**entra**” “**dentro**” de un centro y que, por venir de un “**afuera**”, puede ocurrir que se expanda nuevamente hacia un “**afuera**”, pero ahora en un “**afuera-dentro**” que nos conduce a un laberinto sin salida:

“**dentro-afuera**”

Al decir “**afuera**” nos referimos a “**dentro-afuera**” que, a diferencia del “**dentro**”, no se alimenta del “**afuera**” sino que este “**afuera**” se conforma por otras necesidades y se rige por otras reglas.

Un “**dentro-afuera**”, generalmente, se desplaza entre las sombras de la marginalidad en el camino hacia el anonimato y la paranoia, muchas veces frente a los gritos de la incompreensión o “sentados en las puertas ante la sonrisa irónica al pasar”.

“**afuera-dentro**”

Un “**afuera-dentro**” puede correr dos destinos:

La neutralización de su acción e ideología iniciativa al sentirse “**cómodo dentro**”.

O por el contrario, afirmando esta idea del **PRE-texto**, “aprovechar la ocasión” para penetrar como un virus en el centro inundándolo de periferias.

Un **PRE-texto** puede ayudar a aproximarnos a un **CON-texto**.

Pero los **CON-textos** son el resultado de sumas y superposiciones **PRE-textos**.

Los **Textos** se escriben con **PRE-textos** y los **PRE-textos** se leen en **CON-textos**.

Los **CON-textos** legitiman los **PRE-textos**

y los **Textos** son **PRE-textos** legitimados por los **CON-textos**.

Un **PRE-texto** tiene la fuerza de la simpleza de ser solo eso en si mismo: **PRE-texto**.

Es una mediación para llegar a otra cosa, aún secreta o no obviamente explicitada.

Un **PRE-texto** no es una excusa. No pretende dar cuenta de un periodo histórico ni hacer una premonición sociológica del porvenir. Respeta las multiplicidades de **CON-textos**.

Estos **PRE-Textos** (pueden llamarse “**Proyecto: Ex o NexT**” o adoptar identidades transitorias) son un potencial dinamizador si se aplican y se



coordinan eficientemente las necesidades de libertad y autonomía, indispensables en todos los aspectos de la vida social, como también en la acción creadora en el ámbito cultural.

Pero si ponemos énfasis en que esas propuestas, convocatorias o invitaciones son **PRE-textos** y no **CON-textos** en si mismos y que estos **PRE-textos** son experiencias de contactos humanos, choques necesarios entre realidades distantes, que pueden generar vínculos de acción política y artística que contribuyan a poner en jaque las políticas económicas globales.

PRE-textos para la expansión inversa,
Fuga oculta que se escapa del Control Institucional
¡Olas migratorias que desestabilizan Naciones!

El sabor de lo que pudo haber sido y no fue

**Charo Golder
(Grupo de Arte
Callejero)**

1) "Un mapa vivo no se propone tanto exponer imágenes cómo producirlas. Antes que por difundir información, se desvela por aprender de los encuentros que padece, por crear nuevos nombres para las intensidades que descubre. Y además de detectar las relaciones -ya-existentes entre los hechos, procura trazar otros vínculos -insospechados-, que modifican aquellos hechos, los rehacen. Si bien el objetivo del mapeo vivo no es la producción de planos, su actividad no cesa de aplanar los lugares que atraviesa. Construye espacios donde la memoria deja de ser pasado lejano y

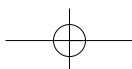
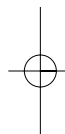
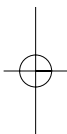
La historia del proceso de participación en el proyecto Ex Argentina es muy larga y podrían elegirse varios puntos de análisis. Si una quisiera encararlos profundamente y abarcarlos a todos tendría que entrar en debates de muy variada índole.

A mí, personalmente, me entusiasmaba participar de un espacio en el cual se pudiera discutir sobre qué es lo "político" en la producción de imágenes y a su vez -y más controvertido- qué es lo "artístico" en lo político, si tiene existencia real este encuentro entre militancia y arte; sobre todo dada la coyuntura explosiva de fines de 2001.¹

También en ese momento me entusiasmaba, como parte de un grupo, poder producir colectivamente junto a otros y poder debatir ciertas cosas en profundidad. (Y esa fue la dinámica de trabajo junto a Andrea y Alice en los inicios del proyecto).

Hubo mucho entusiasmo inicial, muchos sábados de conversaciones y de compartir prácticas y experiencias, muchos encuentros buenos (en ese mismo período conocemos y empezamos a trabajar junto al Colectivo Situaciones).

Pienso que para hablar de Ex Argentina como proyecto no me puedo abstraer de mi propia experiencia dentro del grupo. En el momento que se inicia el proyecto (principios de 2002), nuestra producción como GAC era muy variada, participábamos en diversas propuestas junto a otros espacios de militancia, específicamente en producción de imágenes, acciones e intervenciones. Comenzábamos a experimentar una metodología que llamamos "tongocho", especie de investigación de lazos y relaciones políticas que devenían en imágenes, a partir de la idea de la Geo-



grafía de Control.²

Pienso que el proyecto atravesó distintos momentos y que no se los puede analizar sino como parte de un proceso. Y como parte de este proceso, la parte que me interesa recalcar como más importante fue la primer etapa, en la cual sí creo que se dio un espacio de construcción colectiva en el vínculo entre el grupo (GAC) y Alice y Andreas, entendida o sentida desde el poder pensar, procesar, debatir y compartir con otro. Pero si bien esa construcción colectiva fue muy importante y aportó varias cosas al grupo, no se pudo reflejar en la culminación del proceso, es decir en la muestra del Museo Ludwig.

Creo que allí el proyecto se convirtió en una exposición de un grupo de artistas. Quizá hubiera sido posible lograr una producción colectiva, pero eso no fue y no es. Y aunque este déficit fue previo, se expuso aún más en el transcurso del montaje de la muestra, allá en Colonia. Creo que esto tiene que ver con varios factores y roles.

Quizá deberíamos hablar de fracaso sobre todo en cuanto a las relaciones humanas entre los que participamos del proyecto, fracaso que se hizo evidente en la muestra en Colonia, en los pocos lazos que se entretejieron entre los participantes, en las pocas discusiones y debates, en el poder de las Instituciones y sus evidencias más concretas en cuanto al predominio de la individualidad artística de los sujetos. También se puede pensar en términos de fracaso porque sólo quedó expuesto en el museo lo espectacular, y el predominio del concepto de "obra mostrable en un museo" se tragó toda la dimensión procesual del proyecto.

Ex Argentina pudo haber sido pero no fue un espacio que sirviese para abrir, reflexionar, pensar y proponer ciertas lógicas por fuera del sistema hegemónico de poder. Un espacio en el cual se armaran redes, un lugar en el cual compartir similitudes, semejanzas, diferencias, modalidades y metodologías de las distintas experiencias tanto de los grupos como de los artistas de la Argentina y de otros países. Un lugar en donde poder plantear interrogantes, llegar a distinguir los cruces que se producen en la trama cultural: entre el arte y la política, entre la militancia y el arte, así como compartir con otros la determinación de investigar y crear nuevas prácticas que apunten a la transformación de la realidad y sus representaciones.

Creo que en esos sentidos puede hablarse de un fracaso. Del sabor de lo que pudo haber sido y no fue.

Y ello trae aparejada la discusión, obviamente nunca cerrada, acerca de si es que se puede hablar de prácticas político-artísticas dentro de un espacio de museo. Creo que esta discusión tampoco se pudo saldar. Más allá de que el fracaso no viene por ese lado ya que uno pecaría de ingenuo si se limitara a afirmar que lo institucional es la causa de todos los males (es mi humilde opinión). En definitiva, reitero que el fracaso se produjo por el deterioro de los lazos sociales entre las personas y porque lo que prevaleció fue la realización individual de las obras antes que un proceso de construcción colectiva.

trascendente, para mostrarse en su significado actual. El mapa vivo es una forma de registro que reclama como condición un público implicado con la experiencia de un presente desencajado, de un piso removido. Los procedimientos de un mapeo vivo se parecen a los de una investigación, a los que se ponen en juego en un proceso de aprendizaje. El azar, la búsqueda sin objetivo definido pero organizada por la voluntad, por el deseo, por la sorpresa... y por el combate a lo intolerable." (Texto escrito por el Colectivo Situaciones en un trabajo de producción conjunto con el GAC y la Mesa de Escrache en referencia a la práctica del escrache).

2) "Al llevar al museo o sala (siempre dentro de un circuito de legitimación tradicional) el registro se transforma en anécdota, relato inofensivo, y la intervención (o cualquier otro tipo de finalidad denunciativa o tergiversadora en ese espacio) en locura permitida, en "vacuna patológica" que inmuniza en pequeñas dosis a la institución de sus propias transgresiones. No se trata de decir "acá no entro"; sino de saber que cuando uno entra sacrifica algo y que inmediatamente tiene que buscar nuevas formas para mutar y regenerarse a sí mismo (si se me permite la metáfora médica)". (Texto del GAC)

Fuera de contexto

Ana Longoni

Ex Argentina fue el escenario en el que confluyeron distintas prácticas de arte y política argentinas y europeas. Entre la treintena de nombres que formaron parte de la muestra, la selección argentina incluyó a colectivos de arte -como el Grupo de Arte Callejero y Etcétera-, al colectivo Situaciones (sociólogos), al Museo del Puerto de Ingeniero White (una institución pública impulsada por una gestión alternativa), a artistas individuales de larga trayectoria (como León Ferrari) o más jóvenes. Los curadores no sólo seleccionaron entre lo que detectaron que efectivamente se estaba produciendo en el arte local, sino que además encomendaron obras e investigaciones y conformaron equipos *ad hoc*, como el que integré yo misma junto a Graciela Carnevale, Matthijs de Bruijne y Ana Claudia García para trabajar sobre el archivo de Tucumán Arde (uno de los ejes históricos sobre los que se asienta el proyecto) y de la vanguardia rosarina de los '60 que conservó Graciela a lo largo de estos años.

De modo que terminé siendo parte del contingente de argentinos que viajamos para colaborar con el montaje de la muestra en Colonia. Allí pudimos sentir en carne propia las distancias insalvables entre las prácticas de intervención callejeras y su ingreso a la institución artística, mucho más tratándose de semejante museo en un entorno que nos dejaba “fuera de contexto”. No se trata de que hubiésemos sido ingenuos u oportunistas al aceptar participar del proyecto (o quizá sí, pero no solamente), sino que una cuestión de escala escapaba completamente no sólo a nuestra decisión sino incluso a nuestra vista.

Quizá el momento en que se evidenció con mayor crudeza esta distorsión fue el de la inauguración de la muestra. Luego de dos semanas de montaje, los veinte argentinos allí presentes, sin traductor ni invitación a tomar la palabra, quedamos excluidos literal y simbólicamente del acto, fuera del discurso, mientras distintos conferenciantes debatieron en alemán acerca de cómo Ex Argentina se inscribía en los asuntos de la política cultural germana. Fue para mí inevitable la sensación de estar siendo parte del mobiliario exótico del lujoso museo, sin por ello poner en duda las mejores intenciones de los organizadores de la exposición.

La posibilidad de entrar en contacto directo con artistas y activistas europeos fue -creo- el mejor saldo del viaje. También aprender de ellos que las obras más efectivas del conjunto eran justamente las que se habían elaborado especialmente para ese monumental e institucional espacio y no las que documentaban o registraban acciones realizadas en la calle, tanto en Argentina como en Europa. Obras efímeras, coyunturales, de tiza o material desechable, que -sin temerle al panfleto ni al efectismo- ponían en tensión su propia inclusión en el museo, de ese museo en particular, donde en 1999 se reunió la cumbre del G8. Justa-

mente, el grupo alemán de los Desocupados Felices montó una gran mesa redonda idéntica a la que había congregado a los presidentes de las naciones más poderosas del mundo, adonde convidaron exclusivamente a artistas argentinos y a desocupados de cualquier nacionalidad (dejando fuera *sponsors*, funcionarios, patronales culturales y políticos progresistas), a un banquete la noche antes de que la muestra abriera sus puertas. Quedaron -para el público- los platos sucios, las copas vacías, las inscripciones sobre el mantel, el olor agrio de las sobras.

Entre los trabajos presentados por los argentinos el *container* naranja de Hamburg Süd que bloqueaba casi por completo la escalera de acceso a la muestra era el espacio de la sutil instalación del Museo del Puerto: el recipiente empleado habitualmente para exportar 24 toneladas de trigo contenía las historias pequeñas de los pobladores cuyas gallinas sobreviven de los pocos granos que los camiones dejan caer a la vera del camino.

En cambio, los registros de acciones callejeras (en video, fotos, afiches) llegaban a traslucir muy poco del impacto que provocaron en su origen. El ingreso al museo congelaba en un documento lo que minutos antes había sido acción. Reponer un contexto tan específico como el de los escraches a represores o el de las revueltas de diciembre de 2001 resultaba una tarea ímproba. Al mismo tiempo, los grupos argentinos que se propusieron realizar acotadas acciones callejeras en la próspera Colonia se encontraron con barreras culturales difíciles de traspasar.

No se trata, por cierto, de responsabilizar a nadie, sino de pensar -como me señaló Marcelo Expósito luego de leer una primera versión de este balance- en la "cuestión de nuestra incapacidad a veces para producir formatos eficaces de intervención política en el seno de la institución, o para "presentar" procesos políticos "externos" a la institución, en un formato exposición".¹ Jorge Ribalta fue más enfático: "no hay un afuera de la institucionalización. La cuestión es como nos instalamos dentro de ella. (...) Las instituciones no están al margen de las luchas políticas, son igualmente un terreno de conflicto y no simplemente un terreno de neutralización del conflicto".² Yo creo que sí hay un afuera -y en el contexto argentino eso aparece como algo evidente- pero que ello no implica transpolar el afuera al adentro, ni abandonar necesariamente uno de los dos espacios, con sus reglas específicas, sus distintos públicos, sus potencialidades.

En la presentación del extenso catálogo del proyecto Ex Argentina en el Instituto Goethe (Buenos Aires), el poeta Sergio Raimondi llamó la atención sobre la apariencia homogénea, sólida y sin fisuras que se desprendía del libro, cuando en verdad estábamos ante un conjunto de prácticas menos compactas en las que se podía marcar tensiones y quiebres (entre el alemán y el español, entre el discurso curatorial de la guía de recorrido y los discursos que cada obra enuncia por sí misma). Esas distancias entre el acá y el allá se corren de la pretensión de universalidad: todos hacemos arte político, todos conocemos la historia del

1) Correspondencia con la autora, febrero de 2005.

2) Ibid.

3) Timo Berger, "La Biennale der Berlin expone "arte político" sin dientes", en la revista ramona (núm. 40), mayo de 2004.

4) Timo Berger, op. cit., y Roberto Jacoby, "Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo en el ambiente berlinés", ambas notas en revista ramona, núm. 40, mayo 2004.

5) Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.-Londres, The MIT Press, 1996.

arte universal y sus paradigmas en boga, pero nos apropiamos de esos legados a partir de diferentes recorridos, marcas particulares que señalan historias y presentes distintos. Otro poeta, el alemán Timo Berger, también invitado a Ex Argentina, propone una observación acerca de la Bial de Berlín que podría hacerse extensiva a este y otros casos: "el lenguaje empleado por los artistas y los curadores es un idioma que amortigua el impulso político inicial (...) e impone a los fenómenos a veces completamente distintos, su patrón conceptual".³

En referencia al presente, Berger acuña la imagen de un "arte político sin dientes" que "no ataca el antiguo nexo real entre el arte y la representación" y descuida las búsquedas de revolución formal. Roberto Jacoby le responde que más que una cuestión de forma y fondo el debate actual debiera pasar por qué es actualmente hacer arte y política. Su perspectiva vuelve a poner en cuestión la noción de arte autónomo: "lo más político hoy es buscar nuevas formas de vida".⁴

Por otra parte, la búsqueda de una bella forma, equilibrada y prolija en el montaje en Colonia fue parámetro explícito de la curatoría. La opción por dejar que la imagen sola componga un relato visual fue evidente en el prolijo recorrido de las fotos seleccionadas para representar a Tucumán Arde. ¿Qué podrá haber desprendido un visitante atento de ese conjunto de imágenes? A lo sumo: "fotos de los '60, en algún país tercermundista, donde se ve gente pobre hablando con gente que no lo es tanto, y luego cartelones políticos y publicitarios". Pero, ¿es posible reponer en una muestra la complejidad de las operaciones con los medios masivos y los vínculos con el sindicalismo combativo que implicó aquella realización de 1968? Todavía me pregunto si hay alguna otra forma de exponer Tucumán Arde hoy que no parta de admitir que la obra como tal (en tanto proceso situado en una trama histórica particular) no existe ni puede volver a existir. Sólo queda partir de que se trata de un documento histórico, y reponerle un contexto preciso. Aunque el desafío quizá sea volver sobre sí misma la capacidad desmitificadora de Tucumán Arde, que pretendía erigirse como un contradiscurso contra la versión oficial sobre la crisis tucumana. Lo que implica un movimiento similar al que propone Hal Foster⁵ cuando defiende la capacidad crítica de la neovanguardia frente a las críticas lapidarias de Peter Bürger, que la condena a un inexorable fracaso. Foster, en cambio, sostiene que una zona del arte de los '60 no ha perdido su sentido crítico, en tanto tiene la función de "comprender" pero no "completar" el proyecto de la vanguardia original. Comprender y no completar Tucumán Arde, reactivar su sustrato utópico, su ímpetu inaugural sobre nuestro tiempo, ¿será ese el camino para desmitificarlo?

El silencio de los corderos

Eduardo Molinari

Mis reflexiones a partir de la propuesta de participar en el número te-

mático de ramona, enfocado hacia los actuales debates en torno a los cruces entre arte y política, van en dos direcciones: una referida al proyecto ExArgentina, del cuál formo parte. La otra en relación a los cruces entre arte y política.

1. Ex Argentina. Dentro y fuera

No considero que sea el momento de realizar un balance, el proyecto aún no ha terminado. La convocatoria a un “debate abierto” debería incluir, según mi punto de vista, a todos los participantes no argentinos: teóricos y artistas, no sólo a los artistas que han actuado hasta ahora como curadores. ExArgentina es un proyecto internacional de construcción colectiva. La experiencia implica un intercambio enorme y nada habitual para nuestro medio, una experiencia en la que hay entrecruzamientos muy productivos y fecundos, que aún están en proceso de desarrollo. La idea de un “postergado intercambio” entre los que participamos de diversas formas en este proyecto no me parece constructiva ni refleja la real situación pues la interacción continua. Sí creo que se puede hablar de provocar un intercambio en tiempo presente.

Lamento que en el formulario de preguntas acerca de ExArgentina no se incluya ninguna en torno a los conceptos e ideas que guiaron los trabajos. En ese sentido me interesa señalar dos aspectos muy importantes para mí:

“Dentro y fuera, inclusión y exclusión, son (si se nos permite la expresión) categorías de la ideología dominante: suelen ocultar mucho más de lo que revelan”. “No estar adentro, sino trabajar en inmanencia”. Estas son ideas del Colectivo Situaciones a las que adscribo (“Sobre el método”, p.284 del Catálogo de la muestra). No habitar un territorio social, tampoco artístico, organizado por esas categorías excluyentes es una parte fundamental de mi aprendizaje en este proceso colectivo. ExArgentina puso en contacto a personas. Intelectuales, organizaciones sociales y políticas, colectivos de artistas y artistas individuales. Se han construido puentes y nexos, dentro y fuera de la Argentina. Sitios vivos, lugares de acción.

El Museo Ludwig, en Colonia, Alemania, fue elegido para la etapa del proyecto consistente en una exhibición. Dicha exhibición se haría entonces en el lugar en el cuál se realizó la cumbre del G8 en 1999, el mismo año del triunfo de la Alianza en Argentina. En este sentido, no fue sólo una institución del arte el sitio elegido para la acción.

2. Arte y política

2.1. El cruce silencioso

Los “actuales” debates acerca de los cruces entre arte y política existen. Esta hermética y en apariencia redundante afirmación pretende señalar

la relación de entrecruzamiento que se da entre cultura y política: los modos de producción, de circulación, de propiedad de los bienes culturales tienen según mi parecer, una matriz política insoslayable. Las artes visuales no poseen para mí nada distintivo, en este sentido, del resto de los lenguajes artísticos.

Un universo simbólico propio no puede surgir de la negación del propio contexto (social, político, económico). Entiendo por propio no sólo la situación geográfica de cada cultura, sino más bien la aptitud, la capacidad para construir categorías de conocimiento y de acción que habiliten un diálogo con el otro, no un baluceo mimético o un discurso semejante al de un loro en el hombro de un pirata.

Podría acordar, sin embargo, con una parte de la consideración que aparece en la propuesta de escribir para esta publicación. En Argentina, lo distintivo, lo especial, sería que -desde algunas posiciones intelectuales- se considera a este cruce entre arte y política, pero sobre todo a los debates en torno a ese cruce, como algo "actual".

Es lógico. El silencio de los corderos fue una característica de las prácticas artísticas hegemónicas de los años 90. Recuerdo algunas expresiones que poco a poco, fueron modelando el mundo de ideas (luego fortalecido por posiciones más teóricas, incluso académicas) de dichas prácticas: en un comienzo se defenestraban las "maderitas podridas y los mamarrachos meebianos". Luego se articularon posiciones frente al mundo que nos rodeaba a los argentinos a partir del "Tao del arte". También se habló desde puestos estatales de "curadurías grado cero". Finalmente los "modelos domésticos" daban entidad a un "mundo perfumado", en el que lo importante eran los leves "instantes de belleza". En palabras de un artista reconocido, el mundo que le resultaba interesante para producir, estaba "un metro" alrededor suyo, como una cápsula. También se postulaba el paradigma del "artista errante".

Mientras tanto, la política pareciera que estaba en otra parte. No se la nombraba como tal en el campo del arte. La miseria y el desempleo aumentaban, pero eso pareciera que era el campo de "la política".

No he dejado de escuchar y leer acusaciones contra un crítico en particular que tuvo la osadía de etiquetar esas prácticas con un nombre: "arte light", al que otros críticos agregaron adjetivos: "guarango", "rosa". Los artistas no acostumbraban hablar mucho, ni en sus propios catálogos, ni en mesas de debate abierto. De pronto, hubo quién vio también en esas producciones ironías, tomas de distancia crítica frente a lo social, luchas por las reivindicaciones de las minorías. Pero aún así, la palabra política, y lo que hoy nos convoca, la palabra "cruce" entre arte y política, no era la clave para descifrar estas obras.

Otros ¿conceptos? se fueron sumando: felicidad, deseo. Digo sumando pues en algunas regiones del territorio artístico las capas permiten una superposición, en cambio en otras no es posible tal permeabilidad y convivencia. "Joven, alternativo, emergente" son términos que generan un perfil de artista. Eran los albores del discurso de la biopolítica, que en

nuestras sociedades tendría la particularidad de controlar casi totalmente nuestras vidas.

Las políticas culturales oficiales y privadas se nutrían de estas prácticas artísticas y de su mundo de ideas, y ellas se nutrían de los espacios y recursos que estas políticas les dispensaban.

Sin embargo, no había debates abiertos acerca de los cruces entre arte y política.

2.2. El cruce y el grito

¡Qué se vayan todos!, ¡Qué no quede ni uno sólo!

¿Es un grito de la autoridad policial echando a jóvenes descontrolados de algún lugar? No. Fue el grito que aglutinó multitudes en las jornadas del 19 y 20 de Diciembre de 2001.

Entonces sí. Ahora todos podemos hablar de los cruces de arte y política. “Hay modas de arte político”, dicen algunos intelectuales y artistas. “Hay extranjeros que nos dicen lo que tenemos que hacer”, dicen otros. “El arte político está en todos los espacios de legitimación, oficiales y privados”, se escucha en las inauguraciones. Hay debates abiertos, hay mesas redondas, cuadradas y gente sentada en el piso. Es un buen momento para hacer chistes que tomen “humorístico” el debate entre oposiciones, entre distintas ideas. No es bueno producir enfrentamientos en la “comunidad artística”.

Desde el Jardín Botánico del Malba, pero también desde el Jardín Botánico que funciona en la sede del mercado del arte local, la Feria ArteBA, que anualmente construye su pequeño vivero que cambia de nombre según la ocasión (este año, 2005, se llamó “Barrio Joven”), se habla de los “cruces” de arte y política. Aún más, la Fundación otorga premios a las obras, proyectos, galerías y ponencias que trabajan con ese cruce. ¿Es esto una revuelta?

Desde el afiche de la muestra de una artista joven, alternativa y emergente que se realizó en Montevideo en 2004, un curador propone que la mejor actitud para resolver las dudas frente a la propia obra es actuar como un frankenstein, o como una novia obediente, y hacer lo que se le indica, que además fue previamente consultado con un mentalista. ¿Es esto la biopolítica?

Lo más interesante de la situación actual del cruce entre arte y política es que el grito del 2001, el grito como negación de lo que no queremos, va tomando otros modos, otras formas. En muchas prácticas artísticas la búsqueda intenta producir experiencia. Compartir, preguntar, respetar, ocupar nuestro espacio, exigir y disponer de nuestros recursos, “fabricar tiempo”. No más fabricar muertos vivos.

ExArgentina no es un espectáculo, es una experiencia que aún no ha concluido.

No fue ni es nada fácil construir diálogo. Además de los problemas de traducción, a ambos lados del océano es importante proponerse vencer

las herencias que nos posicionan en alturas desparejas, donde pareciera que uno no está condenado a mirar desde abajo al otro, y viceversa. Es mi deseo que haya muchos proyectos más como éste, que haya muchos intercambios más con otros países y con artistas e intelectuales de otras partes del mundo. Hasta a veces tengo la absurda fantasía que alguien aquí proponga una interacción semejante entre personas que habitan todo el territorio de la Argentina.

Uno de los aspectos más interesantes del debate en cuestión, el cruce entre arte y política, es la noción de "construcción colectiva". Es en ese punto en que me encuentro trabajando ahora, es parte de lo que presentaré en la próxima etapa.

Una fábula satírica

- Graciela Paredes**
1. Yo participé individualmente en el proyecto Ex Argentina, a través de la literatura. Por lo tanto, participé en condición de artista.
 2. Lo más importante para mí, al participar en este proyecto fue que se me abrieron puertas para dar a conocer parte de mi literatura. Algo importante, pude dar cuenta desde el humor sobre el quiebre del modelo neoliberal que se produjo el 20 de diciembre de 2001.
 3. Mi participación, en sí, fue muy pequeña. Simplemente escribí una fábula satírica sobre la corrupción en Argentina. Por una cuestión de tiempo y por otros factores que no vienen al caso comentar aquí, no estuve tan integrada con el resto de los artistas que participaron en la muestra. Sólo hablaba con Sol Arrese, con Gabriela Massuh y en un par de ocasiones, con Alice y Andreas.
 4. Como esta fue la primera vez que participé en un proyecto así, me sentí súper desorientada. Por ejemplo, no sabía bien el tamaño del relato que se esperaba de mí, tampoco pude viajar a Colonia, pues tengo muchas obligaciones familiares. Por lo tanto, mi participación en el proyecto fue muy pobre.
 5. En cuanto a la posible muestra en Buenos Aires, tengo serios problemas de tiempo (salgo a vender más de 9 horas por día) y comunicación, aunque ya tengo muy avanzados unos escritos nuevos que estoy haciendo.

¡El día precioso que hace, y Alejandro Correa no renovó su suscripción!

Agustina Cavanagh, la primavera es época de renovar.

 <p>MALEVICH</p> <p>enmarcados. conservación arte . proyectos . diseño</p> <p>Arenales 1940 4811.9703 Móvil: 15.5800.6645 Ugarteche 3019-804.1155 malevich@hotmail.com.ar</p>	<p>Baracchini & Co</p> <p>Relaciones públicas</p> <p>Marcelo T. de Alvear 612 2° C1058AAH - Buenos Aires (54-11)4311-2782 - 4314-0545 baracchini@uolsinectis.com.ar</p>	<p>LILIANA GARCÍA NUDELMAN Lic. Artes Visuales IUNA</p> <p>Pintura - grabado técnicas experimentales Lenguajes Contemporáneos</p> <p>garcianudelman@yahoo.com.ar Te.4957-2655</p>	<p>Nahuel Vecino</p> <p>clases de pintura análisis y desarrollo formal y teórico</p> <p>nahuelvecino@hotmail.com</p>
<p>Ad-Hoc S.R.L.</p> <p>La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos</p> <p>www.adhoc-villela.com</p>	<p>rafael cippolini</p> <p>clases individuales y grupales</p> <p>arte & literatura</p> <p>arno.cipp@dd.com.ar</p>	<p>FUNDACIÓN DESCARTES</p> <p>Programa de Estudios Analíticos Integrales</p> <p>Billinghurst 901 4861 - 6152 www.descartes.org.ar</p>	<p>CeDInCI</p> <p>Disponible el Anuario de Investigación n 5</p> <p>Políticas de la Memoria</p> <p>Fray Luis Beltrán 125 4631 - 8893</p>
<p>Taller de pintura Clínica de obra</p> <p>Diana Aisenberg daisy@2vias.com.ar</p> <p>4862-5284</p>	<p>ACADEMIA START</p> <p>Cursos intensivos y prácticos</p> <p>Informes: 4953-2696</p>	<p>paralelo < servicios editoriales</p> <p>< edición > < corrección > < redacción ></p> <p>Contáctese con nosotros vía e mail a: paraleloservicios@gmail.com</p>	<p>proyecto V</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectov.org</p>
<p>Fundación Espigas</p> <p>Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales</p> <p>Santa Fe 1769 P 1 4815 - 7606 arte@espigas.org.ar</p>	 <p>Expertización y tasación de obras de arte por reconocidos peritos.</p> <p>Suipacha 1087 3° "B" (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>	<p>"Pinceladas y otros condimentos"</p> <p>Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales</p> <p>FM 97.9 - Sab. 14 a 15 30 Conducción: Stella Sidi</p>	<p>qué lindos los cuadraditos éstos!</p> <p>¿porqué no le manda un mail a milagros y le pregunta cuánto cuestan?</p> <p>milagros@ramona.org.ar</p>

Siempre es tiempo de no ser cómplices

A propósito de “Los noventa no se acaban nunca...”
(ramona 51)

Rodrigo Alonso

Hacia finales de la década del sesenta, el desarrollo creciente del conceptualismo reactivó una noción que durante largos años había permanecido oscurecida por la historia: la desmaterialización de la obra artística. Existe una curiosa disputa al respecto, que la revista ramona se ha encargado de promover (ver *ramona*, 9-10). Sin embargo, cada vez parece menos necesario que los artistas desmaterialicen sus obras, ya que muchas lecturas producen ese efecto casi sin esfuerzo.

En el año 1999, fui curador de una exposición sobre *Arte de Acción* en el Museo de Arte Moderno. La muestra comenzaba con los tajos de Lucio Fontana de la década del cuarenta, y culminaba con una performance en vivo, producida para la exposición ese mismo año. No obstante, la mayor parte de las críticas periodísticas y de muchos comentarios que recibí, hablaban de una muestra de “arte de los sesenta”. La exposición no presentaba un énfasis particular sobre aquel período; de hecho, por ser la década más conocida, había sido relativizada en relación con otras. La mayor parte de las reconstrucciones de obras pertenecían a los setenta (Benedict, Maler, Portillos). Pero es evidente que nadie vio las obras y la documentación presentes; en cambio, prevalecieron las lecturas estándar que identifican el arte de acción con la década del sesenta, y entonces las obras ya fueron innecesarias.

La revista ramona 51 publica un ensayo de Juan Ignacio Vallejos sobre el arte de los noventa, que se basa ampliamente en el texto del catálogo de la exposición *Ansia y Devoción*, de la cual fui curador. Lo curioso es que, nuevamente, la exhibición está ausente, y lo referido, entonces, se parece más al producto de una lectura muy particular que a la interpretación de una mirada concreta sobre el arte argentino de los últimos años.

El texto de un catálogo no constituye únicamente un discurso crítico. Es funcional a una exposición, y leerlo independientemente de las obras que acompaña es como leer un cuento al que se han eliminado los verbos o una novela a la que se han extraído los adjetivos. Si bien Vallejos aclara que su mirada es sociológica, el descuido de la exposición, de su contexto de producción y de los actores involucrados lo lleva a realizar afirmaciones poco sustentables. Es lamentable que un estudio concienzudo y supuestamente intensivo caiga en tales descuidos, por el simple

objetivo de desacreditar a un conjunto de agentes del circuito artístico que, por otra parte, no poseen la excesiva gravitación en el medio que pareciera adjudicárseles.

A lo largo de su ensayo, Vallejos está empeñado en asignar un estatuto moral al texto del mencionado catálogo. Caracteriza la moral, a tal efecto, como el “soporte de acciones sociales de tipo valorativo que posee la capacidad de expedir juicios acusatorios hacia un otro o de deslegitimar su accionar a través de la apelación al juicio sobre lo bueno y lo malo”¹. Su perspectiva crítica es, como cualquiera llevada adelante metodológicamente, por completo respetable. De hecho, como cualquier otro, el texto de *Ansia y Devoción* encarna un posicionamiento específico que puede ser analizado, aunque quizás mejor con las herramientas del análisis del discurso que con las de la sociología.

Pero el análisis de Vallejos se torna, rápidamente, en una diatriba moralista, que induce a pensar si, en realidad, toda la acusación de censura moral anterior no ha sido elaborada para disimular ese discurso reprobatorio explícito. El final del ensayo lo deja en evidencia: “*Debería* ser hora de replantearse qué prácticas políticas *merecen* nuestro *compromiso real* y ya *no actuar* el inofensivo papel de revolucionario para disputar espacios que *deberían* ganarse por y para el arte”². Esa continua apelación al deber, ese llamado al orden, parecen constituir el verdadero motivo no confesado del texto.

De hecho, la palabra “moral” está completamente ausente en mi texto: sólo aparece en una cita del filósofo Arthur Danto. La ponderación de un arte relacionado con el contexto social -necesidad lógica de un texto que se refiere a *obras* de tales características- no se traduce indefectiblemente en la prescripción de que ese es el arte que se *debe* hacer, y que por tal motivo es “bueno”. En consecuencia, señalar que el arte *light* prefirió expurgar las referencias políticas y sociales de sus obras no lo hace “malo” ni censurable. Lo único que alguna vez he objetado -y esto es una opinión personal- es que su institucionalización ha actuado como una barrera que impidió que propuestas diferentes lograran visibilidad. De hecho, jamás critiqué ni a los artistas del Rojas ni sus obras: quienes me conocen saben perfectamente que admiro la obra de varios artistas ligados a esa institución, entre ellos, Gumier Maier, Schirilo,

1) VALLEJOS, Juan Ignacio. “¿Dónde empiezan y cuándo terminan los 90?”, ramona 51, Buenos Aires, junio de 2005, p. 56-78. Todas las referencias posteriores son a este ensayo, salvo que se establezca lo contrario.

2) *Ibid*; p. 77

Pombo y otros. Un rápido vistazo a mi carrera profesional puede incluso aportar más datos. Más específicamente, mi trabajo curatorial inmediatamente posterior a *Ansia y Devoción* fue la muestra *Entrelíneas*, en la Galería Alberto Sendrós, una exposición en la que participó Ignacio Amespil cuya obra podría enrolarse casi sin problemas en la estética *light*. Otro concepto que se me adjudica permanentemente y que me he cuidado mucho en evitar es el mote de “arte político”. Es una frase que sólo aparece dos veces en mi texto: para aclarar que *Ansia y Devoción* NO es una muestra de arte político y para señalar que gran parte de los artistas identificados con ese rótulo -completamente problemático- están ausentes en la exposición (León Ferrari, Rosana Fuertes, Juan Carlos Romero, Graciela Sacco, etc). Si a pesar de todo se sigue insistiendo en que *Ansia y Devoción* es una muestra de arte político, evidentemente se trata de un efecto de la lectura, de la cual no se me puede hacer responsable.

Sería interesante reflexionar sobre qué hace a la politicidad de una muestra o manifestación, si el carácter de sus obras, las lecturas posibles, el contexto en que se presentan, la mirada del que organiza el discurso, etc. Pero este nivel de análisis es ajeno al texto de Vallejos, quien caratula a la exposición como una muestra de arte político sin más, sin sentirse en la necesidad de justificar su adjudicación. Lo curioso es que la mayor parte de las críticas que formula a Ernesto Montequín y a mi se refieren a la falta de justificación de nuestros análisis y opiniones. Siguiendo el estudio de Foucault, que Vallejos retoma, podría incluso pensarse al arte político en tanto nombre de autor. No obstante, eso no se realiza y en consecuencia la categoría de “arte político” es en todo momento equívoca.

Más absurda aun es la descripción que hace de mi como un intelectual de izquierda, preocupado por el carácter revolucionario del arte. Si Vallejos se hubiera tomado el trabajo de conocerme, como lo hizo con Emiliano Miliyo, se hubiera dado cuenta inmediatamente de lo desacertado de esa concepción. Considerarme un actor de la izquierda política es un insulto, no hacia mi -que en algún punto me siento halagado- sino hacia el pensamiento de izquierdas de este país. No poseo ningún tipo de formación política, y si bien me siento inclinado por el pensamiento de izquierda, adjudicarme tal posición es por mucho excesivo.

Ansia y Devoción fue pensada como una exposición dentro del circuito del arte, que plantea una serie de interrogantes al interior de tal circuito. Los objetivos de la exposición figuran en el capítulo “El proyecto Ansia

y Devoción. Una mirada al arte argentino reciente” del catálogo. Sin embargo, para Vallejos, “Uno de los principales objetivos de Alonso con *Ansia y Devoción* era el de reinsertar la discusión acerca de la eficacia del arte como herramienta para la revolución” (?!)³. En realidad, en mi texto hay una crítica abierta al concepto de eficacia utilizado por algunos artistas en los sesentas⁴. En otra parte de su crítica, Vallejos asegura: “La visión de Alonso no entiende de autonomía, todo en el arte es o debe ser utilidad”⁵, cuando es el concepto de “utilidad” lo que critico en la visión de Arthur Danto.

Todo el análisis de Vallejos es el resultado sistemático de dar vueltas mis ideas, o de hacerme cargo de opiniones y directivas morales que nunca formulé. Es un análisis maniqueo, que opone permanentemente “buenos” y “malos”, pero adjudicando todas esas valoraciones a mi texto. De hecho, hace gala de un lenguaje que me es completamente ajeno. Cuando dice “Todo para él (yo) es transparente, la imagen es lo que es y el no hacer referencia explícita y claramente decodificable en la obra según los términos clásicos del arte comprometido supone una alienación automática”⁶, utiliza dos términos, arte comprometido y alienación, que jamás he empleado, no sólo en el texto que nos ocupa, sino en toda mi vida profesional. Soy bastante cuidadoso cuando escribo, y no utilizo términos ni conceptos que no podría sustentar teóricamente.

Otro de los puntos claves de la crítica de Vallejos hace hincapié en mi supuesta visión idílica del arte de la década del sesenta. Personalmente, creo ser uno de los teóricos menos laudatorios de aquella época; de hecho, he formulado numerosas críticas y salvedades a las versiones oficiales que sobre ella circulan. En primer término, y como ya mencioné, el texto de *Ansia y Devoción* incluye una crítica al concepto de eficacia. Por otra parte, he destacado el uso aparentemente anacrónico del término “vanguardia”, en una época en la que tal concepto ya había sido dejado de lado⁷. Esto no constituye una crítica en sí, pero hay una tendencia generalizada en la literatura crítica sobre la década a aceptar el carácter vanguardista de todo lo realizado en ese momento sin analizar las implicancias del concepto, tendencia de la que prefiero distanciarme.

Finalmente, he sido muy crítico -y continuo siéndolo- al mito del “suicidio estético”, según el cual los artistas de la década del sesenta abandonan la práctica artística como resultado de su creciente politización⁸. Esta afirmación, representante del idealismo más puro, es retomada

3) Ibid; p. 65

4) ALONSO, Rodrigo. “Ansia y Devoción. Una mirada al arte argentino reciente”, en *Ansia y Devoción* (cat.exp.), Buenos Aires: Fundación Proa, 2003, p. 18

5) Ibid; p. 64

6) Ibid; p. 64

7) Véase, por ejemplo, mi intervención en el libro *Vanguardias Argentinas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2003.

8) Hay una referencia irónica a este mito en el catálogo de *Ansia y Devoción*, p. 49

9) Por ejemplo, la exposición *Arte y Política en los '60*, curada por Alberto Giudici en el Palais de Glace.

10) Vallejos se refiere frecuentemente a los sesenta como un período heroico, por ejemplo, en la frase "el legado de aquella experiencia heroica de los artistas de Tucumán Arde" (p. 77)

11) Ibid. p. 71

12) Ibid. p. 60

acríticamente por Juan Ignacio Vallejos, y repetida hasta el cansancio por numerosos críticos. Considero que la pervivencia de este mito -y de otros- constituye uno de los escollos más graves al estudio riguroso de las relaciones entre arte y política en aquel momento. En primer lugar, porque en parte es falso: algunas exposiciones recientes han exhibido la producción inmediatamente posterior a 1968 de algunos de los artistas que supuestamente habían abandonado la actividad artística hacia esos años⁹. En segundo lugar, porque se proyecta hacia "los artistas de los sesenta" lo que, en realidad, sucedió a una veintena de ellos, como si los únicos artistas de los sesenta fueran los que participaron de Tucumán Arde. La década del sesenta fue una de las más ricas en cuanto a la producción de artistas y propuestas estéticas, tanto en el terreno de un arte articulado con la política como en otros senderos. La aceptación del mito del suicidio estético borra de un plumazo toda esa rica producción, dificultando su comprensión cabal. En tercer lugar, tal mito se propone muchas veces como un punto de clausura de las relaciones entre arte y política en el período, cuando en realidad eso no sucede, como lo demuestra un número importante de obras posteriores, que comienzan a aparecer en el discurso crítico reciente.

La idealización de la década del sesenta lleva a Vallejos¹⁰ a descartar rápidamente la posibilidad de una nueva articulación entre arte y política en el presente, otra vez sin ninguna justificación. Tras su afirmación: "hoy en día el arte político es sólo una corriente estética entre otras y su diálogo con lo político no está necesariamente sustentado en una práctica política específica"¹¹, uno podría preguntarse ¿qué conocimiento tiene Vallejos sobre la producción de los grupos artísticos que trabajan con agrupaciones políticas, fuera del área institucional? ¿es tan conocedor de tal producción como para formular sin ambages tal declaración? Es mi opinión que Vallejos predica sobre un ámbito del que conoce poco, y así como demuestra desinterés por la producción de los artistas presentes en *Ansia y Devoción* probablemente considera que no es necesario referir a ninguna producción específica para hablar del arte político. En cambio, hace gala de instrumentos de una sociología del arte que me reprocha no utilizar: "Es realmente llamativa la inexistencia de un análisis que, al estilo de una sociología del arte, intente reconstruir el punto de vista de estos artistas (Suárez, Jacoby)..."¹². La necesidad de hacer una sociología del arte es un *deber ser* que desconozco; creo que hay mucha gente que puede hacerlo mejor que yo. Claro que si se leen mis textos como representantes de tal disciplina no resultarán satisfactorios.

Pero ahí hay un problema de lectura, no de producción textual. Y si algo faltaba a toda esta crítica, era el exabrupto reprobatorio que ocupa el final de la nota. Allí surge algo que seguramente estuvo todo el tiempo en la punta de la lengua (o de la tecla de la computadora) y finalmente encuentra su lugar: desestimar el valor de *Ansia y Devoción* por haber sido realizada en la Fundación Proa. ¡Eso no se hace, no es de caballeros! Es como si yo desestimara la defensa del *arte light* que hace Juan Ignacio Vallejos porque fue publicada en la revista Ramona, revista creada y dirigida por uno de los mentores y el principal coleccionista de tal arte en Argentina.

En realidad, el problema aquí es otro: es que el autor cae en su propia trampa. Al dar a entender que un juicio revolucionario -según él¹³ no puede darse en el seno de una institución subvencionada por el capital multinacional, identifica demasiado rápidamente a la Fundación Proa con su soporte económico, una identificación muy parecida a la que hace Pierre Restany entre arte light y menemismo, y que Vallejos critica duramente. Parafraseando a éste último podríamos decir: asociar a la Fundación Proa con el capital transnacional, ordenarla bajo la misma categoría, es un procedimiento tan automático, tan sencillo y transparente que nos invita a la sospecha.

Finalmente, en esta época de euforia del mercado del arte, donde, como titula uno de los suplementos especiales del diario *La Nación* dedicados a ArteBA: "la fiesta continua", y donde las ventas de Gumier Maier y Pombo son protagonistas de la última edición de la feria, uno podría preguntarse a quién es funcional este discurso que busca anular toda crítica al arte legitimado de los noventa.

Siempre es tiempo de no ser cómplices.

13) La frase completa es "Personas como Rodrigo Alonso pueden emitir el juicio más revolucionario sobre la relación entre arte y política, denunciando faltas morales en los otros artistas desde su muestra en la ¿Fundación Proa?", p. 77

Vicente Pérez Rosales, ¡cómo no vas a renovar esta primavera!	Esmeralda Carballido, la primavera no es primavera sin ramona
Sabrina Cuculianski se olvidó de renovar porque le dio alergia el pólen	Juan Carlos Maidan, no te olvides de renovar



Tucucu mama nana arara dede dada

La madre de todas las obras políticas cumple el destino de los mitos

Roberto Jacoby

La noción de “obra abierta” acuñada por U. Eco amplió notablemente los alcances hipotéticos de la tarea del escritor o del artista. El resultado del trabajo artístico sería solamente una parte en un largo proceso que comenzaba al poner el objeto en cuestión en la mano de quienes lo disfrutarían transformándolo activamente.

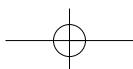
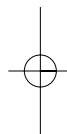
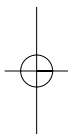
El lector, el espectador -fuerzas activas- era quien en definitiva le daría su forma última y quien desplegaría los múltiples sentidos posibles de la obra.

En aquella época -sí, sí, lástima no haber sabido entonces que los sesenta serían Los Sesenta- yo tenía una relación dual con esta forma de entender el arte. Por una parte me parecía descriptiva del real movimiento de los procesos sociales: “la producción es consumo y el consumo, producción”-pero por otra dejaba librado al azar el sentido premeditado del “mensaje”, es decir aquella verdad que debía ser difundida para lograr “efectividad” y “crear conciencia”. La “obra abierta” en cambio, fomentaba la derivación de un mensaje en mil arroyuelos impredecibles y sin destino histórico.

Hoy parece evidente que los dos efectos se han verificado simultáneamente.

El carácter de Tucumán Arde como obra colectiva de investigación y acción comunicacional en relación a un proceso revolucionario -es decir, lo que en aquel momento eran las intenciones de los autores- se ha reencarnado en decenas de grupos que practican de un modo o de otro un tipo de actividad (a la manera de) “Tucumán Arde”. No sé ni creo que nadie sepa de qué revolución se trata ni siquiera si se trata de revolución pero en todo caso se ha formado una suerte de genealogía o quizás un “género” de los tantos que componen el arte contemporáneo. Un género en el que Tucumán Arde se replica, se expande, se adapta como un organismo vivo o, mejor, como un virus que permaneció en estado de latencia hasta que fue llamado a filas nuevamente.

No creo que la museificación últimamente acelerada de Tucumán Arde y sus descendientes juveniles constituya una objeción válida para tal género. En cualquier caso Tucumán Arde ha expandido las fronteras de lo que un museo podía tolerar -sobre todo en los países metropolitanos- y ha obligado a cualquier centro de arte contemporáneo que se respete a contar con una muestra, un libro, un programa o un área dedicado al arte



político de investigación y acción. Nada tiene de malo forzar a que los centros mundiales devuelvan unos céntimos de todo lo que extraen al promover el arte político en América Latina abriendo nuevas fuentes de trabajo a los sectores excluidos.

Aquí la voluntad del autor colectivo de Tucumán Arde se ha visto cumplida aun cuando de manera inesperada en la proliferación y entronque. Extraña e incomprendida en su momento, Tucumán Arde es en la actualidad la madre de todas obras políticas.

Pero, por otra parte, es preciso reconocer que también la noción de “obra abierta” se ha visto cumplida para la célebre experiencia mediática política de los sesenta argentinos. Tucumán Arde se tornó podríamos decir, en un “significante cero” desde donde se ha disparado una epidemia de significados de lo más heterogéneos e imprevisibles. Precisamente esa multiplicidad de lecturas contrapuestas, bizarras, ignorantes muchas veces, es lo que indica que Tucumán Arde ha alcanzado el estadio más alto a que pueda aspirar una obra: el de mito.

A continuación entrego algunas de esas veloces gemas buceadas con el Google.

Tucumán Bebe

“El Movimiento de Escritores y Poetas de Pilar tiene el agrado de informar que el 21 de agosto se llevará a cabo el X Encuentro de Escritores en el café bar “Tucumán Arde” sito en Rivadavia 380...”

Tucumán Arde y Rayuela: una sola muzzarella

“Rayuela, el Di Tella, Tucumán arde, son símbolos, diversos pero convergentes, que suelen consignarse en toda evocación de los años sesenta como pruebas de su potencial renovador en el terreno de las artes y las letras. Pero esos años asistieron también a un formidable despegue y consecuente desarrollo de las ciencias sociales en nuestro país. Y en ese contexto, ya casi legendario, el Lanús constituyó un hito: fue el más célebre de los servicios de psiquiatría en hospitales generales de la Argentina, con una irradiación allende las fronteras.”

(Sergio Visacovsky, *El Lanús*, Alianza Editorial.)

El beso de Tucumán araña

Kitsch tropical: los Medios en la Literatura y el Arte de América Latina de Lidia Santos. Premiado por LASA como el “Mejor libro sobre Brasil en Perspectiva Comparada”. La autora acerca este artificio del arte conceptual latinoamericano y la influencia del Pop-Art en América Latina, la crisis del marxismo y la opción por la acción guerrillera hacia fines de los años 60. La mirada a la cultura de masas a partir de su recepción permite, por otro lado, expandir el análisis a las practicas cotidianas del mal gusto, entendidas como una estrategia de confrontación social, marcada ahora por desniveles de gusto y consumo. El libro trata los movimientos culturales “Tucumán Arde” (Argentina) y “Tropicalismo” (Brasil). Selecciona, por su estética experimental, a los escritores Manuel Puig y Cesar Aira, José Agrippino de Paula, Haroldo de Campos y Clarice Lispector, Luis Rafael Sánchez y Severo Sarduy. Las letras de algunas canciones de Caetano Veloso, Gilberto Gil y otros compositores de la Tropicália brasileña aportan el contrapunto musical.”

Tucumán antropofágico

“Johannes Birringer. You are responding, in a way, to my earlier question about antropofagia. [9] Oswald de Andrade's notion of antropofagia [1928] refers to a cannibalistic impulse of self-determination through appropriation, and in the context of the early 20th century Brazilian avant-garde was understood as a defense against cultural colonialism. Mari Carmen Ramírez, in her investigation of radical conceptual art of the 60s, points out that conceptualism in Latin America (participatory performance propositions by artists such as Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lea Lublin, Cildo Meireles, Alejandro Jodorowsky, Marta Minujín, Albert Greco, and others; the critical use of mass media in arte de los medios, such as Eduardo Costa's Fashion Fiction and León Ferrari's Palabras Ajenas, or collective actions such as Tucumán Arde), including Oiticica's Nova Objetividade Brasileira and Tropicália manifestos, continuously redefined earlier projects of emancipation (such as antropofagia) and the analysis of collective artistic operations in relationship to specific socio-political contexts and locales. In 1967 (Nova Objetividade), Oiticica specifically referred to “collective propositions” and the participation of the spectator (bodily, tactile, visual, semantic, etc), which I see echoed in Bia's explanation of the “nous.” Ramírez emphasizes the complexity and

heterogeneity of the different regions and local contexts, but claims that one of the determining features of Latin American conceptual art in general lies in a broad re-articulation of practices which appropriate urban spaces and involve popular audiences in idea-based and sensorial proposals. I also want to mention Marta Minujín's multi-media closed-circuit installation *Simultaneidad en Simultaneidad* (Buenos Aires, 1966), which not only involved the audience but also had live links between the Torcuato di Tella in Buenos Aires and partners in New York and Cologne (telephone, television), a project that clearly anticipated today's telepresence performances.”
(www.aliennationcompany.com/projects)

Tucumán Arde repercute

“El Grupo Etcétera, El Colectivo Situaciones, Sonia Abián y Carlos Piégari, El Grupo Proyecto Pluja de Córdoba, que monta un interesante dispositivo para denunciar la venta de la Patagonia; una revisita a la acción del Grupo Tucumán Arde y algunos otros importantes grupos como el Bernardette Corporation, que cuestiona la institución museo donde se exhibe el conjunto, completan esta muestra única en muchos sentidos. Por su unidad conceptual y excelente montaje, por las publicaciones originales que generó, por los múltiples temas que abre a debate y por la actualidad de la reflexión.”
(RePerCute, Reflexiones sobre Performance, Cultura y Tecnología)

Tucumán Arde ¡ya venía de los cincuenta!

“Thanks a lot Vincent...I have read in the newspaper, last Sunday, some papers of the recently dead Pierre Bourdieu..... in that article he said something like this: they try to make us believe that the only reality possible is liberalism... but it is not... other things are possible”.
So I thought in Situationist Internationale, yes, I think other thought is possible! Yes I believe that through art, literature, etc we can put other ideas in movement..... but you know that some art movements of the 60's tried to change world, but they couldn't. There was a very interesting and strong movement in Argentina, that started in the last 50's and has been developed through the 60's

and finished in a very hard and absolut politization in 1968, we an exposition called: "Tucuman Arde" (It means something like: Tucuman is burning!; and Tucuman is a very poor Argentina's state). It is very interesting, I am doing my thesis on this. (Natalia)

El año de Tucumán Arde

"Dos experiencias artísticas que valoraban la experimentación y cuestionaban las prácticas de la cultura tradicional se destacaron en la década del sesenta: las actividades del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, prolongadas por siete años (1963-1970) y "Tucumán Arde", obra colectiva en la que participaron artistas plásticos, fotógrafos, escritores, sociólogos y cineastas de Buenos Aires, Rosario y Santa Fe. Esa exposición ocupó durante todo el año de 1968 el espacio poco convencional de la CGT (Central General de Trabajadores). Como propuesta contraria al arte tradicional, y a diferencia del Di Tella, alentaba el propósito de actuar en el campo de la cultura popular."
(Silvia Cárcamo, "Memoria, realismo y sesgo autobiográfico en O. Soriano y G. Saccomanno".)

Tucumán Arde bandera de lucha contra la academia

"I am often asked to discuss in panels, symposia, round tables, and catalogues Latin American art and its relationship to our epochal mottoes: multiculturalism, postcolonialism, diaspora, and, of course, globalization. However, I am never asked to discuss the work of a particular artist or a specific group of works, much less to consider the parallels and differences between, for example, postminimalism and neoconcrete art. Moreover, the possibility that someday a postwar art course in a U.S. university might consider the contributions of South American artists, like the conceptualists of Argentina (Tucuman Arde and the artists working around the Instituto Di Tella during the sixties come to mind), is still unlikely within the entrenched structures of North American academia."
(Mónica Amor, "Whose world? A note on the paradoxes of global aesthetics - Liminalities: Discussions on the Global and the Local", en: Art Journal, Winter, 1998.)

Tucumán Arte... y Ciencia

“La fuerza social que expresa Tucumán Arde hace crisis respecto al antiperonismo y se vincula a la lucha de la clase obrera, a la resistencia peronista y a la CGT de los Argentinos, cuyo programa continúa la línea de los programas de lucha de La Falda y Huerta Grande . Plantea los problemas de la liberación nacional y social y, por estar con la clase obrera, única clase nacional, es congruente la liberación nacional y social. Parte de la fusión Ciencia-Pueblo, que tiene como sustento las aspiraciones del pueblo argentino y, para el campo de las artes, Arte-Ciencia.” (Beatriz S. Balvé, “Arte y ciencia o industria cultural”.)

Poesía visual: TUCUCU MAMA NANA ARARA DEDE DADA

“In a later stage of development beginning in the 1950s and following, the Latin Americans advanced beyond positions staked out by their immediate predecessors. The Swiss-Bolivian Eugen Gomringer's Constellations and his manifesto “From Verse to Constellation” (1955) were influential. The Uruguayan Ernesto Cristiani's Structures (gestating since 1954 and published in 1960) and some of the work of Mathías Goeritz, a German artist living in Mexico, were also important. Goeritz organized the first large exhibition of concrete poetry held outside of Brazil, held in Mexico in 1966. From the mid-1960s on, visual poetry was increasingly circulated through a network of little magazines that included Diagonal Cero and Hexágono 71 in Argentina, La Pata de Palo in Venezuela, Ediciones Mimbre in Chile, and Los Huevos de Plata and Ovum 10 in Uruguay. The Argentine Hoje-Hoja-Hoy, Signist, and Tucuman Arde groups; the Experimentalists of the School of Caracas; the Noigandres Concretism of Haroldo and Augusto de Campos, Décio Pignatari, and Ronaldo Azeredo, and the Neoconcretism of Ferreira Gullar and Helio Oiticica; Clemente Padín's Action Art; Wladimir Dias-Pino's Process Poetry; Poetry To And/Or Realize; and the international mail-art network all form the cultural context which has nourished contemporary visual poetry in Latin America.”

(Harry Polkinhorn, “Visual Poetry in Latin America”)

Cartas de lectores

felicitaciones x el evento del Malba...super organizado, very professional !...un placer. Mis saludos a todo el staff. Besos.

Adrián

R. de r.: si, nosotras también nos felicitamos

Buen día.

Mi nombre es Ignacio Malara, y soy pintor. Estoy casado y tengo 25 años.

La verdad es que no conocía la revista, pero a través de Diego Bisio, me conecté con la misma y estoy muy alegre de que exista una revista como esta.

Él me comentó de una posibilidad de hacer algo juntos. Nosotros somos un grupo de artista bajo una misma idea, que obviamente estamos con ganas de mostrar lo nuestro. La verdad que no se mucho como viene la onda con esto, pero Diego está MUY atorado con todas sus cosas, y me pidió que haga el contacto con vos.

Ignacio Malara

R. de r.: ¡cuando se desatore hablamos!

Hola, hace tiempo que no aparecen las inauguraciones de El Borde, te estoy enviando algo mal. De ser así avisame como hacerte llegar la info. Saludos y gracias!

Olga Martínez

R. de r.: es que yo también estoy al borde... de un ataque de nervios... perdón...

Hola amigos

Soy artista plástico de la provincia de Buenos

Aires, desarrollo mi obra entre los murales y los retratos, estoy buscando un representante que pueda ofrecer mi trabajo, alguien que actúe como un manager, bueno, no sé si se dice así, lo que estoy buscando es expandir mi trabajo y mi radio de acción. Pueden ver mi trabajo en mi página que es www.omarsirena.com.ar, cualquier tipo de respuesta será bienvenida, espero puedan asesorarme y gracias por su atención.

R. de r.: Omar, todos los artistas argentinos buscamos un representante pero solamente algunos buscan una representación.

Hola

Me encantó la ramona # 53 dedicada al coleccionismo, está para leer de principio a fin, todo super interesante.

También, el vino, la mesa redonda y el remate del martes, a pesar del clima...

Soy fanática de la revista desde la primera época. Felicitaciones! Saludos,

Floki Gauvry (ramona intervenida, lote # 3)

R. de r.: Gracias Floki, el lote de tu ramona salió regalado... una verdadera oportunidad...

¿Ya salió la ramona? ¿o se olvidaron de mí? ¿o me la robó mi vecina?

Bueno, la espero. Gracias

Ana (ansiosa)

R. de r.: ahí va otra vez.

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Marina De Caro
"Tragedia Griega"
Obras 2005

Inauguración 6 de Octubre 19 hs

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ANA Buenos Aires

Tel/fax (54 11) 4312 0995/4312 5915
info@albertosendros.com
www.albertosendros.com

coleccioná ramona
coleccioná arte

Todos los meses recibí ramona en tu casa por sólo \$ 60 anuales.

Y con cada suscripción podés ganar obra de destacados artistas.

Hay muchas posibilidades...

Ya hay obras de Nahuel Vecino, Gyula Kosice, Miguel Harte,
Sebastián Gordín, Karina Peisajovich, Agustín Soibelman y
Fernanda Laguna.

Escribí a suscripciones@ramona.org.ar
o llamá al 4953 2696 (de 10 hs a 18 hs)

muestras

Daniel Oberti, María Suardi	1/1 Caja de Arte	Objetos, Grabado	15.10.05-09.11.05
Lagar, Katz, Aira	1/1 Caja de Arte	Objetos y Dibujos, Pintura	27.08.05-20.09.05
Grupo Combo	1/1 Caja de Arte	Instalación	24.09.05-18.10.05
Roberto Graziano	180° Arte	Fotografía	08.09.05-28.10.05



Marina De Caro

inaugura el 6 de octubre

Eduardo Duarte	Alicia Brandy	Técnicas mixtas	01.09.05-15.09.05
Cordero, María Eugenia	Art Hotel	Pintura	18.08.05-26.09.05
Medici, Cuello, Doffo	Arte x Arte	Pintura	04.10.05-04.10.05
Quintana, Eduardo Boyo	Artempresa (Córd.)	Técnicas varias	31.08.05-25.09.05
Peluffo, Elizabeth	Atica	Dibujos,	30.08.05-24.09.05
Muntaabski, Nushi	Azcue Diseño	Objetos	01.09.05-12.10.05

belleza y felicidad

Del 24 de septiembre al 31 de Octubre 19 hs
Romero y Alberto Lamouroux

Espinel, Carolina	Boquitas Pintadas	Técnicas varias	06.08.05-23.09.05
Galego, Lydia	Casa de Yrurtia	Esculturas	07.08.05-11.09.05
artistas varios	CC Borges	Arte geométrico	31.08.05-18.09.05
Rivero, Paula	CC Borges	Pintura	08.09.05-02.10.05
Fernández, Víctor	CC de la Cooperación	Pintura	18.08.05-18.09.05
Arias, Claudio Daniel	CC Hermanos Trivenchi	Fotografía	01.08.05-01.11.05
artistas varios	CC Parque de España	Arte Digital	07.09.05-02.10.05
Sanes, Lado, Haboba	CC Recoleta	Técnicas varias	08.09.05-02.10.05
Hand, Margarita	CC Recoleta	Pinturas	08.09.05-02.10.05
Stagnaro, Soledad	CC Recoleta	Dibujos	18.08.05-11.09.05
de Zuviria, Facundo	CC Rojas	Fotografía	21.09.05-28.10.05
Guillen Vaschetti, Leiva	CC San Martín	Fotografía	05.09.05-29.09.05
Fernández, Gabriela	CC San Martín	Técnicas varias	19.09.05-03.11.05
Londaibere, Arellano	CC San Martín	Técnicas varias	31.05.05-01.11.05
Wells, Luis	CC San Martín	Pintura	19.09.05-03.11.05
Lo Pinto, Marcelo	CeDInCI	Instalación	12.08.05-22.11.05
artistas varios	C Arte Contemporáneo	Técnicas varias	03.09.05-03.10.05
Chab, Benedit, Burton, otros	Cine Select, La Plata	Técnicas varias	16.06.05-16.11.05
Joglar, Daniel	Dabbah Torrejón	Instalación	21.07.05-30.09.05
Romero Carranza, López	Abate	Instalación	23.09.05-23.10.05
artistas varios	Del Angel	Obras sobre papel	10.08.05-10.09.05



Marcelo Boulosa

Hasta el 21 de octubre

Enio Iommi

inaugura el 25 de octubre

artistas varios	El Círculo	Técnicas varias	15.09.05-15.10.05
Fumagalli, Rosita	Elsi del Río	Pintura	14.09.05-14.10.05
Masi, Roselló, Ramallo Fahey	Esc. Nac. de Fotografía	Fotografía	07.10.05-02.11.05
Salerno, Sergio	Esc. Nac. de Fotografía	Fotografía	02.09.05-05.10.05

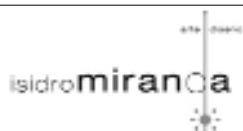
E S P A C I O

Fundación Telefónica

INAUGURAN EL 16 DE SEPTIEMBRE 2005

Thomas Demand, Susanne Brügger, Heidi Specker
 espacio real espacio imaginario, Fotografía alemana contemporánea
Thomas Köner
 video instalación. Arrabales del Vacío. Una topografía sonora

Malaspina, Marité	Fotocafé 4 Elementos	Fotografía	15.09.05-15.10.05
artistas varios	FunCEB	Técnicas varias	30.08.05-27.09.05
Revol Nuñez, Monferran	Fund Esteban Lisa	Dibujos, Objetos, Oleo s/tela	02.09.05-22.09.05
Blanco, Ricardo	Fund Klemm	Objetos	03.08.05-09.09.05
artistas varios	Fund Klemm	carteles	10.08.05-09.09.05
Fratlicelli, Roque Onofre	Fund Mundo Nuevo	Oleo s/tela	09.08.05-09.09.05
Trockel, Rosemarie	Fund Proa	Video Arte, Instalación	15.10.05-30.11.05
Fernández, Gabriela	Galería de Arte Nómada	Fotografía	07.10.05-05.11.05
Oliveira, Manuel	Galería Miglió	Pintura	01.09.05-27.09.05
Lara, Raúl	Hoy en el Arte	Pintura	04.10.05-29.10.05



inaugura 4 de octubre 19 hs - hasta el 24/10
 "Desnudos" de Andrea Digiovanni

3 de noviembre a las 19 hs
 "Señales" de Iliana Regueiro

Leone, Stella Maris	Jakin Galería de Arte	Pintura	13.09.05-22.09.05
Rabuñal, Scumburdis, otros	Juana de Arco	Instalación	06.09.05-30.09.05



Gloria Arboleda

inaugura el 11 de octubre al 25 de octubre
 Instalaciones y más.

Cambre, Juan Jose	Lila Mitre	Obras sobre papel	06.09.05-29.10.05
Canale, Jorge	Loreto Arenas	Pintura	10.08.05-10.09.05
Ciruelo	M Castagnino (Rosario)	Ilustraciones	02.09.05-25.09.05
artistas varios; Miró, Joan	M Larreta	Técnicas varias	03.09.05-06.10.05
artistas varios	M de Arte Decorativo	Oleo s/tela	03.08.05-08.09.05
Monferran, Eugenio	MACLA (La Plata)	Pintura	02.09.05-02.10.05
Filippi, Laura	MACLA (La Plata)	Esculturas	29.08.05-29.09.05
Lopez Taetzel, Juan	MACLA (La Plata)	Pintura	29.08.05-29.09.05
Fader, Fernando; D'Amelio, Raúl	MACRO	Fotografía y Pintura	15.09.05-30.10.05
artistas varios	MACRO	Fotografía	09.09.05-09.10.05
Jacoby, Roberto	MALBA	Video instalación	09.09.05-10.10.05



Del 9 de Septiembre al 31 de Octubre

FRANK STELLA
 Serie Moby Dick


MAMAN

FINE ARTS

fotografías de Aliza Olmert

INAUGURA EL 20 DE OCTUBRE A LAS 19 HS.
 (CIERRA EL 6 DE NOVIEMBRE)


Presas, Forner, Zelaya, otros artistas varios	MN del Grabado MNBA	Grabado carteles	01.09.05-30.10.05 23.08.05-16.10.05
Boschi, Lucio	MNBA	Fotografía	03.08.05-02.10.05
Berni, Antonio	Muntref (Caseros)	Grabados	27.07.05-30.09.05
artistas varios	M Félix de Amador	Grabado	03.09.05-30.09.05
Verde Paz, Tolosa, otros	M Hist. Sobremonite	Pintura	11.10.05-12.11.05
Jalil, Osvaldo; Demestre, Carlos	Museo Sívori	Grabado	20.08.05-11.09.05

 Invita el 11 de octubre a las 20 hs a la apertura de las muestras de los artistas
Noemí Souto fotografías / sala I | **M. Laura Domínguez** pinturas y objetos / sala II
1 de noviembre 20 hs Mush y M. Derqui pinturas / sala I | **María Kusmuk** fotografía

Uriarte 1332 Palermo Viejo - tel:4772 8745 www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar

 **Rosemarie Trockel**
arte contemporáneo alemán
inaugura el 15 de octubre hasta mediados de noviembre

De Aubeyzon, Javier	RO	Oleo s/tela	05.08.05-12.09.05
Camporeale, Sergio	RO	Pintura	15.09.05-10.11.05
Yanov, Osias; Kriguer, Fernando	Roberto Vanguardia	Fotoinstalación	12.08.05-11.09.05

 19 DE OCTUBRE AL 19 DE NOVIEMBRE
Luis Camintzer - instalación
Nuevo Espacio - Grupo Mondongo

López, Marcos	Ruth Benzacar	Fotografía	07.09.05-08.10.05
Camintzer, Luis	Ruth Benzacar	Instalación	19.10.05-19.11.05
Becu, Vecino, Bonzo,	Sara García Uriburu	Dibujos, Pintura	24.08.05-24.09.05
Barry, Tomás	Sonoridad Amarilla	Fotografía	20.08.05-17.09.05
Costhano, Augusto	Sonoridad Amarilla	Dibujos	22.09.05-22.10.05
Cedrón, Aníbal	Sylvia Vesco	Pintura	05.09.05-08.10.05
Chab, Benedit, Berni, otros	Vermeer	Oleo s/tela, Acrílicos, mixtas	24.08.05-24.09.05

 **Vctor Najmias-art gallery international**
LA TRASTIENDA
Costa Rica 4688 | 4831 3738 | www.vn artgallery.com.ar


Giménez, Felipe	Wussmann	Pintura	03.08.05-03.10.05
Cambre, Juan Jose	Wussmann	Pintura	31.08.05-29.10.05
Romano, Silvina; Paz, Hilda	Zonadearte	Gráfica	22.10.05-31.10.05
Torcello, Micaela; Nievas, Tomás	Zonadearte	Fotografía	03.09.05-16.09.05

galerías

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024	Bs As	
180° Arte Contemporáneo	San Martín 975 ° SS	Bs As	lu-vi 16-24; sa 13-16 y 21-24
Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	lu-vi 15-20, sa 10-13
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	Bs As	ma-do 17-24
Arte Privado	Manuel Dorrego 26	Rosario, Santa Fe	
Asoc. Estímulo de Bellas Artes	Córdoba 701	Bs As	

	Alberto Sendrós Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com
	<i>belleza y felicidad</i> Acuña de Figueroa 900 4867-0073 lu-vi 10:30-20; sa 11-14 info@bellezayfelicidad.com.ar http://www.bellezayfelicidad.com.ar/

Biblioteca Nac	Agüero 2502 3°	Bs As	
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	Bs As	lu-sa 12-2
Braga Menendez Arte Cont.	Humboldt 1574	Bs As	
Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	Bs As	ma-vi 16-19; sa-do-fer 11-19
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
CC de la Cooperación	Corrientes 1543	Bs As	lu-sa 11-22; do 17-20:30
CC Paseo Quinta Trabucco	Melo 3050	Florida, Bs As	ma-sa 8-20; do 14-20
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21
CC Rojas	Corrientes 2038	Bs As	lu-sa 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	Bs As	lu-do 11-21
CCEBA	Florida 943	Bs As	lu-vi 10:30-20
Dabbah Torrejón	S. de Bustamante 1187	Bs As	ma-vi 15-20; sa 11-14
Espacio INCAA	Pje. Dardo Rocha, 50, Loc.	La Plata	
Los Cuenco	Roca 1404, Loc.	Mar del Plata	ju-sa 9-13; 16-20:30, do 16-20

	Av. Quintana 325, Pb. 1014 Buenos Aires / Argentina Tel. 4.813.8828 / 4.815.5699 - delinfinitoarte@speedy.com.ar
---	---

Ecléctica	Serrano 1452	Bs As	
Els del Río	Arévalo 1748	Bs As	ma-vi 10:30-13:30 - 16-20; sa 11-14
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	Bs As	ma-vi 12-21; do 15-21

E S P A C I O Fundación Telefónica	Arenales 1540- Capital Federal Tel/Fax_ (5411) 4333-1300 /4333-1301 espaciodfundacion@telefonica.com.ar www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio martes a domingo de 14 a 20.30 hs.
--	--

	Juan Segundo Fernández 1221 San Isidro 4723.3222 10 a 13 y de 17 a 20 hs www.isidromiranda.com.ar info@isidromiranda.com.ar próximamente en San Telmo...
---	--




Juana de Arco Salvador 4762 Bs As lu-sa 11-20


 KARINA PARADISO - Galería de Arte -	ARTE CONTEMPORANEO - SEMINARIOS DE PERCEPCION ORIENTADOS A LA PLASTICA Av. Del Libertador 4700 P A (1426) Bs As - 4776 3109 karinaparadiso@uolsinectis.com.ar lu - jue 14-20; vie 16-22; sa 11-17
---	---


Lila Mitre Guido 1568 Bs As
 Loreto Arenas Juncal 885 Bs As lu-vi 12-20 hs; sa 11,30-13,30

MAMAN FINE ARTS	Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina LU-VI 11-20, SA 11-19
---------------------------	--


	Malba - Colección Costantini Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Avda. Figueroa Alcorta 3415 T +54 (11) 4808 6500
---	---

Museo de la Ciudad Bv. Oroño 2300, Loc. Rosario
 Milion Paraná 1048 Bs As
 Museo Sívori Av. Infanta Isabel 555 Bs As

	Invita el 11 de octubre a las 20 hs a la apertura de las muestras de los artistas Noemí Souto fotografías / sala I M. Laura Domínguez pinturas y objetos / sala II 1 de noviembre 20 hs Mush y M. Derqui pinturas / sala I María Kusmuk fotografía Uriarte 1332 Palermo Viejo - tel:4772 8745 www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar
---	---

	Av. Pedro de Mendoza 1929 - [C1169AAD] Buenos Aires - Argentina t/f [54-11] 4303 0909 - info@proa.org - Mar. a Dom. 11 a 19 hs.
---	---

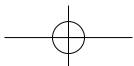
RO Paraná 1158 Bs As

	Florida 1000 . Buenos Aires + 54 11 43 13 84 80 galeria@ruthbenzacar.com www.ruthbenzacar.com
---	---

Salón de Expo Alternativa San Martín 251, S.M. de Tucuman
 Sonoridad Amarilla Fitz Roy 1983 Bs As ma 14-20; mi-sa 14-02
 Suipacha Suipacha 1248 Bs As lu-vi 11-20, sa 10-13
 SUM de la Soc. de Enófilos Maipú 555 Rosario, Santa Fe

	Víctor Najmias-art gallery international LA TRASTIENDA Costa Rica 4688 4831 3738 www.vn artgallery.com.ar
---	--

Wussmann Rodríguez Peña 1399 Bs As

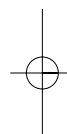
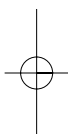




E S P A C I O
Fundación Telefónica

**PARA COMBINAR ARTE, EDUCACIÓN Y TECNOLOGÍA,
SE NECESITA ESPACIO. POR SUERTE, EL ESPACIO ES INFINITO.**

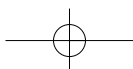
Espacio Fundación Telefónica: exposiciones, cursos, conferencias, seminarios, mesas redondas, Mediateca, videoconferencias, Medialab, Espacio Plasma y visitas guiadas.



www.fundaciontelefonica.com.ar/espacio

Fundación
Telefónica

Arenales 1540 - Martes a Domingo de 14 a 20:30 hs. - 4333-1300/1301
espaciodfundacion@telefonica.com.ar - ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.



Hasta el 21 de noviembre de 2005

ANDY WARHOL

Motion Pictures
Cuadros en movimiento

Curadores Mary Lea Bandy y Klaus Biesenbach

Esta exposici3n fue organizada por The Museum of Modern Art, New York,
en colaboraci3n con The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Su realizaci3n fue posible gracias
al generoso apoyo del International Council del Museum of Modern Art y al apoyo institucional
del Fondo Culturalista Travel Fund for Latin America.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Avenida Figueroa Alcorta 3113 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T [(54 11) 4808 6500 F [(54 11) 4808 6556 / 59
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colecci3n Digital