

ramona

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar
buenos aires
julio 2007
10 pesos

72

Mini Dossier coleccionismo

Karin de Jong, creadora de la
colección PrintROOM con
Melina Berkenwald

Mercado de arte y coleccionismo
en Rosario > Pablo Montini

Textos Clave

El giro social:
(la) colaboración y
sus descontentos
> Claire Bishop

Sección Libros:

Daniel Link
José Fernández Vega
Mariano Oropeza
Pablo Luzuriaga
Max Gurian
Diego Ruíz

Además:

Florencia Garramuño sobre Ana Cristina César
Comentarios de muestras
Cartas de Lectoras

ramona
revista de artes visuales
n° 72. julio de 2007
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Concepto
Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes
Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Melina Berkenwald, M777,
Diego Melero

Secretarios de redacción
Laura Las Heras
Augusto Idoyaga

Coordinación
Guadalupe Maradei

Rumbo de diseño
Ros

Diseño gráfico
Silvia Canosa

Suscripciones, distribución y ventas
Mariel Morel y Agustín Huarte

Prensa y organización de eventos
Julieta Reynoso, Carla Lucini

Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI
El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores

ramona participa del proyecto documenta 12 Magazines



ramonaweb
www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto
Roberto Jacoby

Coordinación
Mariana Rodríguez Iglesias

Producción
Laura Martínez Bigozzi

Desarrollo web
Leonardo Solaas

Agenda y secciones
Clara Firpo, Guadalupe Marrero Gauna

Fundación START
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Ciudad de Bs As

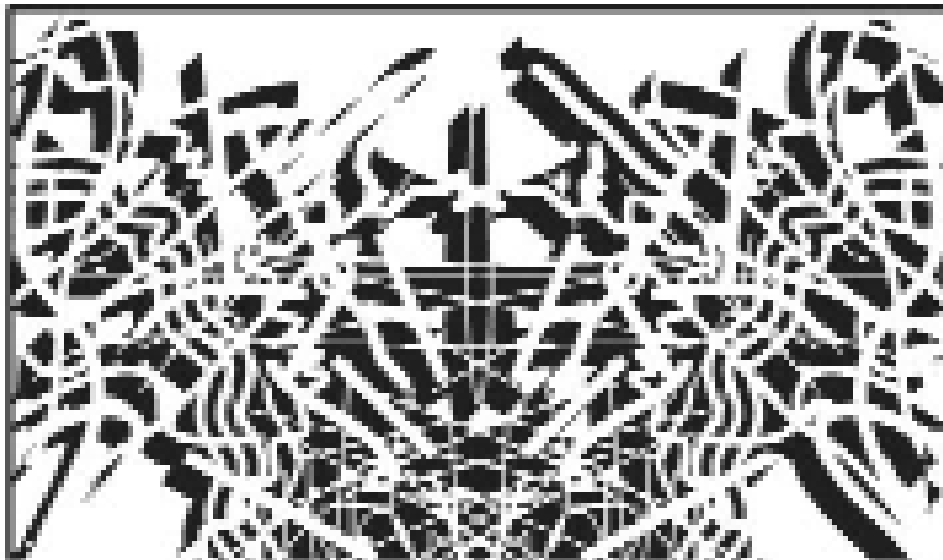
Coordinación general
Patricia Pedraza

Webmaster
Ricardo Bravo

Relaciones institucionales y proyectos
Julieta Regazzoni y Hernán Monath

índice

- 6 **Editorial**
- 8 **Archivo y vida en la poesía y los dibujos de Ana Cristina Cesar**
Florencia Garramuño
- 18 **SEGUNDO DOSSIER DE COLECCIONISMO**
Melina Berkenwald
- 19 **Entrevista a Karin de Jong, artista y creadora de PrintROOM, una colección de publicaciones de artistas**
Melina Berkenwald
- 23 **Mercado de arte y coleccionismo en Rosario**
Pablo Montini
- 29 **El giro social: (la) colaboración y sus descontentos**
Claire Bishop (Traducción de Fabricio Forastelli) 29
- 38 **SECCIÓN LIBROS**
 - Discurso sobre la infancia**
Daniel Link
- 41 **Anticipo**
- 48 **La exposición del sujeto**
Max Gurían
- 50 **La profecía realista**
Pablo Luzuriaga
- 52 **Guía nómada para el viajero de la modernidad**
Mariano Oropeza
- 55 **Cautivo. El mural argentino de Siqueiros.**
Diego Ruíz
- 57 **Comentarios de muestras**
Mariano Oropeza
- 58 **Cartas de lectoras**



Del 27 de junio al 1 de agosto de 2007

PABLO SIQUIER

nuevospacio

GUILLERMO IUSO

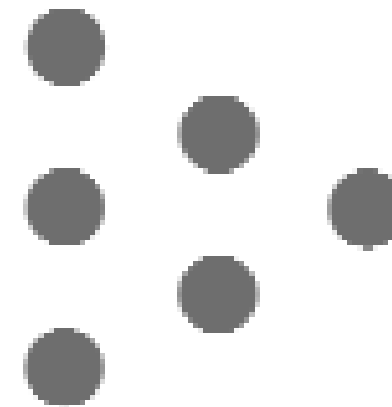
Hoy soy cualquier cosa

www.ruthbenzacar.com

Hoy día 1000 Buenos Aires Argentina

Teléfono 4312 8900 galera@ruthbenzacar.com

**RUTH
BENZACAR**
GALERÍA DE ARTE



PREMIO **07**
FUNDACION ANDREANI **08**

Artes Visuales | Primera Edición

Para más detalles visitá
www.fundacionandreas.org.ar
a partir del 17 de abril de 2007

Acto de recepción de carpetas: 31 de julio de 2007
Informes: premio@fundacionandreas.org.ar | Tel. (011) 4018 0805

FUNDACION
Andreas

Otra forma de llegar

EDITORIAL

Cuestión de cintura

Con la regularidad de un reloj llega **ramona** a las manos ansiosas de los suscriptores de siempre y de lectores esporádicos. Pero, atención, porque lo puntual no quita lo caliente.

Frente a toda dificultad, **ramona** trabaja a destajo. Proletaria del arte y la escritura, no escatima esfuerzos para generar un espacio productor, dinámico y heterogéneo donde sucedan el intercambio y la discusión.

Entre las últimas innovaciones ramoniles, la más visible es su figura esbelta, un ruego de lectores desconsolados que llegaban al fin de mes sin haber acariciado la última página.

Esta **ramona** sin rollos, nos compromete con otras formas de producción y edición, más exigente en cuanto a la relevancia actual de los materiales a publicar.

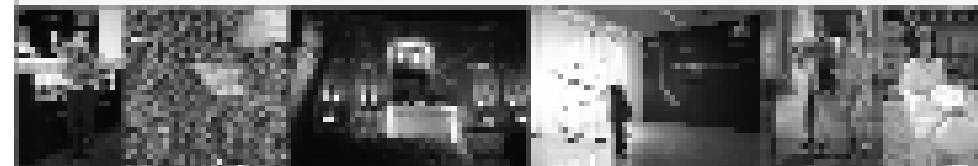
Al mismo tiempo, **ramona** está intentando refractar, en el nivel más alto posible, los debates que se suceden en todo el mundo sin perder su aroma a tierra mojada.

Encontrarán secciones imprescindibles (aunque no fijas). Se destacan los textos clave acerca de arte y estética, seleccionados por los protagonistas de la discusión contemporánea en todo el mundo y traducidos especialmente para **ramona**; los anticipos de libros y las reseñas de novedades editoriales realizadas por especialistas; los rescates de escritos notables o curiosos de otros tiempos y una selección de los comentarios de muestras publicados espontáneamente en www.ramona.org.ar.

Esta nueva lógica de producción, sumado al mejoramiento de la calidad y puntualidad en la impresión y distribución y al incremento general del valor de los insumos, justifica el cambio de precio de tapa que el lector habrá notado en caso de haber adquirido **ramona** en lugares de venta al público. Las suscripciones, en cambio, mantienen su costo tradicional como forma de estímulo y de agradecimiento a los queridos suscriptores de **ramona** que sostienen este proyecto de largo aliento, desde todos los rincones del país y más allá. ¡Suscriban! ¡Escriban!


 The logo for CHANDON features the word "CHANDON" in a bold, sans-serif font. A large, thin, curved line starts to the left of the 'A' and sweeps upwards and to the right, ending near the 'N', resembling a stylized 'C' or a decorative flourish.

desde siempre apoyando el Arte y la Cultura.



Archivo y vida en la poesía y los dibujos de Ana Cristina Cesar

Florencia Garramuño *

I. Archivos de la contemporaneidad

En uno de sus *Héliotapes* de New York, de 1971, Hélio Oiticica se refiere a la poesía de Waly Salomão –uno de los poetas más activos de la época– con un titubeo sumamente productivo. Dice Hélio, refiriéndose a *Um minuto de comercial* de Waly:

“É como se no dia seguinte, quando você olha para o que você tinha escrito na véspera, você procura recondicionar tudo acrescentando uma nova perspectiva. E cada parte nova que você acrescenta é o recondicionamento do que foi feito antes, quer dizer, inclusive reformula de outra época. Então há essa posição, como se fossem compartimentos do dia a dia, como se fossem *lixos que você deposita*, não sensações ou experiências do dia a dia. Mas o que eu queria dizer, não é vivências que eu detesto essa palavra, mas seria assim, como se fossem *a biblioteca do dia a dia*, não, uma *euxistênciateca do real*, não, é porque a coisa é uma criação em si mesmo.”

(Es como si al día siguiente, cuando releés lo que escribiste la víspera, buscaras recondicionar todo agregando una nueva perspectiva. Y cada nueva parte que agregás es el recondicionamiento de lo que fue hecho antes, es decir, incluso una reformu-

lación de la otra época. Entonces hay esa posición, como si fueran compartimentos del día a día, como si fueran restos que depositás, no sensaciones o experiencias del día a día. Pero lo que quiero decir, no es vivencias porque detesto esa palabra, pero sería algo así como si fuera la biblioteca del día a día, no, una “euxistênciateca” de lo real, no, porque es algo que es una creación en sí mismo.)¹

Una *euxistênciateca do real*: el neologismo –y su titubeo– puede servir no sólo para pensar la poesía de Waly, sino también una miríada de prácticas artísticas que surcaron el paisaje cultural de las décadas de 1970 y 1980 y que establecieron una serie de relaciones problemáticas entre la obra –la noción de obra, su concepto, y su cristalización– y su afuera, su *exterioridad*. La explosión de la subjetividad, la poesía marginal, el abandono del soporte obra del mismo Hélio y de Lygia Clark –entre otros–, son todos ejemplos de una fuerte impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real. Una de las formas en las que parece producirse esa desestructuración de la autonomía artística en muchos de estos ejemplos está dada por la relación, sin dudas problemática pero claramente hegemónica, entre arte y experiencia. El neologismo de Waly me interesa, en todo caso, porque no sólo señala esa relación entre la obra y su exterior, sino porque con-

cibe a la obra –la poesía, en este caso– como biblioteca, como archivo de un exterior que no permanecería salvo ni íntegro en la obra, sino apenas en guiñapos, en tanto restos de lo real; o *lixos* –basura–, como dice Waly. Una idea de obra no obra como archivo de lo real despedazado parece emerger de estas prácticas; eso que Waly llama *euxistênciateca do real*. Y el neologismo interesa además porque baraja de una forma novedosa una relación entre archivo y experiencia que siempre ha sido problemática. El archivo, al archivar –como el museo– podría convertir la experiencia en cadáver; la archivización, por lo tanto, colocaría la experiencia sobre el signo de la muerte, de la finitud.

En esas *euxistênciatecas do real*, sin embargo, archivo y experiencia o, digámoslo sin miedo, archivo y vida, no se contradicen sino que se conjugan en la formulación de un concepto de obra estriado por el exterior que sugiere nuevas operaciones y conceptos para entender el arte más contemporáneo. El análisis de algunos poemas y dibujos de Ana Cristina Cesar desde su archivo, depositado en el Instituto Moreira Salles, resulta un óptimo lugar para perseguir ese régimen de preocupaciones sobre las relaciones entre lo real y el texto; entre lo real y la obra.

II. Ana Cristina, archivo y vida

La sede carioca del Instituto Moreira Salles alberga los papeles de Ana Cristina Cesar en un acervo que parece desarmar toda idea de colección, serie, e incluso archivo. Y no porque ese archivo esté desordenado: car-

petas primorosas organizan poemas, en varias versiones corregidas; numerosos cuadernos amparan versos y dibujos –es verdad que con pródigas anotaciones al margen y correcciones–; otros papeles –resúmenes de lecturas, de cursos, de proyectos, cartas recibidas o esquelas para destinatarios inciertos que nunca fueron enviadas y traducciones– también encuentran cierto orden en su organización en carpetas y cuadernos. Pero ese orden –con mucho, sin dudas, de intervención póstuma de otras manos que no son las de Ana Cristina– es ciertamente inestable: traducciones y cartas se inmiscuyen en las carpetas de poemas, dibujos atraviesan poemarios o se asoman desde los márgenes inestables de esos poemas, o los interrumpen veloces con sus proliferaciones de formas; pequeños dibujos diminutos en procesión constante por las páginas de sus “cadernos de desenhos” también se encuentran atravesados por trazos de poemas, escrituras y letras. La inestabilidad de ese orden tal vez póstumo habla de un desorden anterior, más radical, que ningún ordenamiento puede organizar. Se trata de un desorden que pertenece al régimen de una escritura ella misma dispersiva, móvil y travesti, que se desliza, en un mismo verso, de un registro, de un género a otro, desbaratando toda clasificación y, también, todo orden estable. Más tarde, el ingreso de Ana Cristina a la institución de la literatura brasileña y al mismo Instituto Moreira Salles le adjudicó un orden, un lugar, *uma prateleira* a su poesía, ella también signada por una constante

*> Florencia Garramuño es directora del Programa de Cultura brasileña en la Universidad de San Andrés.

1> Hélio Oiticica, extracto de *Héliotapes* sobre *Um minuto de comercial* de Waly, lado B, New York, 1971, inédito,

publicado en Waly Sailormoon, *Me Segura qu'eu vou dar um traço*, p. 203.

inestabilidad: poeta de la generación marginal que no se identificó con esa “lei do grupo”, la figura de la inconclusión, sin dudas también debida a su tempranísimo suicidio, resulta insistente cuando se piensa en Ana Cristina, tanto en su figura cultural, como en la figura que diseña su escritura.

A *teus pés*, el último libro publicado en vida por Ana Cristina, instala otra figura más de esa inestabilidad. Esa obra que recoge toda la poesía de Ana Cristina publicada hasta el momento incorpora sus libros anteriores: *Cenas de Abril*, *Correspondência Completa*, y *Luvás de pelica*. Esa compilación no es, aunque lo parezca, un mero archivo: si bien en ese libro se vuelven a publicar los libros anteriores, esa anterioridad es sin embargo transmutada mediante la supresión de versos o poemas completos, la corrección de algunos poemas o la incorporación de nuevos poemas, a veces recuperados de su archivo². Un gesto radical descoloca aun con más fuerza esa anterioridad: una nueva serie de poemas que se agregan al comienzo del libro, y que está compuesta por poemas posteriores a aquellos ya publicados, inicia esa nueva compilación: mientras los libros anteriores se colocan en orden cronológico de publicación, esta nueva serie –cuyo lugar esperable en esa cronología sería el final del libro– se agolpa, en cambio, al comienzo del libro.

Sin embargo, esa escritura contiene en sí, paradójicamente, varios procedimientos de ordenamiento, aunque estos se hallen desordenados y aparezcan más bien como forma de impugnar un orden diferente: su poesía está llena de series, de listas, de guías, de índices, como la “guía semanal de ideáis”, “o jornal íntimo” que lista días, o el “índice onomástico” que congrega nombres importantes para su poesía, y de colecciones, como la colección de postales que es *Luvás de Pelica*. Ese ordenamiento, ya se

ha señalado, no sigue los principios rígidos de la clasificación: la guía semanal de ideas puede tener cosas muy diversas entre sí y funcionar más como una enciclopedia heteróclita borgeana; la lista de fechas que señalan entradas de diario ni siguen un orden cronológico ni son listas, porque algunas fechas se repiten.

El manuscrito original del “Índice onomástico” muestra una heterogeneidad que parece conspirar contra el mismo principio que rige toda lista o índice, combinando poetas, prosistas y músicos, muchos de los cuales, tal vez por cierta incomodidad generada por esa heterogeneidad, serán retirados del “Índice onomástico” que finalmente se publicará en *Cenas de Abril*.

¿A qué se debe esta proliferación de figuras del archivo y de la acción de archivar en una escritura que paradójicamente parece estar contraponiendo, a la pulsión memorialista que supone todo archivo, a la marca mnésica, a esa pulsión clasificatoria y nomológica, el desgarramiento vital de una imposibilidad de detener el flujo de un archivo proliferante?

III. El poema como archivo

En primer lugar, habría que postular que los poemas de Ana Cristina, su escritura, funciona a partir de prácticas muy claras de archivo: el poema actúa la mayoría de las veces como receptáculo de intimidades y/o –porque ambos dispositivos suelen coexistir– como receptáculo de otros textos que resultan en estos poemas archivados y transformados. Ya Flora Süssekind mostró magistralmente en *Até segunda orden não me risque nada* cuánto la dicción personal de Ana Cristina se nutre de las letras de otros poetas; cuánto la práctica de la traducción fue en ella una forma de ejercitar su propia dicción personal, de ir entrenando su estilo, su escritura³.

Una de las poetisas más presentes en el corpus de Ana Cristina, aunque ausente en su “Índice Onomástico”, es Marianne Moore. El trabajo con las citas, con periódicos, con documentos e imágenes que hacen a la heterogeneidad de Moore adquiere en la poesía de Ana Cristina una significación nueva. En Moore –como en T.S. Eliot–, esa heterogeneidad resulta siempre contenida por la forma del verso, que despliega esa heterogeneidad en una linealidad vertical sostenida por el encabalgamiento constante y contiene en la forma la pluralidad del verso. En “No Swan so Fine”, por ejemplo, el zigzag sinuoso de un encabalgamiento combinado con una serie de versos de diferentes medidas colocados en forma serpentante sobre la página, inscribe una serie de materiales diversos (el artículo periodístico, el candelabro, la biografía) dentro de una forma que parece además mimetizarse con la figura sublime de un cisne sinuoso cuyas curvas señalan la diversidad siempre sosegada en una figura de belleza contenida.

NO SWAN SO FINE

“No water so still as the
dead fountains of Versailles.” No
swan,
with swart blind look askance
and gondoliering legs, so fine
as the chintz china one with fawn-
brown eyes and toothed gold
collar on to show whose bird it was.

Logded in the Luis Fifteenth
candelabrum-tree of cockscomb-
tinted buttons, dahlias,
sea-urchins, and everlastings,
it perches on the branching foam
of polished sculptured
flowers –at ease an tall. The king is dead.”

(“Ningún agua tan quieta como
La de las fuentes muertas de
Versalles.” Ningún cisne,
con oscura mirada de desdén
y patas de gondolero, tan fino
como el de porcelana china, con ojos
pardos de cervato y dentado collar
de oro mostrar de quién era.

Colocado en el árbol-candelabro
Luis XV, de capullos teñidos
de amaranto, dalias,
erizos de mar y siemprevivas,
se posa en la ramificada espuma
de pulidas flores
esculpidas, cómodo y alto. El rey ha
muerto)⁴.

El poema, de hecho, acaba siendo una celebración del arte como artificio resumida en la belleza estática de un cisne de candelabro, que ordena la asimetría torpe y desgarrada de la naturaleza en un cisne de cristal –quizás levemente kitsch, a juzgar por la proliferación de ornamentos– preservado en esa suerte de fortaleza inexpugnable que es el poema. Y el poema, una máquina de contener esas proliferaciones de lo real, una suerte de artefacto simultáneamente sagaz e ingenioso para producir belleza a partir de esos materiales heteróclitos de la exterioridad, cual tamiz efectivo. En Ana Cristina, en cambio, el procedimiento del collage y de la cita no sólo evita toda síntesis, toda contención, sino que acaba incluso aboliendo la verticalidad del poema. Aunque ese desgarramiento de la verticalidad no implica la pérdida de la idea del poema como archivo, sino más bien una transformación radical tanto de una idea de archivo como de poema. Véase “houve um poema”, incluido en *Inéditos e dispersos*:

2> Cf. Notas a la edición crítica de *Álbum de Retazos*.

3> Flora Süssekind, *Até Segunda Ordem Não Me Risque Nada*.

4> Marianne Moore, *Complete Poems*, p. 19. Traducción en Marianne Moore, *Poesía Reunida*, p. 59.

“Houve um poema
que guiava a própria ambulância
e dizia: não lembro
de nenhum céu que me console
nenhum,
e saía,
sirenas baixas,
recolhendo os restos das conversas,
das senhoras,
“para que nada se perca
ou se esqueça”,
proverbial,
mesmo se ferido,
houve um poema
ambulante,
cruz vermelha
sonâmbula
que escapou-se
e foi-se
inesquecível,
irremediável,
ralo abaixo.”

(Hubo un poema
que manejaba su propia ambulancia
y decía: no me acuerdo
de ningún cielo que me consuele,
ninguno,
y salía,
sirenas bajas,
recogiendo restos de conversaciones,
de las señoras,
“para que nada se pierda
o se olvide”,
proverbial,
aún herido,
hubo un poema

ambulante,
cruz roja
sonâmbula
que se escapó
y se fue
inolvidable,
irremediable,
por la rejilla)⁵.

El poema, que recoge hablas y conversaciones de señoras⁶, tanto sublimes como cotidianas, logra conjugar la idea del archivo –la materialidad de un lugar– con la urgencia del movimiento de la ambulancia y la cruz roja. La alternancia de versos de distinta longitud dibuja hacia el final del poema una figura que se angosta hasta reducir el verso a una, o a lo sumo dos palabras, que acaban haciendo al poema escaparse por el resumidero. Con ese movimiento, además, el poema mismo se convierte, simultáneamente, en un surco sinuoso de materia que se escapa por el resumidero, y en el resumidero mismo: ya no un poema construido por restos de conversaciones, sino él mismo resumidero y rejilla por donde el poema, y sus conversaciones, se escapan. Esa figura conspira contra la verticalidad del poema, haciéndolo desaparecer de la página, inaugurando un dispositivo que aparecerá con indiscutible contundencia en *Luvás de Pelica*: la horizontalización del verso que se manifiesta en esos nuevos poemas en prosa. En ellos, esa energía que puede denominarse como la demisión del verso es llevada hacia el extremo y al desplegarse sobre el eje horizontal, presiona incluso sobre la forma misma del verso, exhibiendo una suerte

5> Ana Cristina Cesar, *Inéditos e Dispersos*. Compilación Armando Freitas Filho. Traducción en *Álbum de retazos*.
6> Este poema retoma otros dos poemas en un ejercicio de autorreferencialidad que es constante en la poesía de Ana Cristina Cesar: uno de ellos se titula precisamente “Conversa de senhoras”, y fue incluido en *A teus pés* y el otro aparece en *Inéditos e dispersos*. Flora Süssekind analizó en este último una reelaboración de un poema de T. S.

Eliot, como resublimación del mismo. Cf. Süssekind, op. cit.

7> Tomo el concepto de *versura* de Giorgio Agamben, en *Idea de la Prosa*. Según Agamben, la única forma de distinguir al verso de la prosa es la posibilidad que éste tiene de encabalgamiento. La versura es ese punto que según Agamben, constituye la esencia del verso y que se exhibe en el encabalgamiento. Es un gesto ambiguo, que se dirige al mismo tiempo en dos direcciones

opuestas, hacia atrás, y hacia delante, y que muestra una oscilación entre el sentido y el sonido. Cf. Agamben, op. cit., p. 21-23. Trabajé sobre la horizontalización del verso en Ana Cristina y sus consecuencias para un concepto de heteronomía artística en “En estado de emergencia: Poesía y vida en Ana Cristina Cesar”, incluido en Ana Cristina Cesar, *Álbum de Retazos*.

de proliferación del discurso que sin embargo no adopta ninguna pulsión narrativa porque siempre hay un punto de versura que retiene la idea del verso en una suerte de espacialización y horizontalización de lo poético⁷. El verso se acuesta sobre el renglón, y en ese acostarse parece también acercarse a la experiencia:

“Não descrevo mais e minha mão passa enquanto a dele passa e abre o zíper e embaixo é difícil com blue jeans. Acho que eu queria sim esse salgado. Subi para o chuveiro. Botei um shortinho e me enrolei debaixo da janela até ele chegar. Eu faço em mim com ele quieto dentro. Às vezes em silêncio e às vezes alto com rádio ligado e ritmo que não despega da pele como perfume em Covent Garden. Mas nunca sei ao certo o que virá. Faço o detetive, ele fica dentro quieto, parece que faz sempre igual e sem engano (só se me engano, não sou diplomata nem cigano, vagando pelo mundo, mas isso foi numa outra carta que mandei)”.

(No describo más y mi mano se desliza mientras la de él se desliza y abre el cierre y ahí abajo es difícil con jeans. Creo que yo sí quería ese bocadito. Subí a la ducha. Me puse unos shortcitos y me enrollé debajo de la ventana hasta que él llegara. Yo hago en mí con él quieto adentro. A veces en silencio y a veces fuerte con la radio prendida y ritmo que no se desprende de la piel como perfume en Covent Garden, pero nunca sé con certeza qué pasará. Me hago el detective. Él se queda adentro quieto, parece que se porta siempre igual y sin equivocaciones (sólo si me equivoco, no soy diplomático ni gitano, vagando por el mundo, pero eso fue en otra carta que mandé)⁸.

8> *Luvás de Pelica*. Traducción en *Álbum de retazos*.

9> Carta a Heloisa Buarque del 13.6.80, incluida en *Álbum de retazos*.

10> Y estas referencias se hacen aun

más insistentes si se recuperan varios fragmentos que se incluyeron en la edición de autor, realizada en Inglaterra en 1980, de *Luvás de Pelica*, que sin embargo serán excluidos en su edición

IV. Escribir en vez de dibujar

La escritura de estos últimos poemas de Ana Cristina se corresponde con una intensificación de una pulsión que corrió paralela a su escritura y que por momentos, a juzgar por las referencias que hace en sus cartas, se convirtió en una utopía irónica: dibujar. En una carta a Heloisa Buarque de Hollanda, dice Ana Cristina:

“Pensei em virar artista plástica cafaeste, picotar meus livros, colar nuns papéis finos, botar no vidro e mandar para a bienal, o que você acha?”⁹

(Pensé en volverme artista plástica soez, perforar mis libros, pegarlos en unos papeles finos, ponerles vidrio y mandarlos a la bienal, ¿qué te parece?).

De hecho, en el manuscrito titulado *Meios de transporte*, que incluye algunos poemas que se publicaron en *Luvás* y otros en *A teus pés*, aparecen algunos dibujos de Ana Cristina. Sobre todo en los últimos cuadernos y manuscritos, esa continuidad entre escritura y dibujo se hace insistente: *Luvás de Pelica*, de hecho, contiene múltiples referencias a dibujos que fueron publicados póstumamente en *Portsmouth. Caderno de desenhos*, y a otros dibujos presentes en otros manuscritos¹⁰. Uno de ellos, encabezando un fragmento preliminar del primer largo poema que finalmente será incluido en el comienzo de *A teus pés* dibuja dos cisnes, quizás en referencia a “No Swan so Fine”¹¹.

No sólo la escritura se encuentra precedida por el dibujo, sino que el dibujo se ve atravesado por un pequeño verso –“faço barulho com a pena”– en el que una cierta sonoridad de la pluma parece apuntar hacia

de *A teus pés*. Cf. notas a la edición de *Álbum de Retazos*.

11> Cf. Fig. 1 en Ana Cristina Cesar, *Álbum de retazos*, p. 279.

aquello que escritura y dibujo parecerían compartir para Ana Cristina: la interrupción y proliferación como formas de la deriva de un trazo. “Barulho”, en ese caso, no es una palabra inocente: no sólo dibuja esa exterioridad en el dibujo, sino que hace ingresar, con el registro coloquial, una noción de estética como *ruído*. Porque no sólo hay dos cisnes en el poema de Marianne Moore, sino que el mismo puede a su vez ser leído como una relectura de “Le cygne” de Baudelaire: frente a la célebre figura de una belleza desublimada –el gran cisne lleno de barro en la fuente del Louvre del poema de Baudelaire–, la pequeña figura del diminuto cisne de cristal del candelabro de Moore: ambas igualmente bellas, aunque la última, la pequeña, atravesada por la exterioridad de la escritura. Y a su lado, en el dibujo-escritura de Ana Cristina, la mancha de tinta¹². La continuidad entre escritura y dibujo en estos últimos años de Ana Cristina también se muestra por la constante referencia a paseos a museos y recorridos del ojo, en *Luvas de Pelica*. Pero en esos recorridos, el museo no aparece como archivo rígido y estático. En uno de sus versos, explicita: “Fiz barbaridades nos caminhos do conhecer”. En el museo, Ana Cristina realiza su propio recorrido, desestimando la erudición de las compilaciones y series para organizar así un archivo que es pura heterotopía. La escritura de Ana Cristina atravesada por lo visual muestra una nueva indefinición e indecisión con respecto a la ubicación y separación de estos textos, y también de estos dibujos. Algunos de los poemas de *Luvas* aparecen en el mismo cuaderno que el original de *Caderno de Portsmouth*, mientras que algunos de los poemas que aparecen en el manuscrito *Caderno Oxford* contienen algunas versiones de poemas que fueron original-

mente escritos en *Portsmouth*, así como en *Meios de transporte*. Allí los poemas, en su acostarse sobre la página, ya no se acuestan sobre el renglón, sino que se salen de él:

“Explico mais ainda: falar não me tira da pauta; vou passar a desenhar; para sair da pauta.”¹³

(Explico más todavía: hablar no me saca de la pauta; voy a pasar a dibujar; para salir de la pauta.)

Ese pasaje se da en *Caderno de Portsmouth*, un libro en el que, a pesar de estar compuesto por una mayoría de dibujos, también se incluyen poemas, traducciones y fragmentos de escritura. En estos dibujos, el trazo se juega sobre la repetición de formas proliferantes que caminan hacia su transformación constante dibujando una semejanza espeluznante con el propio movimiento de la escritura de Ana Cristina. Habría que hablar en estos dibujos de una horizontalización del dibujo que se correspondería muy claramente con la horizontalización del verso en la escritura, y que en ambos casos diseñan una violenta presión sobre la forma que ya abandona la figura, la idea de forma, y con ella, la de un archivo como lugar clasificatorio¹⁴. En todos estos dibujos que descienden de la página y se acuestan sobre ella en permanente movimiento de formas, la propia noción de figura –sin dudas latente en todos ellos– incorpora al dibujo un movimiento de desarticulación de la figura que presiona, como la escritura serpenteante presionaba sobre la forma del verso, sobre la forma misma del dibujo. Es claro en ellos que si las figuras, en algún momento, pueden acercarse a la representación de algu-

na forma estable (“26 pregnant women sunbathing on the beach”), en esa pulsación y proliferación de las formas la referencialidad se ve transmutada e, incluso, impugnada. Una cierta noción de informe permite ilustrar ese ataque al fetichismo de la forma perpetrado por Ana Cristina tanto en sus poemas como en sus cartas. Porque si la noción de informe se entiende no simplemente como una deformación o un ataque a la anatomía, informe señala más una operación que un significado preciso, y como tal, desarma el binarismo forma-contenido¹⁵. En una de sus cartas, Ana Cristina coloca precisamente la idea de la escritura ubicada en ese borde tenso entre la intimidad y la publicación, el exterior y lo íntimo, un sitio inestable que no puede permitir la concentración en una forma estable:

“Comento episódios com a Shirley e ela me diz se eu não acho meio obscena essa publicação de todas as intimidades de alguém, a escrita íntima que não é produzida para a reprodução industrial e o leitor desconhecido. Mas eu estou fascinada pelo conflito entre versões, e pelo conflito entre as cartas de KM para diferentes interlocutores, y pela tentativa de fazer da literatura um lugar menos obsceno que toda essa aparente confusão da verdade-higher up. Sei que alguns modernos já brincaram com isso, as várias versões por onde se filtra o escapa a verdade, os mosaicos e focos narrativos da vida, mais não nesse sentido quase teórico, para estudante de literatura. Entendo quando Borges diz que imagina o paraíso como uma biblioteca infinita, mas

como uma biblioteca emocional, e não como um bleff de erudito.”

(Comento episodios con Shirley y ella me pregunta si a mí no me parece medio obscena esa publicación de todas las intimidades de alguien, la escritura íntima que no es producida para la reproducción industrial y el lector desconocido. Pero yo estoy fascinada con el conflicto entre las versiones, y por el conflicto entre las cartas de KM para diferentes interlocutores, y por el intento de hacer de la literatura un lugar menos obsceno que toda esa aparente confusión de la verdad-higher up. Sé que algunos modernos ya jugaron con eso, las varias versiones por donde se filtra o se escapa la verdad, los mosaicos y focos narrativos de la vida, pero no en ese sentido casi teórico, para estudiante de literatura. Ahora entiendo cuando Borges dice que imagina el paraíso como una biblioteca infinita, pero como una biblioteca emocional, y no como un bleff de erudito.)¹⁶

En estos poemas y dibujos, la horizontalización y la repetición proliferante que resulta en una constante mutación funciona como una suerte de deslizamiento (“correr em vez de caminar”, dice Ana Cristina) sumamente resbaladizo de escritura y dibujo que parecen por un lado incorporar el movimiento al interior de la página y por el otro estar siempre al borde, y aun afuera, de esa página. Como en las experiencias ambulantes de Hélio Oiticica o en las *Nostalgias do corpo* de Lygia Clark, esas operaciones resultan en una impugnación a la autonomía artística que lleva a la construcción de textos en los

12> También en *Inéditos y dispersos* existe un poema que es una reescritura-traducción del influyente poema de Baudelaire, “Carta de París I”. Cf. *Álbum de retazos*, pp. 196-198. El texto

aparece incluido en una carta a Ana Candida Perez desde Europa, sin fecha, presumiblemente de fines de 1979, época, también, de la escritura de *Luvas de Pelica*.

13> *Luvas de Pelica*.

14> Cf. fig. 3, 4, 5, 6, todos en Ana Cristina Cesar, *Álbum de retazos*, pp. 281-283.

15> Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, en *Formless. A User's Manual*, definen esta noción de informe como *operación*. Bois dice que una de las limitaciones del grupo *Documents* fue que, dependientes como eran de una concepción del arte figurativa, no concibieron ninguna violación estética más ambiciosa que la de relanzar un golpe contra la forma humana (p. 186). El uso de informe que estos críticos derivan de

Bataille, pero que extienden a toda una serie de prácticas artísticas que van desde 1920 a 1970 y con las cuales intentan “to read modernism against the grain” (cf. p.) resiste su pensamiento a cualquier tipo de contenido iconológico o semántico, para recuperar en el concepto su funcionamiento como procedimiento de “alteración”, procedimiento en el cual “there are no essentialized or fixed terms, but only energies within a

force field in such a way as to make them incapable of holding fast the terms of any opposition (no hay términos fijos o esenciales, sino sólo energías dentro de un campo de fuerzas que hace imposible sostener los términos de cualquier oposición”). 16> Ana Cristina César, carta a Candida Perez, em *Correspondência Incompleta*, p. 282-283. Traducción en *Álbum de retazos*.

que se dibuja, a través de operaciones discursivas novedosas, una cierta continuidad entre arte y vida que impide sin embargo cualquier neorrealismo, precisamente, por su rechazo constante de la representación.

Y ya que comencé con Hélio sobre Waly, quisiera terminar con un poema de Waly,

“Exterior”, de *Lábia*:

“Por que a poesia tem que se confinar às paredes de dentro da vulva do poema? Por que proibir à poesia estourar os limites do grelo da greta da gruta e se espraia em pleno grude além da grade do sol nascido quadrado?”

Por que a poesia tem que se sustentar de pé, cartesiana milícia enfileirada, obediente filha da pauta?

Por que a poesia não pode ficar de quatro Es se agachar e se esgueirar Para gozar CARPE DIEM!– fora da zona da página?

Por que a poesia de rabo preso sem poder se operar e, operada, polimórfica e perversa, não pode travestir-se com os clítoris e os balangandãs da lira?¹⁷

(¿Por qué la poesía tiene que confinarse a las paredes de adentro de la vulva del poema?)

¿Por qué prohibir a la poesía explotar los límites del grillo de la grieta

17> Waly Salomão, *Lábia*.

18> Waly Salomão, *Lábia*. Traducción propia.

de la gruta y explayarse en pleno engrudo más allá de la grada del sol nacido cuadrado? ¿Por qué la poesía tiene que sustentarse de pie, cartesiana milicia enfilada, obediente hija de pauta?

Por qué la poesía no puede quedarse en cuatro patas y agacharse y estirarse para gozar –¿CARPE DIEM!– fuera de la zona de la página?

¿Por qué la poesía de cola aprisionada sin poderse operar y, operada, polimórfica y perversa, no puede transvestirse con los clítoris y las chucherías de la lira?)¹⁸

Podría decirse de Waly y de Ana Cristina lo que Benjamin Buchloh postuló para algunos artistas latinoamericanos: “It would be the work of precisely those artists who challenged the possibility of a continuity of abstraction most radically, especially in the context of Latin American art (besides Fontana one would have to think of Lygia Clark and Hélio Oiticica), that would –with substantial delays– appear to be among the most advanced and significant of the attempts to articulate a range of positions intricately connected to the actually existing difficulties of formulating a postwar aesthetic of abstraction.” (Será precisamente el trabajo de aquellos artistas que desafiaron más radicalmente la posibilidad de una continuidad de la abstracción, especialmente en el arte latinoamericano (además de Fontana deberíamos pensar en Lygia Clark y Hélio Oiticica), que –con sustanciales demoras– parece estar entre los intentos

más avanzados y significativos por articular un radio de posiciones intrincadamente conectadas con las dificultades realmente existentes de formular una estética de la abstracción de posguerra.)¹⁹ De allí el descubrimiento del espacio exte-

rior, las laceraciones de la obra para dejarlas respirar con crueldad algo de ese afuera que es la vida y que en este arte contemporáneo nos intima a pensar nuevos conceptos para, tal vez ya no apresarlos, sino leerlos en archivos gozosos.

19> Benjamin Buchloh, “David Lamelas”, en *Neo Avant-Garde and Culture Industry*.

Bibliografía

- > Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal et autres poèmes*. Paris: Garnier Flammarion, 1964.
> Bois, Yve-Alain and Krauss, Rosalind. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
> Buchloh, Benjamin. “David Lamelas”, en *Neo Avant-Garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge MA

- and London: MIT Press, 2000.
> Cesar, Ana Cristina. *Album de Retazos*. Selección, traducción y notas críticas de Luciana Di Leone, Florencia Garramuño y Carolina Puente. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
> ---. *Correspondência Incompleta*. Org. Heloisa Buarque de Holanda e Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.
> ---. *Inéditos e dispersos*. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Ática, 1998.
> Moore, Marianne. *Complete Poems*. New York: Penguin Books, 1981.
> ---. *Poesía Reunida*. Traducción, in-

- troducción y notas de Lidia Taillefer de Haya. Madrid: Hiperión, 1981.
> Oiticica, Hélio. *Héliotapes*, em Sailormoon, Waly, *Me Segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003.
> Salomão, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
> ---. *Me Segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
> Sússekind, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

Segundo Dossier de coleccionismo

Melina Berkenwald

Tarde pero seguro, presentamos otro (mini) dossier de coleccionismo. Volvemos a tener textos novedosos sobre este tema, incluyendo parte de lo prometido en el dossier coleccionismo de **ramona** 67 de diciembre. Notas distintas y sin embargo entrelazadas sutilmente por vértices afines. Por un lado, una entrevista realizada en Holanda en Diciembre 2006 con Karin de Jong, artista residente en Róterdam iniciadora de una interesante colección de publicaciones de artistas llamada "PrintROOM". Por otro, un texto del investigador Pablo Montini que ofrece un panorama esclarecedor sobre la situación de Rosario, y que puede también leerse como complemento del debate realizado en Rosario que fue publicado en el mencionado dossier de **ramona** 67.

Queda pendiente, para futuras **ramonas**, un debate sobre coleccionismo realizado en Malba en Mayo 2006 lleno de ideas y polémicas, y un diálogo reciente entre Irina Garbatzky y Roberto Echen en donde se da cuenta de la situación de un proyecto artístico realizado desde el MACRO (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario), que hace pensar, aunque indirectamente, en la asincronía entre el desarrollo de ciertas experiencias artísticas contemporáneas y el mercado de arte.

Agradezco nuevamente a todos los que participaron en este dossier, y muy especialmente a Luciana Olmedo-Wehitt por colaborar con la transcripción del debate antes mencionado.

Entrevista a Karin de Jong, artista y creadora de PrintROOM, una colección de publicaciones de artistas

15 de Diciembre del 2006, Wester Pavilioen Cafe en Róterdam

Melina Berkenwald

PrintROOM es el nombre de una colección de publicaciones de artistas. Fue iniciada por la artista holandesa Karin de Jong en la ciudad de Róterdam en el año 2003. Aunque la colección fue creada dentro de un espacio de exhibición autogestionado que ya no existe, PrintROOM es un proyecto en sí mismo que sigue en pie, viaja, se ramifica.

Melina Berkenwald: ¿Cómo surge PrintROOM?

Karin de Jong: PrintROOM surgió dentro de otra iniciativa de artistas en 1999 llamada ROOM, que significa "crema" en holandés pero también "cuarto", tiene ese doble significado. Lo que hicimos fue crear un espacio o sala de exhibición para darle espacio a cosas que se perdían en Róterdam. Hicimos cosas que en cierta forma nos parecía que faltaban o que no tenían lugar, como por ejemplo crear proyectos en los que artistas de otros sitios pudiesen interactuar con artistas de esta ciudad, o si no se veían muestras de pintura porque no estaba de moda nosotros las organizábamos para que esos artistas pudiesen exponer, o venía alguien a hacer un proyecto una semana, de todo un poco de acuerdo a lo necesario.

MB: ¿ROOM fue un proyecto organizado con más artistas?

KJ: Sí, lo empecé con otros artistas pero pronto empecé a desarrollar un concepto de trabajo para mí y para mi obra. Y el primer proyecto que hice fue un negocio en donde los artistas pudiesen vender cosas que no podían exponer frecuentemente o cosas que un artista siempre quiere hacer pero que no tienen salida en una galería comercial. Hubo cosas muy interesantes. Por ejemplo, un artista que siempre trabaja con instalaciones nos trajo un texto para poner en las casas, o nosotros expusimos una copa con el lápiz labial de una crítica de arte famosa de Holanda que nos visitó para escribir sobre ese mismo show. Y luego también me di cuenta de que en Róterdam era difícil encontrar libros de arte y revistas de arte que no fueran del *main stream*. Por ejemplo, en ese momento el negocio de libros del Museo Boymans había cerrado transformándose mas bien en un negocio de regalos, o en la librería grande de la ciudad de nombre Donner la sección de arte se estaba volviendo cada vez más chica, con sólo los libros conocidos o muy usuales. Todas las otras publicaciones menos conocidas o de ediciones menores eran imposibles de encontrar; tenías que pedir que te lo envíen o viajar a Ámsterdam para com-

prarlo allí. Entonces lo que hicimos fue hacer un pedido para que todo el que quisiese nos envíe material impreso (libros, revistas o cualquier texto relacionado con arte) para un show de seis semanas llamado Printed Matter Paradise (Paraíso de materia impresa). Invitamos a todos desde nuestro network a enviarnos textos y los reunimos para que la gente pudiese verlo y leerlo.

MB: Publicaciones de arte...

KJ: Sí, pero en un principio el llamado fue muy amplio, porque tampoco sabíamos que era lo que la gente nos enviaría.

MB: Me queda la duda sobre el tipo de publicación que fuiste seleccionando. Catálogos, publicaciones de artistas...

KJ: Sí. Son más que nada publicaciones especiales de los artistas. En un principio incluimos catálogos y revistas pero cada vez tenemos menos publicaciones de ese tipo y buscamos publicaciones que son como obras en sí mismas. Hoy por hoy buscamos que la publicación se sustente y se valga por sí misma. Tenés que poder sacar una idea desde el libro como trabajo en sí mismo y de una calidad especial.

MB: ¿Les enviaron muchos libros luego de ese primer llamado?

KJ: Sí, fue increíble, nos enviaron muchísimos, revistas, catálogos y textos generales junto a otras cosas más específicas. Incluso nosotros nos subscribimos a revistas del medio para tenerlas en la colección. Pero en las siguientes ediciones de PrintROOM decidí enfocarlo más hacia aquellas publicaciones específicas en donde los artistas exponen ideas, reflexionan... O publicaciones que son hechas como obras, que es el caso de algunos artistas que tienen que viajar lejos para exponer y no pueden transportar sus obras y entonces hacen publica-

ciones o libros, esto pasa mucho en Australia. Ahora PrintROOM se fue transformando más en un archivo, y entonces decidí dejar de recibir las revistas de suscripción salvo que sean revistas de artistas.

MB: ¿Está catalogada la colección?

KJ: Gran parte. En este momento un asistente está trabajando en eso.

MB: ¿Sabés la cantidad de publicaciones?

KJ: No, pero en pocas semanas estará todo numerado. Son muchas....

MB: Si hoy te enviasen algo que no entra en el criterio de la colección, ¿qué haces?

KJ: Es difícil... lo que suelo hacer es mostrarlo una vez y luego lo guardo. Antes solía enviarlos de vuelta al remitente, pero es muy costoso. Me sentía mucho más responsable que ahora por todos esos envíos, pero igualmente lo que hago es guardar esas publicaciones e incorporarlas al archivo, pero cada vez que muestro la colección o la transporto no las llevo, no viajan. Por otra parte, rehago la invitación o el llamado a enviarme las publicaciones para que cada vez sea más específico y con los criterios más claros.

MB: Hiciste muchos proyectos mostrando la colección. Contáanos de algunos.

KJ: Por ejemplo fuimos invitados a un evento llamado Printed Matters (Temas impresos) en el espacio de arte de Róterdam Witte de With, junto con KIOSK, que es una colección de proyectos de publicaciones independientes (libros de artistas, fanzines, videos, audio, etc.) que fue agrupada por Christoph Keller de la publicación Revolver de Frankfurt, aunque el vendió su colección hace poco. Lo que decidí fue mostrar la colección pero a la vez crear material nuevo durante la muestra. Decidí invitar a algunos artistas para trabajar

como editores junto a un diseñador gráfico y pedirles que reflexionen sobre ambas colecciones y que produzcan nuevo material impreso durante el show. También les pedí que dejaran los señaladores que usaban en los libros, o indicadores y anotaciones de lo que iban leyendo y seleccionando. Todo eso se colgó durante la muestra para que el público pudiese relacionar los libros de KIOSK y de PrintROOM con las lecturas que se iban haciendo y con las publicaciones que se hicieron durante la exhibición. Esas publicaciones las llamé Parazines –para(site)-(maga) zine–, que es un nombre que inventé y que se refiere a una revista parásito, jugando con el tema de que estas publicaciones no tiene cabida en sitios comerciales.

MB: También viajaste con la colección a varios sitios.

KJ: Sí, pero esa fue la primera vez que decidí hacer obras y publicaciones desde la colección misma. A partir de ahí decidí hacer proyectos relacionados, por ejemplo, coloqué esos Parazines dentro de distintas revistas y libros de esta librería grande de Róterdam, para que llegue a todo el público y para de algún modo denunciar o reflexionar sobre la falta de espacio que tienen estos materiales impresos y textos no comerciales en estas grandes librerías.

MB: ¿Lo permitieron?

KJ: Sí, y quizás sirvió de algo. Los Parazines aparecían inesperadamente en las compras de la gente. Pero luego hice un proyecto en Manchester, Inglaterra, produciendo posters sobre temas relacionados con la colección. Y otro proyecto en Londres para Zoo, la feria de arte paralela a Frieze, recientemente. Allí realice nuevos Parazines que trataban específicamente sobre colecciones, para colocar en libros y revistas de negocios de libros de arte de Londres, como el negocio de la Serpentine Gallery o del ICA (Institute

of contemporary Art). Fue más difícil en Londres pero pude hacerlo.

MB: O sea que nuevamente eran textos que se regalaban.

KJ: Exacto. Parte del caso era que te diesen un obsequio en un sitio en el que jamás esperarías que te regalasen algo. Eran como pequeñas revistas. Para cada ocasión es un texto y un libro nuevo, me gusta trabajar con distintos diseñadores.

MB: ¿Cómo conseguís el dinero para financiarlo? ¿Es un trabajo artesanal, lo hacés en tu computadora, o es una publicación de imprenta?

KJ: Depende. La última vez conseguí un subsidio e hice una publicación muy buena. A veces son con un presupuesto muy bajo, pero siempre son muy bien diseñadas y pensadas. Siempre son de muy buena calidad, y generalmente en ediciones chicas.

MB: Cuando llevás la colección a un sitio para exhibirla, como ahora en el proyecto de Hotel Maria Kapel en Holanda, ¿cómo haces la selección de lo que llevás y lo que no?

KJ: En ese caso, por ejemplo, como no es lejos, llevé bastante material porque podíamos transportarlo en el coche. Depende del sitio.

MB: Y siempre construís un tipo de biblioteca o estructura simple para mostrarlos...

KJ: Siempre fabrico el display con material que podés comprar en cualquier maderera y ferretería, muy simple. Lo rehago cada vez que muestro la colección de acuerdo al lugar. Y también le presto atención al sitio en donde la gente puede leer los textos. Pongo asientos o almohadones, se sirve té y café, todo con la intención de que la gente se sienta bienvenida y quiera quedarse por un tiempo.

MB: Entonces tenés la colección por un lado, y luego la colección viaja, y también se crean distintos proyectos y productos.

KJ: Sí, pero lo que me gusta es que la colección va creciendo continuamente y que encuentro nuevas formas para mostrarla y hacer cosas con ella.

MB: ¿Tenés publicaciones en muchos idiomas?

KJ: Más que nada en Inglés, pero hay también en otros idiomas, aunque como por el momento casi siempre viajé a sitios de habla inglesa la convocatoria llegó más a esos sitios.

MB: ¿Dónde está la colección?

KJ: Está toda en mi estudio.

MB: En relación con otras colecciones, ¿cómo ves a PrintROOM?

KJ: Lo que me parece que es muy lindo es que se extiende a través de un network de artistas y sigue siendo una iniciativa de artistas, aunque haya sido expuesto en Witte de With que es un sitio institucional importante o en otros lados. Me interesa también que a través de la colección se crearon proyectos similares, por ejemplo en Australia y también se está creando otra colección de publicaciones de artistas en Manchester.

MB: ¿Comprás publicaciones nuevas para PrintROOM?

KJ: No, lo importante es que la colección se genere a través de donaciones y porque la gente quiere formar parte del proyecto.

MB: Pero si te interesa algo, ¿lo pedís...?

KJ: Un par de veces lo he hecho, pero poco. A veces es porque no están en mi mailing,

pero luego de que me acerco y les cuento del proyecto les gusta y participan espontáneamente. Es como un gran archivo.

MB: ¿Cuál es el texto más viejo que tenés?

KJ: Creo que es del 2000...

MB: O sea que es un archivo del tiempo presente.

KJ: Algo así. Antes recibía publicaciones más viejas, pero me di cuenta de que ya podía llegarme casi cualquier texto, y tenés que poner ciertos límites.

MB: ¿Se prestan los libros?

KJ: Me preguntaron eso una vez a través del website de Witte de With, y lo que dije fue que sí, pero para llevarte un libro en préstamo tenés que llevarte toda la colección en préstamo y mostrarla y preparar té y café, y bla bla bla...

MB: ¿Te parece que en Holanda hay muchos artistas haciendo sus propias publicaciones?

KJ: Bastantes. Y también muchos en Inglaterra.

MB: ¿Cuál te parece que es el motivo? ¿La falta de subsidios, la falta de interés de las editoriales...?

KJ: Creo que en parte tiene que ver con que hay ciertas ideas que funcionan bien en una pintura, o en un dibujo, pero hay ideas que realmente funcionan bien para un libro, que necesitan otro tipo de lectura y de formato. Y el problema es que son trabajos que generalmente no le dan dinero a una galería, por eso no es tan fácil mostrarlo o venderlo o producirlo. Por eso creo que los artistas que trabajan de esa forma tienen la necesidad de mostrar su trabajo y de encontrar más espacios para hacerlo.

Mercado de arte y coleccionismo en Rosario*

Pablo Montini

I. Según cuenta la historia, el artista rosarino “más que satisfacer el gusto de la burguesía o las expectativas de un mercado reducido, tenía que conformar a los colegas, con quienes compartía horas de conversaciones y acuerdo”, configurando de esta manera a la exclusiva “sociedad de los artistas”¹. Esta situación parece no haber cambiado en la actualidad cuando los agentes encargados de dotar de valor simbólico y económico a las obras de arte han desaparecido del campo plástico. Lejos quedaron los 60 cuando la pintura del Litoral triunfaba entre las capas medias en una ciudad que había consolidado su proceso de industrialización posibilitando el acceso de jóvenes profesionales con una fuerte formación cultural y política al mercado del arte. Nada de esto se ha mantenido en pie, hoy por ejemplo, la colección de arte rosarino de quien fuera el último gran coleccionista local y promotor del arte de vanguardia de esa década, el Dr. Isidoro Slullitel, se encuentra perdida entre en los laberintos burocráticos estatales, sin que a nadie le importe demasiado. Aunque fue en esos años cuando “por primera vez en Rosario, el público, no sólo los conocedores y los gustadores; no sólo los escrito-

res, los críticos y los coleccionistas, reaccionó ante el hecho palpable de la pintura de un grupo de hombres de la ciudad”².

Los cambios en la estructura económica, social y política del país ocurridos a partir del golpe del 76 y las sucesivas crisis económicas achicaron considerablemente este mercado de arte. A su vez, la desafección del Estado en los asuntos culturales y educativos profundizó esta desvalorización del arte nacional. Recién a partir de 1995 y hasta el 2000 vuelven a surgir los indicadores de crecimiento del mercado artístico nacional; pero en Rosario el descenso en los niveles de adquisición de obras de arte no tuvo freno desde mediados de los 70 hasta nuestros días. La falta de proyectos culturales a largo plazo en el área estatal y privada produjo un marcado desinterés en toda la ciudadanía por el arte producido en la ciudad. Estos hechos se complejizan todavía más en 1999 con la ruptura operada en el espacio de mayor visibilidad del arte rosarino, el Museo Castagnino, cuando el *up date* artístico incorporó al arte contemporáneo en las reglas del arte local. La indiferencia se vio exacerbada con las exigencias interpretativas que el arte actual plantea al público, a la crítica especializada y a los escasos medios de comunicación locales que tratan el tema.

*> Esta presentación avanza sobre temas tratados en: M.I.D.A (Mercado inexistente de arte). Proyecto trastienda curada. Rosario, Cultura Pasajera Ediciones, 2005.

1> Giunta, Andrea. “La Sociedad de los artistas de Rosario”. *La Sociedad de los artistas: Historias y debates de Rosario*. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”,

marzo de 2004, pág. 32.
2> Slullitel, Isidoro. *Cronología del arte en Rosario*. Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, pág. 47.

Rosario carece de revistas sobre arte y de medios de discusión e información que posibiliten ampliar el público artístico. Si bien los medios no son el mensaje, otorgan particularmente un rango de valoración a lo que en ellos se incluya. En *La Capital*, el diario local de mayor circulación, es absolutamente imposible hacer crítica de arte. En cambio, la sección Plástica de *Rosario/12* y la Sección Cultura de *El Ciudadano* que valoran la jerarquía del arte contemporáneo local desde miradas e intereses diferentes, no alcanzan a cubrir las actividades que se dan dentro del ámbito artístico rosarino. Tampoco existe ningún medio especializado que dé cuenta del proceso artístico de la ciudad, y siempre resulta necesario apelar a la federalidad de *ramona* para resaltar los errores o aciertos de lo que sucede. Queda claro que además de no haber mercado para el arte tampoco hay mercado para la crítica. La tarea de concientización social sobre el arte contemporáneo emprendida por la Municipalidad de Rosario, que se luce sobre el resto del país desde diversos proyectos –destacándose la creación del primer museo de arte contemporáneo del país (Macro)–, no ha sido suficiente o todavía no ha dado los resultados que amerita³. El novel museo junto a su hermano mayor, el Castagnino, sólo han sabido, a veces inteligentemente, legitimar y hacer uso de la nueva colección de arte contemporáneo. Sí bien han sabido ampliar la colección transformándola en la serie de arte contemporáneo más importante del país con piezas que no sólo representan a los espacios centrales, este crecimiento de lo coleccionable tiene mínima repercusión en un posible mercado de arte. En cambio, logra que el museo se convierta en un centro

de legitimación artística destacado en el cono sur. Sin embargo, todavía no han podido llegar, dándole las herramientas necesarias, a un nuevo público que no sean los artistas. Tampoco hay demasiadas investigaciones históricas que se traduzcan en exhibiciones revalorizando el importante pasado artístico de la ciudad. La actual administración socialista aún no ha podido iniciar una política de adquisiciones que, además de saldar deudas con las colecciones, tenga como correlato la activación del mercado de arte. Pero seguramente esta labor será más difícil de emprender desde el gobierno provincial, que únicamente ha demostrado hasta el momento una política cultural clara, la del espectáculo de masas. Así por ejemplo, ensayando este plan el gobernador de la provincia gastó de los fondos de asistencia educativa 17.000 pesos en un show de Miguel del Sel para que sólo lo disfruten en una reunión privada el gobernador de Córdoba y el de Entre Ríos, cuando, a los museos bajo su órbita envía de 200 a 400 pesos por mes. Con esto, de política cultural en Bellas Artes ni hablar, aunque los medios le dediquen editoriales al renacimiento de la gestión cultural provincial, que hasta el momento únicamente se ha ocupado de producir shows musicales y artísticos masivos y rehabilitar algunos edificios. Todavía más lejos está el Estado Nacional, a quien le cuesta gestionar cualquier ayuda que no se dirija a sus instituciones. Su presencia en Rosario es insignificante, sólo promesas hasta ahora incumplidas, como el traslado del Museo de Arte Oriental, que Di Tella veía instalado para mediados de 2004 y Nun confirmado para finales de 2005⁴. Hasta la fecha nada ha sucedido. Salvan el

honor del ente cultural de la Nación, algunas acciones de la Dirección de Patrimonio y Museos, en cuanto a capacitación del personal de museos de la provincia y al envío de muestras producidas con los fondos del MNBA. Como vemos, al Estado le cuesta mucho revertir la impronta de los noventa, ni qué pensar en que estas entidades gubernamentales articulen algún proyecto cultural en conjunto. Es que la inversión en cultura, llámese presupuesto, valoración de los recursos humanos, organización de proyectos educativos a largo plazo debe aplicarse como “política de Estado”, algo en lo que la mayoría acuerda menos los administradores políticos estatales.

II. Aún sin ley de mecenazgo, más efectivos suelen ser los objetivos de las instituciones culturales financiadas con aportes privados. Respecto al fomento del mercado de arte, la Fundación arteBA lanzó diversos programas entre los que incluyó al Museo Castagnino/Macro. Por una parte, otorgando a estos museos un monto de u\$s 5000, los empujó a la adquisición de obras en la Feria; y por otra, luego de ubicarlos como *taste makers* salió en búsqueda de un posible público que validara a través de sus compras al arte contemporáneo allí alojado. En este plan la ciudad se vio representada por 20 potenciales coleccionistas que fueron invitados a la Feria, mostrando las estrategias de arteBA para lograr la expansión del mercado artístico. En otro caso, el Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España y la Fundación Espigas propusieron un proyecto de investigación, que felizmente acabará en una publicación, sobre el coleccionismo público y privado en la ciudad de Rosario entre 1900 y 1970. Tratando de dar impulso a las investigaciones históricas referidas a temas artísticos –por cierto, muy escasas en la ciudad– el proyecto citado analiza el rol

que jugaron los coleccionistas rosarinos en la institucionalización del campo artístico local, a través de la conformación de sus colecciones, de sus prácticas de adquisición, exposición y promoción de las obras de artistas nacionales, y de su clara vocación museológica que dio vida a los fondos artísticos públicos de Rosario. Sin proponérselo, este proyecto servirá, además, para la promoción del coleccionismo, mostrando cómo esta afición artística de los más notorios burgueses locales no sólo posibilitó, gracias a su asociación con los artistas, el desarrollo del llamado “arte nacional”, sino que también les dio el prestigio y la distinción más allá de sus actividades económicas. Y si nos referimos al sector social que históricamente fue el encargado de ampliar y dar sentido al mercado del arte, en el caso rosarino esta burguesía ha sido caracterizada en buena parte de su historia más afecta a las cuestiones materiales que a las “espirituales”, haciendo famosa a la ciudad por la falta de desarrollo cultural y artístico. Todos los viajeros desde principios del siglo XX trasponían estos rasgos de la burguesía al conjunto de los habitantes de la ciudad, dotándola con el mote de “fenicia”. En 1910, el pintor Santiago Rusiñol se asombraba de cómo los “rosarienses” con una sola mirada podían adivinar cuántos granos de trigo había en un saco⁵. Hoy, cuando el modelo agroexportador ha vuelto con todos sus blasones, no es el trigo sino la soja lo que cuentan, aunque estos nuevos productores agrarios mucho más lejos están de la cultura que los del otro siglo. Inmóviles frente a la falta de educación de este sector social, los gestores culturales repiten siempre las mismas preguntas: ¿cómo llegar a las paredes de los countries?, ¿cómo educar a los ricos?, ¿dónde están los números de teléfono de sus decoradores?, evocando nostálgicamente a los años 60 “como una edad

3> Entre ellos se encuentran la tríada conformada por el “Jardín de Niños”, “La granja de la infancia” y “La isla de los inventos”, proyectados por la actual Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, Chiqui González, quien también estuvo a cargo de la realización del “Berni para niños”. Actualmente, se

encuentra avanzando “arte en la calle”, un proyecto del artista Dante Taparelli, que lleva a las paredes laterales de los edificios las obras de los artistas rosarinos alojados en el Museo Castagnino. 4> Sobre este tema ver las noticias y los dichos de los funcionarios en: [Anónimo] “El Museo de arte Oriental

estaría instalado en Rosario antes de mitad de año”. *La Capital*, Rosario, miércoles 14 de enero de 2004. [Anónimo] “Nun le confirmó a Lifschitz que vendrá el Museo de Arte Oriental”. *La Capital*, Rosario, martes 18 de enero de 2005.

5> Rusiñol, Santiago. *Viaje al Plata*. Madrid, V. Prieto, 1911, p. 217.

de oro de oportunidades internacionales desaprovechadas y como la última vez que la clase media compró arte en Rosario”⁶. El problema de la falta de educación golpea a los grupos beneficiados por el actual modelo económico que priorizan, como lo manifiestan los galeristas, el consumo de tecnología. Pero si éstos pueden llegar a traspasar las puertas de un museo sin temores, más profunda es la carencia de políticas educativas de inclusión, a través de las expresiones artísticas, de los sectores populares. Por ejemplo, los museos que muchas veces sin proponérselo producen un acercamiento a nuestro capital artístico e histórico, no son tenidos en cuenta en la nueva ley de educación. Por tanto es lógico que sin un plan educativo con herramientas pedagógicas que acerquen a los ciudadanos a las manifestaciones del arte no podemos hablar de un coleccionismo extendido en la actualidad y lo más probable es que no podremos verlo realizado en el futuro.

III. En Rosario, los agentes vinculados a la comercialización artística tampoco prodigan ninguna acción clara para el desarrollo de un mercado. Actualmente, las galerías de arte tradicionales han dejado de ejercer sus funciones culturales y económicas, abandonándose a la venta de obras históricas. No más exhibiciones ni promoción de nuevos artistas ni más intentos por formar el gusto artístico de la burguesía rosarina a través de charlas, invitaciones y conciertos, ningún nuevo *mailing-list* de posibles compradores. Estos datos no son menores porque, como los mismos marchantes rosarinos han planteado “una galería que organiza exposiciones dinamiza la oferta artística en la ciudad, mientras que la venta de trastienda aporta menos al movimiento cultural

y, sobre todo, no siempre ayuda a los más jóvenes”⁷. Como corolario, los espacios comerciales muestran un formato de exhibición cercano al de los bazares, en donde todo se expone sin orden, ni historia, ni precio, demostrando que la trastienda ha ganado a cualquier renovación. Las galerías rosarinas sólo se encargan de promover y vender un tipo de figuración más o menos tradicional, evidenciando que se expone la obra en función de la clientela y marcando la sumisión a una demanda que no alcanza a satisfacer la extensa oferta. Aquí, las galerías de arte deberán sin dudas plantear nuevas estrategias para atraer a sus espacios a nuevos consumidores de arte, teniendo en cuenta que desde su época de esplendor hasta hoy se produjo un salto generacional que las está dejando sin clientes. En la actualidad, la concepción de una galería de arte ha dejado de plantearse como un mero punto de venta y su nueva identidad gira en torno a la creación, difusión y distribución de bienes culturales. Éstos deberán ser los nuevos presupuestos de su accionar. Con todo, podemos agradecer que aún subsistan algunas en la ciudad. En contraste con la uniformidad de lo expuesto en las galerías tradicionales, el desarrollo de los “espacios emergentes” se muestra diferente, nucleando las propuestas “más jóvenes” vinculadas directamente a las reglas conceptuales del arte contemporáneo oficial cuya máxima parece ser la heterogeneidad. El nacimiento de los espacios alternativos ocurrido en las postrimerías del siglo pasado –donde se entrecruzan proyectos educativos, curatoriales, artísticos y comerciales– se halla vinculado a la necesidad de rellenar los vacíos que quedaron por el retiro de las instituciones estatales. Estos espacios reflejan hoy cierta vitalidad que se expresa en la creciente

venta de obras de artistas rosarinos y parecen ser los más interesados en fomentar un mercado de arte manteniendo periodicidad en las exhibiciones, dejando catálogos o estudios críticos sobre las obras o difundiendo sus actividades a través de distintos medios. Aquí, las técnicas de mercadotecnia son más acentuadas e incluyen la promoción y la capacidad de atraer opiniones gracias al apoyo que reciben de la crítica de arte. En estos ámbitos hace falta un emprendedor que releve el provecho económico inmediato en favor de un aumento del capital simbólico que posteriormente se transformará en valor económico. Actualmente se destaca la “cultura pasajera” del Pasaje Pam: una agrupación de espacios independientes que buscan la creación, exhibición y comercialización de obras de arte. El hecho de que las obras exhibidas para la venta en este ámbito sean colocadas con su respectivo precio muestra el interés en acercar al arte local al grupo de posibles consumidores. Como plus para este mismo ámbito, Mauro Guzmán coordinó, a lo largo del 2005, el proyecto “Trastienda curada”, cuyo simple objetivo era “colaborar con la construcción de aquello que todavía vemos tan débil: el mercado del arte; un mercado más bien simbólico y por qué no, inexistente”⁸. Esta particular propuesta a cargo de tres curadores, quienes partieron de distintos supuestos para la construcción de un mercado, marcó un “ciclo singular” que dejó como saldo tres exposiciones, una publicación, ventas y un debate en torno de la pregunta: “¿existe actualmente, en Rosario, un mercado para el arte local?”⁹ Pregunta

que sirvió como punta de lanza para los posteriores eventos relacionados con el coleccionismo de arte contemporáneo y el mercado de arte nacional¹⁰.

IV. Existen evidencias de que los propios artistas han empezado a preocuparse por la ausencia de una de las patas modernas del campo artístico: su mercado. Esta inquietud es un fenómeno reciente ya que siempre tuvieron sentimientos contradictorios frente al valor que el dinero emana hacia sus obras. A los artistas les cuesta mucho aceptar que tienen una “profesión” y prefieren encuadrar sus actividades dentro de la “vocación”, hecho que complica aun más el escenario. Tampoco parecen despertarles interés las políticas generadas dentro del propio campo, y pocos plantean una discusión acerca de la escasa inversión económica (estatal o privada) en temas culturales. No obstante, es probable que los artistas actuales –quienes realizan sus obras en función del único espacio posible de exposición y legitimación: el museo– compartan los sentimientos de Ernesto de la Cárcova cuando en 1894 afirmaba que era “muy triste pasarse seis meses o un año estudiando y ejecutando un cuadro, para exponerlo sólo unos días, y después volver a llevarlo al taller, para que se convierta en morada de las arañas y receptáculo de polvo”¹¹. Naturalmente, para que esto no suceda deberán fijar ciertas estrategias frente al escaso desarrollo del mercado¹². En el mercado de arte rosarino prima la venta directa y el intercambio de obras entre artistas; además, los pocos recursos que por

6> Para un acertado análisis sobre las mesas destinadas al coleccionismo en la Segunda Semana del Arte de Rosario, ver la nota de: Vignoli, Beatriz. “Banalidad y nostalgia de los 60. Balance

de la Segunda Semana del Arte Contemporáneo de Rosario”. *Rosario 12*, Rosario, martes 26 de septiembre de 2006.
7> Dezorzi, Silvina. “Estiman dispar la

venta de obras de arte en diversas galerías de Rosario”. *La Capital*, Rosario, lunes 31 de enero de 2005.

8> Guzmán, Mauro. “Proyecto Trastienda Curada”. Librería Imaginen, Rosario, abril 2005.

9> Vignoli, Beatriz. “Los artistas de la ciudad sin mercado para el arte”. *Rosario 12*, Rosario, martes 31 de enero de 2006.

10> Éstos fueron el Seminario sobre coleccionismo de arte contemporáneo realizado en el Macro desde agosto a octubre, y las charlas de coleccionistas patrocinadas por arteBA y la revista *ra-*

mona en el Castagnino en noviembre del 2005.

11> [Anónimo] “El Salón del Ateneo”. *La Nación*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1894.

12> Las únicas salidas ensayadas por los artistas a este problema en muchos casos son percibidas como nocivas para el desarrollo del mercado arte, así lo afirma Silvia Guidotti, dueña de la galería Arte Privado: “La movida plástica de Rosario fue destruida en la década del

noventa”, cuando “los artistas empezaron a quedarse sin galerías, por que estas fueron desapareciendo”, entonces “comenzaron a abrir kioscos en sus propios ateliers, donde recibían amigos y gente y vendían sus obras”. Para ella el sólo hecho de que “el artista venda en su casa y pueda salvar los gastos de subsistencia” no determina la existencia de un mercado de arte; en Aguzzi, Juan. “Por Amor al arte”. *Rosario Express*, Rosario, abril 2005; p. 78.

él circulan condicionan económicamente la realización de las obras. A su vez, el escaso número de coleccionistas dentro del sistema artístico argentino lleva a los artistas a especular sobre el gusto de estos potenciales compradores haciéndolos volver tras sus éxitos pasados. Con todo, los artistas rosarinos “consagrados” por el mercado nacional y por la crítica porteña son en la ciudad donde producen sus obras apenas reconocidos. Mientras tanto, algunos artistas vienen planteando la problemática desde 1994. En ese año el colectivo integrado entre otros por Román Vitali, Luján Castellani y Gabriela Faure, realizaron en el marco de la Bienal de Arte una intervención urbana, *Compre arte argentino*, buscando fomentar la inversión en arte local. Siguiendo esta línea, Luján Castellani, en el 2000 presentó *Mi primera venta*, un registro documental de la venta por peso en un desarmadero de una de sus esculturas de la década anterior. Recientemente, ha vuelto sobre este tema registrando una acción en la ciudad de Tucumán, en donde abandonaba en un espacio público las obras producidas en los últimos años que no habían sido vendidas. Con menos claridad conceptual, en la última semana del arte el “Grupo Tereré”, cambió las etiquetas de las marcas de algunos productos de un supermercado por la de los nombres de algunos artistas, que no son ni marca ni reconocidos por los habituales compradores del mercado¹³. Como vemos, todas estas acciones demuestran un interés por el desarrollo del mercado de arte, o una preocupación por el valor dado al arte en la ciudad. Otros artistas apostaron directamente al fomento de este mercado a través de la venta de obras. El colectivo llamado *Roberto Vanguardia* buscó “potenciar el campo de visibilidad del arte contemporáneo y sostener su producción a través de un plan de sus-

cripción de obras de pequeño formato de artistas rosarinos que donaron 100 ediciones únicas firmadas para tal fin”¹⁴. Lamentablemente, “Roberto” murió y no precisamente de hambre, el plan fue exitoso aunque no pudo continuarse luego de la ruptura de los artistas, dejando a medio camino las suscripciones. En tanto, el grupo *Ninovedismo*, quizás también pidiendo a través de la venta de obras el mantenimiento de su espacio planteó en el último septiembre un supermercado de arte, a partir de obras que no superan los 50 pesos¹⁵.

V. Evidentemente, la “Sociedad de los artistas” sigue imperando en nuestra ciudad, aunque los primeros gestores de esta sociedad, durante la primera mitad del siglo XX, buscaron un lugar en el mercado de arte local a través de la construcción de un “arte nacional” y de su institucionalización (academias, salón y museo). Esta cruzada fue ejecutada por los mismos coleccionistas que en gran medida suplieron al Estado en el patrocinio y en el control de las nacientes instituciones artísticas. Hoy que la institucionalización del arte contemporáneo se encuentra ya conformada, gracias al accionar del Estado Municipal: ¿no será necesario que sea socializada, posibilitando a la ciudadanía establecer nuevos vínculos con el arte producido en la ciudad? Con todo, en la construcción de un mercado de arte local, queda claro que muchos están dando los primeros pasos con un acuerdo en cuanto a esta carencia, las opiniones dejan traducir la necesidad y el síntoma. Así, sobrevolando el estado del campo cultural rosarino, finalizo esta presentación, que tiene como único objetivo abrir la discusión sobre el rol y la necesidad de un mercado de arte en Rosario, ineludiblemente inserta en el debate sobre las políticas culturales en Bellas Artes que aún no se ha dado en el país.

El giro social: (la) colaboración y sus descontentos

Claire Bishop *
(Traducción de Fabricio Forastelli)

La estación de Internet y TV de Superflex para ancianos residentes en un albergue de Liverpool (*Tenatspin*, 1999); la invitación de Annika Ericsson a grupos y personas para comunicar sus ideas y habilidades en la *Frieze Art Fair (Do you want an audience?, 2003)*; el *Social Parade* organizado por Jeremy Deller con más de veinte organizaciones sociales en San Sebastián (2004); el entrenamiento provisto por Lincoln Tobier a residentes locales del pueblo de Aubervilliers para producir programas de radio de media hora (*Radio Ld'A*, 2002). Auverbillers (con una población de 67.836 habitantes en 1990) está en el Departamento de Seine-Saint Denis, al centro norte de Francia y al noreste de París; es un centro industrial importante donde se producen químicos, farmacéuticos, metales y cueros y un sitio de peregrinaje desde el siglo XIV; la *Clinica Flotante* para realizar abortos de Atelier Van Lieshout (2001); el proyecto de Jeanne van Heeswijk de transformar un shopping en un centro cultural para los residentes de Vlaardingen (una ciudad de 73.820 habitantes en 1994) en la provincia de Holanda de Sur, en

el suroeste, sobre el Río Nieuwe Mass y cerca de Rotterdam. Es una ciudad industrial, un puerto importante y un centro pesquero especializado en la pesca de arenque y bacalao (*De Strip*, 2001-2004); los talleres para desempleados de Lucy Orta en Johannesburg (entre otros lugares) para enseñarles nuevas habilidades en moda y discutir solidaridad colectiva (*Nexus Architecture*, 1995); los *Temporary Services* que improvisaron medidas medioambientales vecinales en un baldío en Echo Park, Los Ángeles (*Construction Site*, 2005); Pawel Althamer enviando un grupo de adolescentes “dificiles” (incluidos sus dos hijos) desde el suburbio de clase trabajadora de Brodno, en Varsovia, a pasear por su muestra retrospectiva en Maastricht (2004); el calendario producido por Jens Haaning que contiene retratos fotográficos en blanco y negro de refugiados en Finlandia esperando la resolución de su solicitud de asilo (*The Refugee Calendar*, 2002).

Este catálogo de proyectos es sólo una muestra de un surgimiento reciente del interés artístico sobre la colectividad, la colaboración y el compromiso directo con sectores específicos de la sociedad. A pesar de que la mayoría de estas prácticas ha tenido un perfil relativamente bajo en el mun-

13> El proyecto de Grupo Tereré se puede ver en: www.proyectosuperarte.blogspot.com

14> Roberto Vanguardia. *Boletín N° 1*. Rosario, 2004.
15> Pérez Castillo, Edgardo. “Un bello

paseo por los interiores del primer supermercado de arte”. *Rosario 12*

*> Claire Bishop vive en Londres y se desempeña como Assistant Professor en el Departamento de Historia del arte en Warwick University. Entre el 2001 y el 2006 fue Tutor in Critical Theory en el

Departamento de Curaduría de Arte Contemporáneo en el Royal College of Art de Londres. También ejerce la docencia en University of Essex and Tate Modern. Fue crítica de arte para *Evening*

Standard (2000-2002) de Londres y colabora regularmente con distintas publicaciones incluyendo *Artforum*, *October*, y *Tate Etc.*

do del arte comercial –los proyectos colectivos son más difíciles de comerciar que las obras de artistas individuales, y tienden a ser menos “obras” que acontecimientos sociales, publicaciones, talleres o performances– sin embargo ocupan un presencia cada vez más conspicua en el sector público. Un factor que ha contribuido a estos cambios es la expansión sin precedentes de las bienales (se han establecido treinta y tres nuevas bienales sólo en los últimos diez años, la mayoría en países considerados hasta hace poco periféricos en el mundo internacional del arte), así como el nuevo modelo de agencias dedicadas a la producción de arte experimental comprometido en el dominio público (*Artangel* en Londres, *SKOR –Shin Kimagure Orange Road (anime movie)* en Holanda; *Nouveau Commanditaires* en Francia son sólo algunas de las que recuerdo). En su historia crítica *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* (2002), Miwon Kwon plantea que la especificidad del trabajo comunitario parte de las críticas de que es un arte público “heavy metal” para interrogar la situación como marco social más que formal o fenomenológico. El espacio intersubjetivo creado a través de estos proyectos se transforma en el foco –y en el medio– de la investigación artística.

Actualmente, este campo expandido de prácticas relacionales tiene una variedad de nombres: arte socialmente comprometido, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, *art littoral*¹, arte participativo, intervencionista, basado en investigación y/o colaborativo². Estas prácticas están menos interesadas en una estética relacional que en las recompensas creativas de la actividad colaboradora – ya sea que se trabaje con comunidades preexistentes

o que se establezca una red interdisciplinaria propia. Es tentador fechar el aumento en la visibilidad de estas prácticas a comienzos de los 1990s, cuando la caída del comunismo privó a la izquierda de los últimos vestigios de la revolución que una vez había vinculado radicalismo político y estético. Muchos artistas ahora no realizan una distinción entre su trabajo dentro y fuera de las galerías de arte, y figuras establecidas y comercialmente exitosas como Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney y Thomas Hirschhorn se han vuelto hacia la colaboración social como una extensión de su práctica conceptual o escultural. Aunque los objetivos y resultados de estos artistas y grupos varían enormemente, todos ellos están vinculados por la creencia de que la creatividad impulsa a la acción colectiva y las ideas compartidas.

Este panorama mezclado del trabajo socialmente colaborativo conforma probablemente la vanguardia que tenemos hoy: se trata de artistas que utilizan situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados, anti-mercado y políticamente comprometidos que continúan la demanda modernista de borrar la línea entre arte y vida. Para Nicolás Bourriaud en *Relational Aesthetics* (1998), el texto definitivo de la práctica relacional, “el arte es el lugar que produce una sociabilidad específica” precisamente porque “a diferencia de la televisión, tensiona el espacio de relaciones”. Para Grant H Kester, en otro texto clave, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004), el arte es un lugar único para contrarrestar un mundo en el que “estamos reducidos a una pseudo-comunidad de consumidores, nuestras sensibilidades embotadas por el espectáculo y la repetición”. Para estos y otros partidarios del arte

socialmente comprometido, la energía creativa de las prácticas participativas rehumaniza –o al menos desaliena– una sociedad entumecida y fragmentada por la instrumentalidad represiva del capitalismo. Pero la urgencia de esta tarea política ha llevado a una situación en la cual tales prácticas colaborativas son percibidas automáticamente como gestos artísticos importantes de resistencia: no puede haber obras de arte en colaboración fallidas, fracasadas, irresueltas o aburridas ya que se considera que todas son igualmente esenciales para fortalecer los vínculos sociales. A pesar de que simpatizo en términos generales con esta ambición, me gustaría argumentar que también es crucial discutir, analizar, y comparar críticamente esas obras en tanto que arte. Esta tarea crítica es particularmente importante en Gran Bretaña, donde el Nuevo Laborismo usa una retórica casi idéntica a la del arte socialmente comprometido para dirigir la cultura hacia políticas de inclusión social. Al reducir el arte a una información estadística sobre audiencias y a “indicadores de performance” el gobierno prioriza el efecto social sobre las consideraciones de calidad artística.

La emergencia de criterios para juzgar prácticas sociales no se ve favorecida por las tensiones entre los escépticos (estetas que rechazan este trabajo como marginal, extrañado y carente de cualquier interés artístico) y los creyentes (activistas que rechazan los problemas estéticos como sinónimos de jerarquía cultural y mercado). Los primeros, en sus extremos, nos condenarían a un mundo de pintura y escultura irrelevante, mientras los últimos tienen una tendencia a auto-marginarsse hasta el punto de reforzar inadvertidamente la autonomía del arte, previniendo de este modo cualquier vínculo productivo entre arte y vida. ¿Hay algún terreno en el que los dos lados se encuentren?

Las serias críticas que han aparecido en relación al arte socialmente colaborativo han sido enmarcadas de un modo particular: el

giro social en el arte contemporáneo ha impulsado un giro ético en la crítica del arte. Este giro se caracteriza por un interés creciente en cómo se realiza una colaboración determinada. En otras palabras, los artistas son juzgados por su proceso de trabajo –el grado de modelos buenos o malos de colaboración que provean – y criticados por cualquier sugerencia de explotación potencial que falle en representar “totalmente” sus sujetos, como si tal cosa fuera posible. Este énfasis en los procesos por sobre los productos (por ejemplo, de los medios por sobre los fines) se justifica como opuesto a la predilección del capitalismo por lo contrario. El ultraje indignante dirigido a Santiago Sierra es un ejemplo prominente de esta tendencia, aunque también ha sido descorazonador leer las críticas de otros artistas en nombre de la siguiente ecuación: se acusa de egocentrismo a artistas que trabajan con participantes para realizar un proyecto en vez de permitir al proyecto emerger a través de la colaboración consensual.

Los escritos sobre el colectivo de artistas turco *Oda Projesi* provee de un ejemplo claro sobre la manera en que los juicios estéticos han sido alcanzados por criterios éticos. *Oda Projesi* es un grupo de tres artistas que, desde 1997, ha basado sus actividades alrededor de un departamento de tres ambientes en el Galata, un distrito de Estambul (*Oda Projesi* en turco significa “proyecto habitación”). El departamento provee de una plataforma para proyectos generados por el colectivo en cooperación con sus vecinos, tales como talleres para niños con el pintor turco Komet, un picnic comunitario con el escultor Eric Gongrich, y un desfile de niños organizado por el grupo de teatro *Tem Yapin*. El *Oda Projesi* dice que quieren abrir un contexto para posibilitar el intercambio y el diálogo, motivado por un deseo de integrarse a su vecindario. Insisten en que no se trata de mejorar o sanar una situación –uno de los volantes del pro-

1> Nota del Editor: *art littoral* es una agrupación artística sin fines de lucro surgida en Gran Bretaña. Promueve sociedades creativas, producciones artísticas críticas y estrategias culturales en respuesta a

problemas sociales ambientales y de cambio económico. El término “littoral” se utiliza como una metáfora que alude a los artistas que trabajan en los límites entre las instituciones, la escena de la gale-

ría y el museo, y la esfera pública.

2> Nota del Editor: hemos utilizado el neologismo “colaborativo” en lugar de “colaborador” para acentuar su dimensión de práctica.

yecto tiene el eslogan “intercambio no cambio” –aunque claramente ven su trabajo como opositor. Al trabajar directamente con sus vecinos para organizar talleres y acontecimientos, evidentemente quieren producir un tejido social más creativo y participativo. Hablan de crear “espacios vacíos” y “agujeros” en el rostro de una sociedad burocrática y sobre-organizada, y de ser “mediadoras” entre grupos de gente que normalmente no tienen contactos.

Debido a que mucho del trabajo del *Oda Projesi* existe a nivel de educación artística y acontecimientos comunitarios, podemos verlas como participantes dinámicas de la comunidad que traen arte a una audiencia más amplia. Es importante que abran este espacio de práctica no objetual en Turquía, donde las academias y el mercado del arte están todavía orientados principalmente hacia la pintura y la escultura. Uno puede bien estar complacido, como yo lo estoy, en que hay tres mujeres realizando este trabajo. Pero su gesto conceptual de reducir el estatus de la autoría a un mínimo es inseparable, en última instancia, de la tradición artística de la comunidad. Aún cuando se transfiera a Suecia, Alemania y los otros países donde el *Oda Projesi* ha hecho exhibiciones, no hay muchos elementos para distinguir sus proyectos de las otras prácticas socialmente comprometidas que giran alrededor de fórmulas predecibles como talleres, discusiones, comidas, proyecciones y caminatas. Quizás esto sea así porque la cuestión del valor artístico no es válida para el *Oda Projesi*. Cuando entrevisté al colectivo para la revista *Untitled* (Primavera del 2005) y les pregunté por los criterios en los que basan su trabajo, respondieron que lo juzgan por las decisiones que toman en relación con dónde y con quién colaboran: los marcadores de éxito son las relaciones dinámicas y sostenidas y no las consideraciones estéticas. Aun más, como su práctica está basada en la colaboración, el *Oda*

Projesi considera lo estético un “mundo peligroso” que no debería traerse a discusión. Esto me parece una respuesta curiosa: ¿si lo estético es peligroso, no es esta la mejor razón por la que deberían interrogarlo?

El abordaje ético del *Oda Projesi* es adoptado por la curadora sueca Maria Lind en un ensayo reciente sobre su trabajo. Lind es una de las adeptas más articuladas de las prácticas políticas y relacionales, y desarrolla su trabajo de curadora con un mordaz compromiso por lo social. En este ensayo, publicado por Claire Doherty en *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context* (2004), observa que el grupo no está interesado en mostrar o exhibir arte sino en “utilizar el arte como un medio para crear y recrear nuevas relaciones entre la gente”. Discute el proyecto colectivo en Riem, cerca de Munich, en el que colaboraron con la comunidad turca local para organizar una merienda, paseos guiados por los residentes, peluquería, arreglos del cabello por motivos decorativos, ceremoniales o simbólicos. Los hombres primitivos embarraban su cabello con arcilla y le ataban trofeos e insignias para representar sus hazañas y cualidades. Entre las mujeres, una banda para apartar el cabello de sus ojos fue precursor de la vincha. Lind compara este esfuerzo al *Bataille Monument* de Hirschhorn (2002), la bien conocida colaboración de Hirschhorn con una comunidad predominantemente turca de Kassel. (Este elaborado proyecto incluía un estudio de televisión, una instalación sobre Bataille, y una biblioteca basada en los intereses de los surrealistas disidentes). Lind observa que las artistas del *Oda Projesi*, al contrario de Hirschhorn, son mejores debido al estatus igualitario que dan a sus colaboradores: “El objetivo de Hirschhorn es crear arte. Para el *Bataille Monument* había preparado, y ejecutado en parte, un plan para cuya implementación necesitaba ayuda. Se pagó a los participantes por su trabajo y su rol fue el de “ejecutor” y

“co-creador”. Lind también argumenta que el trabajo de Hirschhorn, al utilizar participantes que critican el género artístico del monumento, fue correctamente criticado por “exhibir” y producir grupos exóticos marginales, y por lo tanto, contribuir a una forma de pornografía social”. Por contraste, el *Oda Projesi* “trabaja con grupos de gente en su ambiente inmediato y les otorga una mayor influencia sobre el proyecto”.

Vale la pena considerar los criterios de Lind. Su evaluación está basada en una ética de la renunciación del autor: el trabajo del *Oda Projesi* es mejor que el de Hirschhorn porque ejemplifica un modelo superior de las prácticas de colaboración. La densidad conceptual y la significación artística de los proyectos respectivos se dejan de lado para privilegiar una evaluación de las relaciones entre el artista y sus colaboradores. Las supuestas relaciones explotadoras de Hirschhorn son comparadas negativamente con la inclusividad generosa del *Oda Projesi*. En otras palabras, Lind deja de lado lo que podría ser más interesante del trabajo como arte del *Oda Projesi* –el logro posible de convertir el diálogo en un medio o la significación de desmaterializar un proyecto en sus procesos sociales. En vez su crítica está dominada por juicios éticos sobre procedimientos de trabajo e intencionalidad.

Otros ejemplos similares pueden encontrarse en los escritos sobre Superflex, Eriksen, van Heeswijk, Orta y otros muchos artistas que trabajan en una tradición de mejoramiento social. Este imperativo ético encuentra apoyo en los teóricos del arte que colaboran con la gente “real” (por ejemplo, aquellos que no son amigos del artista u otros artistas). La curadora y crítica Lucy R Lippard concluye su libro, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* (1997), con una discusión del arte realizado en lugares específicos desde una perspectiva ecológica y postcolonial, y presenta un “espacio ético” de ocho puntos

para artistas que trabajan con comunidades. *Conversation Pieces* de Kester, mientras articula lúcidamente muchos de los problemas asociados con estas prácticas, aboga, sin embargo, por un arte de intervenciones concretas en las cuales el artista no ocupa una posición de amo pedagógico o creativo. En *Good Intentions: Judging the Art of Encounter* (20005) el crítico holandés Eric Hagoort, sostiene que no debemos apartarnos de la producción de juicios morales sobre este tipo de arte, sino que debe pesar la presentación y representación de las buenas intenciones del artista. En cada uno de estos ejemplos, la intencionalidad del autor (o su modesta ausencia) es privilegiada por sobre la discusión sobre la significación conceptual del trabajo como una forma social y estética. Paradójicamente, esto lleva a una situación en la que no sólo los artistas colectivos sino también los individuales son alabados por su renuncia a la noción de autoría. Y esto puede explicar, hasta cierto punto, por qué el arte socialmente comprometido ha estado libre de la crítica del arte. El énfasis se ha desplazado desde la especificidad disruptiva de una obra de arte dada al conjunto generalizado de preceptos morales.

En *Conversation Pieces*, Kester argumenta que el arte consultivo y “dialogico” requiere de un cambio en nuestra comprensión de lo que es el arte –alejándonos de lo visual y lo sensorial (que son experiencias individuales) hacia el “intercambio discursivo y la negociación”. Kester nos desafía a considerar la comunicación como una forma estética, pero falla al defender esta idea, y encuentra satisfacción en reconocer que un proyecto de arte socialmente comprometido es exitoso si trabaja a nivel de la intervención social aunque sus fundaciones estén a nivel del arte. En ausencia de un compromiso hacia lo estético, la posición de Kester adhiere a un resumen conocido de las corrientes intelectuales inauguradas por las políticas de la identidad: respeto por el otro, reconoci-

miento de la diferencia, protección de las libertades fundamentales y una corrección política inflexible. Como tal, constituye también un rechazo de cualquier arte que pueda ofender o perturbar a su audiencia –muy notablemente a las vanguardias históricas, entre las cuales Kester, sin embargo, quiere situar el compromiso social como una práctica radical. Critica a Dadá y al Surrealismo, que querían escandalizar a los espectadores para que fueran más sensibles y receptivos al mundo, por presumir que el artista es un soporte privilegiado de la percepción. Yo sostendré que tal incomodidad y frustración –al mismo tiempo que lo absurdo, la excentricidad, la duda o el puro placer– pueden ser, por el contrario, elementos cruciales del impacto estético de una obra y son esenciales para producir nuevas perspectivas sobre nuestra condición. Los mejores ejemplos de arte socialmente colaborativo dan lugar a este y a muchos otros efectos, que deben ser considerados junto a intenciones más evidentes, tales como la recuperación de un vínculo social fantasmático o el sacrificio de la noción de autoría en nombre de una colaboración “real” y respetuosa. Algunos de estos proyectos son bien conocidos: el *Musee Precaire Albinet y 24h Foucault* (ambos de 2004) de Hirschhorn; el *Cinema for the Unemployed* (1998) de Alexandra Mir; *When Faith Moves Mountains* (2002) de Alÿs. Más que posicionarse en relación a un linaje activista, en el cual el arte es ordenado para ejecutar cambios sociales, estos artistas tienen una relación más cercana con el teatro de vanguardia, la performance o la teoría de la arquitectura. Como consecuencia, tal vez intentan pensar lo estético y lo social y político juntos más que subsumirlos en lo ético. El artista británico Phil Collins, por ejemplo, integra completamente estas dos preocupaciones en su trabajo. Invitado a realizar una residencia en Jerusalem, decidió realizar una maratón de disco para adolescentes en Ramallah, que grabó para producir la instalación de videos en dos pantallas *they*

shoot horses (2004). Collins le pagó a nueve adolescentes para que bailaran continuamente 8 horas durante dos días consecutivos, en frente de una pared rosada y al ritmo de una compilación de pop hits de las últimas cuatro décadas. Los adolescentes resultan magnéticos e irresistibles cuando pasan de la diversión exuberante al aburrimiento y luego al agotamiento. Las letras banales de amor y rechazo de las canciones adquieren connotaciones mordaces a la luz de la resistencia de los chicos a la maratón y la interminable crisis política en la que están atrapados. No es necesario agregar que *they shoot horses* es una representación perversa del “lugar” al que el artista fue invitado a intervenir: los territorios ocupados nunca son mostrados explícitamente pero están siempre presentes como un marco. Este uso del *hors cadre* tiene un propósito político: la decisión de Collins de presentar a los participantes como adolescentes genéricos globalizados se vuelve clara si consideramos las preguntas enigmáticas que se escuchan regularmente cuando uno mira el video en público: ¿Cómo pueden conocer a Beyonce los palestinos? ¿Cómo es posible que usen Nike? Al evitar una narrativa política directa, Collins demuestra cuán rápidamente este espacio es completado por fantasías generadas por la producción y diseminación selectiva de imágenes del Medio Oriente en los medios masivos (ya que el espectador occidental medio parece condenado a ver a los jóvenes árabes ya como víctimas, ya como fundamentalistas medievales). Al utilizar música pop como algo familiar tanto a los adolescentes palestinos como a los occidentales, Collins provee asimismo con un comentario sobre la globalización que es mucho más ruidoso que la mayoría del arte político activista. *they shoot horses* juega con las convenciones presentes en las practicas colaborativas socialmente benevolentes (crea una nueva narrativa para sus participantes y refuerza vínculos sociales) pero las combina con las

convenciones visuales y conceptuales de los *reality shows*. La presentación del trabajo como una instalación en dos pantallas que dura las 8 horas de trabajo diario subvierte ambos géneros, por un lado, en su uso enfático de la seducción y, por otro, en su duración agotadora.

Como el de Collins, el trabajo del artista polaco Artur Zmijewski se mueve a menudo alrededor del diseño y registro de situaciones difíciles o penosas. En su video *The Singing Lesson I* (2001) filma un grupo de estudiantes sordos cantando, en una iglesia de Varsovia, el *Kyrie* de la *Misa Polaca* de Jan Maklakiewicz de 1944. La primera imagen es vertiginosamente dura: una imagen del interior de la iglesia, de elegantes simetría neoclásica, es balanceada con la voz cacofónica y distorsionada de una niña. La niña está rodeada por compañeros que, imposibilitados de oír, charlan entre ellos en lenguaje de signos. La edición de Zmijewski orienta la atención constantemente hacia el contraste entre el coro y su medio, sugiriendo que los paradigmas religiosos de perfección todavía dan forma a nuestras ideas de belleza. Una segunda versión de *The Singing Lesson* fue filmada en Leipzig en 2002. En esta oportunidad los estudiantes sordos, junto con un corista profesional, cantan Bach acompañados por una orquesta de cámara barroca en la Iglesia de Santo Tomás, donde Bach fue cantor y está sepultado. La versión alemana está editada para revelar un lado más divertido del experimento. Los gestos del lenguaje de signos en el ensayo son repetidos por los del director: dos lenguajes visuales que sirven para igualar los dos tipos de música producidos por el experimento de Zmijewski –las armonías de la orquesta y el gemido melódico del coro. La edición del artista, mezclada con mi incapacidad de entender el lenguaje de los signos, parece integral a la película: solo podemos tener un acceso limitado a las experiencias emocionales y sociales ajenas, y la opacidad de este co-

nocimiento obstruye cualquier análisis fundado en tales asunciones. En su lugar, estamos invitados a leer lo que se nos presenta –una reunión perversa de director, músicos, un coro sordo, que produce algo más complejo, problemático y múltiple que la liberación de la creatividad individual.

Podría objetarse, como si otros espacios fueran más auténticos, que tanto Collins como Zmijewski producen videos para consumo en galerías de arte –una lógica que fue desenredada por Kwon en *One Place After Another*. Su defensa de un arte “desobra” a comunidad puede ser aplicada de modo útil a la práctica del artista británico Jeremy Deller. En el 2001 Deller organizó una representación que reconstruye un evento clave de la huelga de los mineros ingleses de 1984 –el choque violento entre los mineros y la policía en la villa de Orgreave, en el condado de Cork. *The Battle of Orgreave* trató la escenificación a lo largo de un día de esta confrontación, actuada por ex mineros y ex policías, junto con una serie de sociedades de representación de eventos históricos. Aunque el trabajo parecía contener un elemento terapéutico perverso (ya que participaron tanto mineros como policías que habían participado en el conflicto, a veces cambiando papeles), *The Battle of Orgreave* no parece haber curado las heridas tanto como haberlas reabierto. El evento propuesto por Deller fue, al mismo tiempo, legible políticamente y sin ningún sentido: convocó la experiencia potencial de las demostraciones políticas sólo para exponerlas diecisiete años demasiado tarde. Aunó a la gente para recordar y representar un acontecimiento desastroso, pero este recuerdo tuvo lugar en circunstancias cercanas a una feria de pueblo, con su banda, lugares de comida y niños corriendo por todas partes. Este contraste es particularmente evidente en la única documentación, el video de *The Battle of Orgreave*, que forma parte de una película de una hora de Mike Figgis, un realizador de izquierdas que usa explícitamente

esta obra para atacar al gobierno de Thatcher. Algunos *clips* del evento realizado por Deller son mostrados con entrevistas emotivas a antiguos mineros, y el tono del enfrentamiento es desconcertante. *The Battle of Orgreave* representa una injusticia política pero como si fuera en una clave diferente, en la medida en que la acción de Deller es y no es un encuentro violento. La participación de sociedades de representación de eventos históricos es integral a esta ambigüedad, ya que eleva simbólicamente los acontecimientos relativamente recientes de Orgreave al estatus de historia inglesa, mientras llama la atención hacia este hobby excéntrico en el que batallas sangrientas son representadas de modo entusiasta como una diversión social y estética. Todo el evento podría ser entendido como pintura contemporánea de la historia en la que colapsan representación y realidad. Por su parte, el proyecto de Carsten Holler *The Baudouin* opera sobre un nivel simbólico menos cargado (Balduino (1930-1993), el rey de los belgas (1951-1993) e hijo de Leopoldo III que se unió a su padre en el exilio suizo entre 1945 y 1950). *Experiment: A Deliberate, Non-Fatalistic, Large-Scale Group Experiment in Deviation* (2001) es por comparación bastante más neutral. El evento tomó como punto de partida un incidente en 1991, en el que el rey Balduino de Bélgica abdicó por un día para permitir que fuera sancionada la ley de aborto que desaprobaba. Holler trajo un grupo de cien personas para que se sentaran en las bolas de plata del *Atomium* de Bruselas y abandonaran sus vidas normales por un día. Se les proveyó con raciones básicas (muebles, comida, baños) pero no con medios para contactar el mundo exterior. Aunque esto tuvo un parecido con un *reality show* como *Gran Hermano*, la acción social no fue grabada. Esta negativa a documentar el proyecto fue una extensión del interés de Holler en la categoría de “duda”, y *The Baudouin Experiment* es su aporte condensado sobre ella hasta la

fecha. Si no se documenta un proyecto anónimo de este tipo ¿quién creería que la obra ha existido realmente? En retrospectiva, la elusividad del acontecimiento de Holler está emparentada con la perplejidad que podemos sentir cuando vemos la documentación del arte socialmente comprometido que nos pide que consideremos sus reclamos de diálogo significativo y empoderamiento político alrededor de la noción de confianza. En este contexto *The Baudouin Experiment* fue un evento de profunda inacción, o “activismo pasivo” –una negativa a la productividad cotidiana, pero también una negativa a convertir el arte en un instrumento compensador de alguna falta social. Deller, Collins, Zmijewski y Holler no realizan la opción ética “correcta”, no abrazan el ideal cristiano de auto-sacrificio, sino que actúan sobre su deseo sin las restricciones de la culpa. De este modo su trabajo se integra a una tradición de situaciones con una fuerte impronta de autoría que reúne la realidad social con artificios cuidadosamente calculados. Esta tradición necesita ser escrita comenzando, quizás, con la “temporada Dadaísta” en la primavera de 1921, una serie de manifestaciones que buscaron incluir al público parisino. El más importante de estos eventos fue una “excursión” (cuyos anfitriones fueron André Breton, Tristan Tzara y Louis Aragon, entre otros) a la iglesia de *Saint Julián le Pauvre* que incluyó más de cien personas a pesar de la lluvia, aunque el tiempo inclemente acortó el paseo e impidió una “subasta de abstracciones”. En esta excursión Dadaísta, como en los ejemplos mostrados más arriba, las relaciones intersubjetivas no eran un fin en sí mismas, sino que servían para desarrollar preocupaciones más complejas sobre el placer, la visibilidad, el compromiso y las convenciones en la interacción social.

Los criterios discursivos del arte socialmente comprometido provienen hoy día de una analogía tácita entre anticapitalismo y el “al-

ma bondadosa” cristiana. En este esquema triunfa el auto-sacrificio: el artista debe renunciar a su presencia de autor para permitir a los participantes hablar a través de él o ella. Este auto-sacrificio está acompañado por la idea de que el arte debería extraerse a sí mismo de los dominios “inútiles” de la estética y fusionarse con la praxis social. Pero como ha observado Jacques Rancière, esta denigración de la estética ignora que el sistema del arte como lo conocimos en occidente –el “régimen estético del arte” inaugurado por Friedrich Schiller y los Románticos y todavía operativo hoy– está predicado sobre una confusión entre la autonomía del arte (su posición alejada de la racionalidad instrumental) y la heteronomía (su borrado de las fronteras entre arte y la vida). Desatar este nudo –o ignorarlo buscando fines más concretos para el arte– es incorrecto, ya que lo estético es, de acuerdo con Rancière, la habilidad de pensar una contradicción: la contradicción productiva de la relación del arte con el cambio social, caracterizada precisamente por una tensión entre la fe en la autonomía del arte y la creencia de que el arte está inextricablemente vinculado a la promesa de un mundo mejor por venir. Para Rancière, lo estético no necesita ser sacrificado al altar del cambio social, en la medida en que contiene en sí mismo la promesa del cambio perfeccionador. Las implicaciones del auto-borrado de la posición artista/activista nos recuerda el personaje de Grace en *Dogville*, la provocación de Lars von Trier (2003): su deseo de

servir a la comunidad local es inseparable de su culposa posición de privilegio, y sus gestos ejemplares provocan perturbadoramente un mal que es erradicable sólo a través de más mal. El film de Von Trier no presenta una lección moral directa, sino que articula –a través de una *reductio ad absurdum*– la implicación terrorífica de la posición auto-sacrificial. Algunas personas considerarán *Dogville* un encuadramiento demasiado duro para expresar mis reservas sobre la práctica orientada por el activismo, pero las buenas intenciones no deberían volver el arte inmune al análisis crítico. El mejor arte puede (como *Dogville*) satisfacer la promesa presente en la antinomia que Schiller vio como la raíz misma de la experiencia estética y no rendirse a gestos ejemplares, aunque sean ineficaces. Las mejores prácticas colaborativas de los pasados 10 años interrogan esta tensión contradictoria entre autonomía e intervención social, y reflexionan sobre esta antinomia en la estructura de su trabajo y en las condiciones de su recepción. Es hacia este arte –por inconfortable, explotador o confuso que pueda parecer– al que debemos orientarnos en la búsqueda de una alternativa a las homilias bien intencionadas que hoy pasan por discurso crítico sobre colaboración social. Estas homilias nos empujan inconscientemente hacia un régimen platónico en el cual el arte es valorado por su veracidad y eficacia educativa más que por invitarnos –como hizo *Dogville*– a enfrentar los aspectos más oscuros y penosos de nuestras propias condiciones.

Discurso sobre la infancia

Daniel Link

“Siempre que hablo ante mucha gente me parece que me he equivocado de puerta. Unas manos amigas”, las de Arturito, las de Prior, en este caso, “me han empujado y me encuentro aquí. La mitad de la gente va perdida entre telones, árboles pintados y fuentes de hojalata y, cuando creen encontrar su cuarto o círculo de tibio sol, se encuentran con un caimán que los traga o... con el público como yo en este momento”¹.

Arturo Carrera y Alfredo Prior han urdido un libro, *Niños que nacieron peinados*, que a simple vista (la pereza es lo que caracteriza nuestra actualidad) parece sencillo: fragmentos de poemas y retratos de niños. Una antología a cuatro manos de lo ya hecho, supone el fatigado paseante perdido entre árboles pintados y fuentes de hojalata. Pero lo que Arturo Carrera y Alfredo Prior nos ofrecen en *Niños que nacieron peinados* es precisamente un tratado (filosófico, nos atreveríamos a decir, si la palabra no hubiera sido secuestrada por los hombres de la bolsa del concepto) sobre el surco de ese ya, es decir: un tratado sobre lo viviente y sobre el arte (¿acaso se trata de cosas separadas?) que hace de la infancia, la infancia como *déjà fait*, su piedra de toque y, al mismo tiempo, su punto de aniquilamiento: sabemos que toda filosofía verdadera sueña con su propia desaparición, y este libro majestuoso que nos entregan Arturo

Carrera y Alfredo Prior (gracias a la generosísima disposición de enargeis y estación pringles) no es ajeno a esa corriente. Se trata, en efecto, de un dejarse llevar de un lado al otro. Y es tan cautivante el ritmo de ese *ritornello*, de ese estribillo, de esa cancioncilla, que a los dos los transforma en todos y en ninguno. La pereza de nuestro tiempo querría que decidiéramos si los poemas de Artedo ilustran o explican los retratos de Alfruro, pero ese pasatiempo aburre al instante: entre los dos (y la clave de todo sería definir el alcance de ese *entre*) han definido un concepto que crece y se hace más denso a cada vuelta de la cancioncilla.

Sabemos, sobre todo por la obra de Artedo y Alfruro... –se me disculpará que me comporte como un niño con los nombres ajenos: he vuelto a los autores figuritas de mi propia mitología, autorizado por palabras de Carrera, quien se pregunta (en este libro, en todos sus libros) si “el arte no es tan sólo la entrega de esa figura huidiza de la sensación”, si no es sólo “«la figurita» de lo sentido, la que se escapa de las obras como un ímpetu que hace *esplendor*”², y las de Prior, que pone incluso al curioso impertinente que se asoma a su universo en el lugar de la figurita de lo sentido, cuando dice: “El espectador de mis obras de arte es un hombre con cara de oso y la sonrisa de mi madre”³.

Sabemos, decía, gracias a Alfruro y Artedo (y no podríamos saberlo sino gracias a la gracia de esos duendecillos un poco ende-

moniados) que todo pensamiento sobre la infancia escapa a la razón; es lo que los antiguos retóricos llamaban una *contradictio in adjectio*: ¿es el niño libre o no?, ¿es el niño un ser humano o no? En el pensamiento sobre la infancia hay algo que desborda el concepto: la «animalidad» de sus inclinaciones, lo «virtual» de su libertad. Así, no son *unos niños* los que nos regalan los artistas (aún cuando, a veces, esos niños tengan nombres propios) sino un pensamiento sobre la infancia como posibilidad misma del pensamiento: “Un niño me sostiene, un niño es mi pensamiento, un niño es el desposeimiento puro de mi cuerpo de amor”⁴ canta uno (adivinen cuál) y hace coro el otro, recordando cómo se le aparecieron unos “niños vacíos”, vacíos porque “cuando los pintaba tenía la certeza de que esas formas coloreadas me atormentaban, incluso me impedían seguir pintando”⁵. Esa mezcla en el niño de responsabilidad e irresponsabilidad, de desposeimiento y tormento, de insistencia y vacío, de humanidad e inhumanidad, es una idea sobre lo viviente de la misma naturaleza que la idea estética.

Los impresionantes retratos de Artedo y la encantatoria cancioncilla de Alfruro son dos ríos de sin-sentido que confluyen en una laguna de “*Venecia donde pulpa y reflejo son rozados por la ascensión del cuarzo traspasado por flechas*”⁶, cuya palinodia nos dice que, como el viajero y como el niño, vivimos atados a las cadenas de la determinación, desde

que aceptamos que lo único que existe en el horizonte es la aniquilación (de la infancia). Vean ese retrato de ese pequeño Onán fascista con anteojos. Vean ese retrato de abuela severa de los Países Bajos. Al pintarlos como “niños vacíos”, al retrotraerlos a su infancia, el pintor no quiere decir que el adulto que somos estaba prefigurado en el niño que éramos, sino todo lo contrario: que en el adulto que somos, determinado por el triste teatro de la historia, persiste un otro agazapado, un *moriturum* que, como El Principito, sabe que va a morir (en tanto *infans*, en tanto forma sin sustancia), pero que sin embargo, persiste. ¡Pero claro, replica haciendo coro Artedo! Si “el niño es la insistencia de la materia vocabular de esa risa”, si “hay un niño insistente que no existe que persiste percutiendo y simulando en los ojillos de la noche”, si “no hay drama en la infancia: sólo la variación indiferente de una música de insectos y vivísimas alas”⁷. ¿Cómo podía ser de otro modo? La infancia no es sólo lo previo al lenguaje, es también lo previo a la historia, la pre-historia de la humanidad, cuando no había teatrillos del yo y el arte se limitaba al rumor de los insectos, las bandadas de pájaros, la canción de la tierra.

¿Será verdad que “el sueño existencial de la infancia (...) consiste en amurallarse e instalarse”⁸? Si lo fuera, habría que agregar que la infancia se instala, amurallándose contra las inclemencias de la historia, y no del

1> Federico García Lorca: Poeta en Nueva York

2> Arturo Carrera: Niños... que nacieron peinados

3> Alfredo Prior: Alfredo Prior

4> Arturo Carrera: Niños... que nacieron peinados

5> Alfredo Prior: Alfredo Prior.

6> Laura Buccellato: Alfredo Prior.

7> Arturo Carrera: Niños... que nacieron peinados

8> Roland Barthes. Mitologías

9> Severo Sarduy: Niños... que nacieron peinados

Anticipo

tiempo. La infancia es lo indeterminado en lo determinado, la oscilación entre lo animal y lo humano, una oscilación, digamos, *natural*. Por eso Sarduy asimila los niños de Prior a un banco de pececillos dominado por el pánico⁹. La infancia es ese pánico: eso que *ya ha sido*, sin llegar a ser la muerte. Y es el juego: *mimesis* de la naturaleza y por eso: convertirse en oso, conversión en niño del artista, devenir juego del arte.

El arte, para Alfredo Prior y Arturo Carrera, es el rastro de una ausencia (lo *infans* como

moriturum), que sin embargo nos manda. Uno no canta ni pinta ni traza ni llena las formas con sustancias. Sencillamente oye el *ritornello*, y baila la canción dichosa de lo previo.

El arte es un geomorfismo y no un atropomorfismo. El arte anuncia lo que nace. El arte es la partera. Y la partera, canta.

Presentación de Daniel Link
a *Niños que nacieron peinados*
(Buenos Aires, ArteBA, 21 de mayo de 2007)

<p>Suipacha 1087 3° B (C1008AAU) Buenos Aires (05411)4311-9196</p> <p>info@galeriasargentinas.com.ar www.galeriasargentinas.com.ar</p>	<h2>Estudio Jurídico</h2> <h3>Dr Gerardo Federico Terrel</h3> <p>ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.) Master en Mercado de Arte Latinoamericano</p> <p>Atendemos asuntos penales relacionados con las artes plásticas (pintura y escultura) Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos, Delitos Tributarios, Lavado de Dinero</p> <p>Preferentemente a museos, galerías de arte, marchands, casas de subastas, coleccionistas y artistas en general. ABSOLUTA RESERVA</p> <p>en Buenos Aires Lavelle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ) Tel.: 4372-9204 Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357</p> <p>en Punta del Este, Uruguay Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)Tel.: 00598-42.2.23108/4.45671 e-mail gerardoterrel@uol.com.ar</p>
<p>"Pinceladas y otros condimentos" artes visuales con Stella Sidi</p> <p>Radio Cultura FM 97.9 sábados de 14 a 16 hs.</p> <p>imágenes en www.arteamundo.com/pinceladas</p>	
<p>visitá el archivo más grande de artistas argentinos http://www.boladenieve.org.ar</p>	

Por gentileza de la editorial Prometeo Libros, **ramona** presenta, en exclusiva, fragmentos seleccionados del capítulo II del libro de reciente aparición *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*, de José Fernández Vega.

¿Liberación (respecto de la) política?

En una mirada retrospectiva sobre las últimas expresiones artísticas del siglo xx, se lee que ya en la década de 1970 el arte había puesto "en marcha un saludable proceso de desideologización". Al recuperar su comunicación con el mundo, retomaba "un módulo lingüístico que [tenía] a lo figurativo", aunque, esta vez, por fuera de aquellos sometimientos al figurativismo al que lo habían obligado los dictados de una burocracia política comunista. El arte de los años 1970 pudo superar así el tipo de figuración estática que no problematizaba el mundo, impuesta por una cultura acaso políticamente progresista pero estéticamente muy conservadora. Al mismo tiempo, intentaba rescatar, de este modo, un lenguaje que no condujera al callejón sin salida del experimentalismo a ultranza.¹

Mientras que en la década de 1950 la política, en particular la de izquierda, "se sentía con derecho a decir cualquier cosa" sobre cuestiones estéticas, y las disciplinas artísticas solían atenerse a ello "como un deber"², en la década postsocialista de

1990 la independencia del arte fue otra vez reivindicada con fuerza. Ante el hundimiento del paradigma estético marxista, que Menke sitúa, lo más tarde, a mediados de los años 1970, el arte se distanció de lo político y comenzó a desarrollarse en un sentido formalista y purista, buscando refugio en esa autonomía que había sido resueltamente postulada por el Kant de Crítica de la facultad de juzgar (1790).³

Mas dicho formalismo fue considerado por la crítica como una 'recaída' en el vacío, que no auguraba nada sustantivo. Al convertirse en algo todavía más autorreferencial o críptico de lo que había sido bajo el modernismo, el arte traicionaba, según esta mirada, una función esencial que le había asignado la modernidad, porque ella no lo entendía apenas como un motivo de goce sensible, sino como una esfera privilegiada de conocimiento y una oportunidad para experimentar valores compartidos. Después de todo, fue también Kant quien afirmó que el arte era un "símbolo de la moral", vale decir, una ocasión para coincidir en una vivencia de la unidad del género humano, de

1> Achille Bonito Oliva, *El arte hacia el 2000*, volumen independiente de la obra Giulio Carlo Argan, *El arte moderno I*, Madrid: Akal, 1992, p. 30-33, trad. Gloria Cué.

2> Michel Foucault, "Pierre Boulez, l'écran traversé" (1982), en M. Foucault,

Dits et écrits (1954-1988), (ed. D. Defert y F. Ewald), Tomo IV, París: Gallimard, 1994, p. 219.

3> Christoph Menke, "Le regard esthétique: affect et violence, plaisir et catharsis", en Rainer Rochlitz y Jacques Ferraro, *L'esthétique des philosophes*, Pa-

ris: Dis Voir, 1996, p. 91. Menke cree advertir, y ese es el tema que discute su artículo, un resurgimiento del vínculo entre estética y política sobre la base de la cuestión del totalitarismo.

su dignidad y libertad esenciales. Las formas artísticas no son sólo aquello que estamos acostumbrados a asociar con la pura belleza sensible. En un clima social polarizado, también pueden ser un terreno de combate, tanto artístico como político.⁴ Si las luchas alrededor de las formas habían constituido uno de los rasgos culturales del siglo XX, bien puede entenderse el rechazo –transvanguardista primero y abiertamente posmoderno después– a la influencia política directa sobre el arte como un capítulo de esa gran disputa. La crítica de inspiración más o menos moderna, por cierto, contraatacó en defensa de ‘los contenidos’ políticos ausentes.

El éxito de esa reivindicación de la autonomía –cuyos supuestos frutos, el posmodernismo parecía destinado a recoger con naturalidad– puede asimismo entenderse como una victoria pírrica, porque la nueva libertad respecto de las presiones políticas, que se abrió triunfalmente en la década de 1990, sumió también el arte en un espacio neutralizado que volvía esa libertad casi irrelevante, a menos que se la valorara apenas en términos de ausencia de censura policial. Todo lo contenida que se quiera por su criticismo, Kant todavía apelaba a una metafísica cuando establecía un vínculo entre arte y moral. La autonomía de la que hablaba su “formalismo estético” no giraba, pues, en un vacío sin transcendencia. Y si el arte –como la religión y la filosofía– exigía su dominio independiente, era porque su carácter de actividad trascendente estaba fuera de discusión. El arte se sostenía a sí mismo y no precisaba apoyos tutelares: su vínculo con Dios (metáfora, si se quiere, de la

historia de la emancipación social o de lo absoluto metafísico vuelto mundano) era directo. Esta opinión encontró otro vocero en Adorno, quien definió la obra de arte como una “secularización de la trascendencia”.⁵ Dos siglos después de Kant, el vínculo entre el arte y una metafísica terrenal aparece extremadamente debilitado para la sensibilidad posmoderna. Menos dudas ofrece el vigor del actual rescate (¿algo más que discursivo?) de una esfera autónoma para un arte ya liberado de las intenciones colonizadoras de los partidos revolucionarios o del Estado, últimas fuerzas que durante la modernidad buscaron ocupar la ciudad libre del arte luego de la derrota de las pretensiones religiosas bajo el Iluminismo. Sin embargo, nunca antes resonaron tan literalmente persuasivas las palabras de Lacan en el sentido de que el arte es una organización alrededor de ese vacío que su jerga denomina lo Real (*das Ding, la Chose*).⁶ ¿En qué se sostiene esa ‘organización’ bajo el posmodernismo, un movimiento caracterizado por la ausencia de cualquier ‘teología’? Adorno todavía creía que ese *vide o trou* lacaniano podía ‘organizarse’ como connotación política en la que denuncia y promesa se mantuvieran unidas, aunque bajo formas específicas. En sus palabras: “Yo distingo el arte del pasado, que reflejaba una interpretación del mundo, que probaba que se veía por todas partes un sentido metafísico. Hoy ese sentido metafísico ya no es perceptible. El arte tiene como función, por tanto, reflejar esta imposibilidad de darle al mundo un sentido metafísico, y ello se hace bajo la forma del arte absurdo”.⁷

Pero lo que para Adorno era misión: medirse ante la crisis de sentido y el vacío mercantil, desafíos que toda verdadera obra de arte debía superar a su manera,⁸ para el posmodernismo es pura subjetividad y episdio: el vacío no se puede llenar. Exigencias de autenticidad y disposición a pagar heroicamente el precio de la incomunicación son planteos que ya no tienen razón de ser en un mundo desdramatizado como el que asume el posmodernismo.

Lo vivo y lo muerto de la autonomía artística

¿Puede orientarse una ‘razón posmoderna’ en medio de la babélica pluralidad que liberó, con su neutralización de la política?

¿Puede hacer algo más que consagrar unos derechos abstractos de igualdad mientras mantiene una tenaz indiferencia ante contenidos disímiles aunque debilitados? ¿Es posible que la libertad, en especial la libertad artística que festejan quienes ponderan el surgimiento de un arte pospolítico a fines del siglo XX, evite convertirse en la banalidad de lo vano?

Según Vattimo, cabe considerar la creencia en un “sentido de la historia”, dotado de una dirección unitaria y progresiva, como la idea esencial de lo que llamamos modernidad. La noción de vanguardia está impregnada de esta idea histórico-progresista como resultado de la cual ser moderno constituyó un valor crucial. El resquebrajamiento de los fundamentos de esa creencia indica para Vattimo la causa de la crisis de la modernidad. En su opinión, vivimos en el “ocaso de Occidente”, lo que no significa otra cosa que “la disolución de la idea de

progreso y de historicidad unidireccional”.⁹ La desconexión respecto del pasado, la incapacidad de considerar el presente como parte de un proceso más abarcador, junto con el uso puramente burlón de la historia son quizá más evidentes en el arte contemporáneo que en ninguna otra zona de la cultura. La posmodernidad, de acuerdo con la célebre fórmula de Jameson, es la época que “ha olvidado cómo se piensa históricamente”.¹⁰ Esa falla de la memoria es consecuencia, desde luego, de una despolitización general y del cierre de cualquier perspectiva de cambio sustantivo de las condiciones reales.

Entre los efectos del ‘fin de la metafísica occidental’ hay que destacar el giro hacia el subjetivismo. El ‘fin de la metafísica occidental’ es un tópico heideggeriano que Vattimo repite en sus intervenciones sobre la crisis contemporánea, pues dicha metafísica era el suelo donde se asentaba aquella filosofía ascendente de la historia, propia de la modernidad. Sin embargo, en lo artístico, aquel giro subjetivista se beneficia de un suelo propicio preparado por el legado de la estética kantiana.¹¹ Mas aun, para Vattimo también floreció en la filosofía *tout court*. En ella, la proliferación de visiones del mundo toma el lugar del antiguo relato único (o de los relatos en conflicto mutuo, por dar cuenta del desarrollo histórico) que imprimió su carácter a la modernidad. A su vez, tales relatos influían decisivamente en el campo artístico. De manera que “el fin de la historia” –una idea filosófica– anunció al mismo tiempo el fin del “período histórico” del arte.¹² La fase moderna de ese período se distinguió por la multiplicación de mani-

4> “Se cree de buen grado que una cultura se adhiere más a sus valores que a sus formas, que éstas pueden ser fácilmente modificadas, abandonadas, retomadas; que sólo el sentido se arraiga en ellas profundamente [Sin embargo,] el combate de las formas en occidente ha sido tan descarnado, si no más, que el de las ideas y los valores. Pero las cosas en el siglo xx han tomado un derrotero singular: es lo ‘formal’ en sí mismo, es el

trabajo reflexivo sobre el sistema de la formas lo que se volvió un objeto de disputa. Y un importante motivo de hostilidades morales, de debates estéticos y de enfrentamientos políticos”. En Michel Foucault, *Dits et écrits*, op. cit., p. 220.
5> Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid: Orbis, 1983, trad. de F. Riaza revisada por F. Pérez Gutiérrez (de aquí en adelante abreviada como TE), p. 46; *Ästhetische Theorie*, (*Gesammelte Schriften*,

tomo 7), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996 (en adelante AT), p. 50; *Teoría estética*, Madrid: Akal, 2004, trad. J. Navarro Pérez. (en adelante TES), p. 46.
6> François Regnault, *Conférences d'esthétique lacanienne*, Paris: Agalma, 1997, p. 17.
7> Theodor. W. Adorno, “L’art et les arts”, op. cit., p. 172-173.

8> TE, p. 204 y ss.; AT, p. 230 y ss.; TES, p. 206 y ss.

9> Gianni Vattimo, “La responsabilidad de la filosofía: a propósito del ocaso de occidente”, en M. Cruz y G. Vattimo (ed.), *Pensar el siglo*, op. cit., p. 165 y 166.

10> Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Trotta, 1998, p. 85, trad. C. Montolio Nicholson y R. del

Castillo, p. 9.

11> De acuerdo, por ejemplo, con Schaeffer, la estética actual se mueve en los parámetros en que la situó Kant (el placer y la apreciación subjetiva), y se funda en una utopía comunicacional (piénsese en el sensus communis kantiano) y en la ‘insularidad crítica’ de la obra de arte. Jean-Marie Schaeffer, *Les céliba-*

taires de l’art. Pour une esthétique sans mythes, Paris: Gallimard, 1996, p. 13.
12> Los dos principales representantes de esta concepción son Hans Belting (*vr. gr.: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München: Verlag C. H. Beck, 1995) y Arthur C. Danto.

fiestos de renovación estética que acompañaron el surgimiento de movimientos y poéticas en pugna, todos ellos animados por fuertes y explícitas intenciones políticas. El arte poshistórico no se deja tutelar por la política, entre otros motivos, porque ella ya no aporta una guía ni señala un futuro de transformaciones radicales. Tampoco existe la confianza en que un curso racional, identificable y siempre ascendente de la historia pueda (y deba) ser apoyado estéticamente, puesto que ya no se cree que, en él, el arte pudiera encontrar algo así como su sentido último o la garantía de su confluencia con la aventura humana hacia el progreso. Bruscamente, la libertad, que la retórica de la filosofía de la historia moderna consideraba como un supremo logro que debía alcanzarse inevitablemente, ya ha sido realizada. Al menos eso cree una autosatisfecha conciencia liberal, según la cual, con el mercado, el gobierno representativo y las elecciones universales se alcanzó lo que no puede ser sino el estadio último de la evolución humana. Esta consolidación de la democracia liberal trajo consigo un nuevo tipo de libertad 'babélica', pura diferencia sin enfrentamientos, aunque sin relaciones sustantivas. Es cierto que la democracia se concibe a sí misma como sistema perfeccionable hasta el infinito, pero señala también un non plus ultra para la política. Con todo, el arte sería un gran beneficiario de este nuevo clima de ideas, ya que puede explorar sin exigencias sectarias ni imposiciones ortodoxas toda su historia y probar todas las alternativas estéticas imaginables, tanto las del pasado como las que apuntan hacia el futuro. El pluralismo del mundo del arte es un modelo para el pluralismo social general. Ese mundo es

metáfora de las libertades de la sociedad abierta, puesto que en él se aceptan ahora todos los estilos, todas las tendencias, todas la idiosincrasias.

Visto desde otra perspectiva valorativa, se trata de lo que hace ya dos décadas Pierre Boulez calificó como un demagógico "ecumenismo ecléctico de supermercado". Lo que Boulez advertía en el ambiente musical, entre supercomercializado y superespecializado, puede hoy extenderse al completo campo del arte. La igualdad de derechos para todas las manifestaciones artísticas se confunde, en ausencia de una plataforma para la crítica, con equivalencias de calidad. La tolerancia ante ellas es, en realidad, indiferencia, según Boulez, quien con mucha agudeza identificó el hedonismo como necesaria conclusión de este discurso. "¡Ah, el pluralismo! No hay nada comparable como remedio para la incompreensión. Amad por tanto a cada uno en su rincón y seréis amados por los otros. Sed liberales, sed generosos con los gustos diferentes, tendréis la contrapartida con los vuestros. Todo está bien, nada está mal. No hay valores, pero hay placer."¹³

A pesar de la autoexaltación liberal de la diversidad irrestricta sobre la que ironiza Boulez, el riesgo que empaña el horizonte no es sólo una consagración del joyful nihilism posmoderno, sino también la desorientación, la neutralización política y la consecuente pérdida de criterios para la crítica.¹⁴ En la intervención de Boulez se intuye claramente lo que más tarde Vattimo definiría, para el marco más amplio de la sociedad actual, como una exagerada confianza liberal en que el pluralismo se plasmará en armonía. Muy a pesar de la metafísica liberal de la armonización pacífica de las diferencias (su-

mado al hecho de que dichas diferencias no parecen tener mucha "seriedad existencial", como diría Carl Schmitt), para Vattimo la diversidad tampoco tiene asegurada una convivencia pacífica en ningún nivel. La filosofía, en su opinión, debería intervenir como pacificadora y moderadora, renunciando al universalismo fuerte de la modernidad, ya insostenible en sus viejos (modernos) fundamentos metafísicos, pero sin resignar sus capacidades cohesionadoras. Un universalismo 'débil', 'secular', resultaría indispensable. Según Vattimo, esa alternativa no puede inspirarse en la ciencia, sino en la religión, a la que la filosofía se halla más próxima, tanto histórica como intelectualmente. Al espíritu griego originario no se le debe negar su posterior contacto con lo bíblico y, después de todo, las raíces del historicismo moderno, según demostró Löwith, han de buscarse en la cultura judeo-cristiana. La ciencia no puede ofrecer un paradigma, puesto que no hay una "forma científica" de organizar la sociedad, concluye Vattimo.

Es del mito desde donde deberíamos esperar el aglutinante para el pluralismo, ya que no se está hablando aquí en absoluto de su supresión, sino de inyectarle una sustancia que lo distancie tanto de la indiferencia como de la guerra. Si no se encuentra apuntado en columnas cristianas, ciertamente secularizadas y no dogmáticas, el espíritu de tolerancia resultaría, según Vattimo, una simple quimera mercantil (el "supermercado" de Boulez). Si esos cimientos espirituales no fraguaran, solo restaría esperar un derrumbe de fragmentos identitarios en ciega colisión mutua, el colapso de una ilusoria Babel posmoderna carente de una forma soberana que la contenga. En su etapa posmetafísica, la filosofía no sería capaz de

combatir por sus propios medios la pérdida del sentido de la experiencia, el *ennui* posmoderno o el desenfreno consumista, tan patentes en las sociedades desarrolladas. La disolución posmoderna de las metanarraciones (i.e., los 'grandes relatos' de las fuerzas revolucionarias modernas asentadas en un progreso de la historia) solo deja a la vista la religión "más allá de los esquemas de la crítica de las Luces".¹⁵ La religión de la época del fin de la metafísica es la cristiana, pero no, el catolicismo. Como se ve, el Holzweg heideggeriano conduce a Vattimo a la Jerusalén originaria, y no necesariamente al imperio vaticano.¹⁶

¿Cómo se puede reconstruir un sentido unitario que no resulte avasallador? Vattimo se encuentra bajo el influjo de un entusiasmo por el "retorno de la religiosidad" en Occidente, que, si bien no se contradice con el proceso de secularización, le señala una especie de desaceleración. Con cierta euforia, asegura que en el cambio de siglo asistimos también al "fin de la secularización".¹⁷ Y es en el arte, precisamente, donde "viven los vestigios de la religión", puesto que en él se trata de un "fenómeno de identificación social de símbolos compartidos".¹⁸ Ante la hiperfragmentación y el particularismo exclusivista, Vattimo considera algo urgente la necesidad de una mitología racional, y el arte puede aportar una al mundo posmoderno. Al fin de cuentas, la religión en la que piensa es justamente esa mitología común racional (i.e., secularizada). Semejante devoción estética permitirá combatir las falsas mitologías colectivas que toman el lugar del auténtico 'arte religioso': las omnipresentes distorsiones de los medios masivos de comunicación. Entre los alemanes de la época del idealis-

13> Michel Foucault y Pierre Boulez, "La musique contemporaine et le public", en Michel Foucault, *Dits et écrits*, op. cit., p. 490. Este diálogo tuvo lugar en 1983. 14> Sobre el ocaso de la crítica tras la excesiva carga ética y política que la cultura descargó sobre su pilar estético

en la década de 1960, véase Hal Foster, "Art Agonistes", en *New Left Review*, II, 8, Londres: marzo-abril de 2001, p. 140-149. Si en los años 1960 la política se sublimó en crítica –al menos en los medios estadounidenses–, las décadas de 1980 y 1990 fueron, según Foster, la

época del art dealer, ajeno al debate, mientras que el crítico vegetaba en su santuario académico viendo cómo en su especialidad se imponía el 'dominio de lo arbitrario'.

15> Gianni Vattimo, "La trace de la trace", en Jacques Derrida y Gianni Vattimo (dir.), *La religion*, París: Seuil, 1996, p. 89 y 93.

16> Un desarrollo más sistemático de ese retorno a la religiosidad en Occidente y de un tipo de religión carente de las

violencias del Antiguo Testamento lo ha hecho Vattimo en *Creer que se cree*, Barcelona: Paidós, 1997, trad. C. Revilla. (Intenté discutir este libro en "Hacia una representación posmoderna de Dios", en *Cuadernos de Ética*, Buenos Aires: 1997, Nº 23-24, p. 208-211.

17> Gianni Vattimo, "El siglo, su fin y la secularización", en Francisco Jarauta (ed.), *Nuevas fronteras/nuevos territorios*, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1996, p. 50.

18> *Ibidem*, p. 58.

mo, el significado de 'arte religioso' se equiparó al mito del 'arte griego', al cual veneraban y en el que encontraban inspiración. Aunque sin hacerse ilusiones reaccionarias sobre las posibilidades de resucitarlo en su época, Hegel contrapuso polémicamente ese arte griego con lo que consideraba un baldío y moribundo subjetivismo moderno (o "romanticismo", en el peculiar vocabulario de su estética) incapaz de hacer comunidad. Y Vattimo imagina una actualización de la famosa y exaltada propuesta titulada Primer programa de un sistema del idealismo alemán. En este breve e inconcluso manifiesto de fines del siglo XVIII el joven Hegel (habitualmente considerado su autor) junto con sus condiscípulos de entonces, Hölderlin y Schelling, proponían un sucedáneo moderno, estético, pero racional, a la capacidad integradora de la fe.¹⁹ Una combinación similar, sostiene Vattimo, permitiría que el arte recuperara esa densidad ontológica perdida tras las corrosiones propias de la modernidad, y los más deliberados vaciamientos de la posmodernidad. Como se advierte con facilidad, la restitución teológica en la se que piensa aquí es ante todo un programa político. Curiosamente, el clima en el que surge esta propuesta posee puntos de contacto con el ambiente conservador de la Alemania de Hegel, donde la metafísica tomaba el lugar de la política, dada la impotencia de las "condiciones alemanas" vis à vis las francesas, según el clásico encuadre del joven Marx en su crítica a la filosofía idealista alemana. Pero las alternativas revolucionarias, herederas de la de 1789, parecen haber perdido hoy su poder de atracción. La discusión de Vattimo se dirige, en

un plano puntualmente estético, contra la conquista de la autonomía, un logro atribuido al coraje teórico del viejo Kant que, según parece, acabó siendo responsable de una esterilización del campo del arte. En palabras de Vattimo: "La vía predilecta de la estética moderna, al menos a partir de Kant, que es la cada vez más clara especificación de la experiencia estética respecto a los otros tipos de experiencia [...] me parece que ya no conduce a ninguna parte".²⁰ La independencia habría derivado en árida soledad. Libre, el arte se encerró en sí mismo, obsesionado por sus propios medios de expresión, y desembocó finalmente en el uso de un lenguaje irónico sin esencia. Mientras que lo posmoderno se exhibe como 'liberado' de lo político -de lo cual guarda un recuerdo debilitado en los problemas de género o las amenazas a la ecología- y se considera por eso autónomo, su servidumbre respecto del mercado es más integral que la de ningún otro sistema cultural anterior. Lo que se propone Vattimo es una revalorización de los sueños románticos de cohesión de las distintas esferas, como la que puso de manifiesto el joven Hegel, contra la más 'sobria' diferenciación estética y el desinterés (ético, religioso, político, gnoseológico y pragmático) de raíz kantiana, que ha llevado al arte a una vía muerta (o a una 'falsa conciencia' respecto de su independencia). Confía en que con ello se logrará revitalizar no solo la experiencia estética sino también la vida social, estilizada pero anémica, de la posmodernidad. Caído el ateísmo 'dogmático' del marxismo, la sociedad liberal terminó instaurando en su lugar un 'ateísmo de la indiferencia', descrip-

19> "Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡esto es lo que necesitamos! [...] Mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir en ideas mitológicas, carecerán de interés para el pueblo y, a la vez, mientras la mitología no sea racional, la filosofía tiene que

avergonzarse de ella [...] Un espíritu superior enviado del cielo tiene que instaurar esta nueva religión entre nosotros; ella será la última, la más grande obra de la humanidad". G. W. F. Hegel, "Primer programa de un sistema del idealismo alemán" (¿invierno 1769/97?), *Escritos de juventud*, Madrid: FCE, 1978, p.

220, trad. Z. Szkankay y J. M. Ripalda.
20> G. Vattimo, "El siglo, su fin y la secularización", op. cit., p. 56.
21> Hans-Georg Gadamer, "Dialogues de Capri", en J. Derrida y G. Vattimo (dir.), *La*, op. cit., p. 223.

ción en la que el arte contemporáneo cae de lleno. De acuerdo con Gadamer²¹, la única religión que subsiste es la de la economía, la metafísica del libre mercado en la que derivó el capitalismo puritano analizado por Max Weber. Este intento por proteger la pluralidad posmoderna, pero inyectando sustancia 'ontológica' a su arte (y a su vida social), puede asimismo entenderse como una búsqueda por rescatar el "valor cultural" de la obra de arte, en el que pensaba Benjamin. En la estela de la reflexión hegeliana que dio lugar al cada vez más influyente tema de la muerte del arte, Benjamin veía disolverse a

su alrededor ese valor de culto del arte a partir de las nuevas capacidades de reproducción técnica. Aunque popularizaban el acceso al arte, dichas capacidades destruían también el místico aquí y ahora de la obra individual. ¿Es posible restaurar el aura artística disuelta por la técnica moderna, pero no solo por ella, si tomamos en serio la crítica hegeliana de la modernidad? Difícilmente pueda darse una respuesta positiva a este interrogante si no se quiere caer en algún sustituto de aquella "nostalgia hegelizante", a la que el propio Hegel resistió en su momento mediante su historicismo (progresista y moderno).



Sección Libros

La exposición del sujeto

Max Gurián*

La mirada del retrato

Jean-Luc Nancy
(Amorrortu, 2006)
96 páginas

Las intervenciones en el campo de la estética del filósofo francés Jean-Luc Nancy no son una novedad. Si bien el reconocimiento internacional de su obra se ha centrado en los escritos de carácter político (*La comunidad inoperante*; *Ser singular plural*), sus intereses no se acotan al entramado actual de biopolítica y globalización que ha acaparado la atención urgente de la filosofía para repensar las diversas formas de sociabilidad, individuación y soberanía en juego a principios de este siglo.

Ya a fines de la década del setenta, en colaboración con Philippe Lacoue-Labarthe, Nancy señalaba en los textos de los hermanos Schlegel el vínculo inextricable entre la construcción de la obra y la formación de la subjetividad que el Romanticismo de Jena legó a las producciones contemporáneas. Más recientemente se pronunció sobre el estatuto del tiempo en la obra del artista conceptual On Kawara y postuló en *Les Muses* (1994), a través de una relectura de las tesis hegelianas sobre el arte, una concepción antimimética de la pintura, no ya como representación de una realidad empírica dada sino como presentación indeterminada del mundo y de la existencia.

*-> Max Gurián es licenciado en Letras de la UBA y becario del Conicet.

En *La mirada del retrato* Nancy da una nueva vuelta de tuerca en torno al objeto y a la finalidad de la pintura. El punto de partida de su argumentación es un axioma polémico: “No hay más sujeto que en pintura, así como no hay más pintura que del sujeto”. En sostén de esta hipótesis el ensayo desmonta, en primer término, la definición corriente del retrato como figuración referencial, adecuación pictórica a la imagen de una persona ausente. Esta definición, arguye Nancy, por un lado ha sido la artífice de la larga estigmatización de la retratística como género inferior y utilitario y, por otro, incurre en una contradicción al querer remitirse a un *modelo* cuando, según ella misma reza, el retrato no debe erigir un *tipo* sino un sujeto particular.

Pintar, para Nancy, no equivale a reproducir rasgos de una entidad preexistente; es la acción de producir un develamiento, conducir hacia delante y sacar hacia afuera un rostro; es un proceso de “destelamiento” que provoca una exposición: la exposición del sujeto. “El retrato –escribe Nancy– no pinta un sujeto sino poniendo en juego él mismo una relación de sujeto, y de ese modo, pone a un supuesto sujeto (yo, usted, su pintor) en relación con un sujeto expuesto”. En otras palabras, sorteando las trampas de una identificación directa entre imagen y referente –o entre cuadro y espectador–, Nancy rastrea la distancia entre dos sujetos y dos identidades que se realizan sólo en su anudamiento a través de miradas recíprocas. No se trata entonces de una tela a la que se le ha delegado el senti-

do de su representado, ni de un sujeto que se reconoce como tal en el lienzo. Se trata, en cambio, de dos superficies que para constituirse en sí mismas deben necesariamente abrirse a la mirada del otro. Una cita de Wittgenstein apuntala el razonamiento de Nancy: “No vemos el ojo humano como un receptor. Cuando ves el ojo, ves algo que sale de él. Ves la *mirada* del ojo”. En la descomposición minuciosa de cuatro retratos célebres –*Autorretrato* de Gump; *Retrato de A. Pellerin* de Matisse; *Retrato de joven* de Lotto; *Doble retrato* de Barceló–, Nancy distingue dos modalidades del ojo: la *visión* que se posa sobre los objetos y debe sus razones a las leyes de la óptica, y la *mirada* que, ajena a todo fenómeno, emprende una salida de sí, se extra-

vía, y en esa apertura hacia el mundo se encuentra y se transforma en sujeto. Como en sus reflexiones sobre el cuerpo y los órganos transplantados (*El intruso*) o en su examen de la sexualidad en Lacan (*El hay de la relación sexual*), Nancy exhibe aquí una constante de su pensamiento: la problematización de la *relación* entre entidades que adquieren consistencia sólo mediante un diálogo diferido en el instante en que se eclipsan. A la zaga de las lecturas deconstructivas inauguradas por Jacques Derrida, Nancy embrolla y desenreda las variantes mínimas de cada palabra –método analítico que induce a la hipnosis o al sopor, según el paladar crítico de cada lector–, para proponer un rodeo por el ser que le devuelve su preeminencia a la pintura.

Alicia Maffei

clases de dibujo

4796-5596

www.aliciamaffei.com.ar

(ahora en Vicente López a
2 cuadras de la estación)



Cristina Rochaix

Transatlántica

Av. Quintana 325 PB
4813-8828. Lun a Vie 11 a 20 hs.
delinfinitoarte@speedy.com.ar

La profecía realista

Pablo Luzuriaga

La obra maestra desconocida

Honoré de Balzac
(Libros del Zorzal)
60 páginas

M. Bajtín, cuando analiza las categorías de tiempo y espacio en Goethe, destaca una “peculiaridad” que caracteriza a distintas obras literarias de la segunda mitad del XVIII: a raíz de “El nuevo París” –el cuento para chicos de Goethe-, La nueva Eloisa, de Rousseau, o Clarissa Harlow de Richardson se habían producido distintos “cultos locales” que provocaban la peregrinación de los lectores hacía los escenarios donde aquellos relatos transcurrían. Así, podía verse a los lectores de Rousseau recorriendo las orillas del lago de Ginebra, hurgando en los lugares donde había estado Julia, y a los pequeños lectores de Goethe fascinados frente al muro de la ciudad de Frankfort, lugar en el que encontraban los nogales que describía el cuento y donde buscaban los rastros de una “puerta misteriosa”.

La obra maestra desconocida, el cuento de Balzac editado recientemente por Libros del Zorzal, se ha visto atrapado por una “peculiaridad” semejante. La diferencia es que en este caso, los lectores que han vuelto sobre sus referencias al mundo real no son ya los enamorados de la nueva Eloísa, ni los niños “encantados” por la leyenda de Goethe, sino que, los que se acercaron a La Obra maestra desconocida, a la vieja casona donde transcurre esta historia, en el n° 7 de la Rue des Grands Augustins de Paris, han sido los artistas, y en particular los plásticos. Balzac escribe este relato en 1832, el momento en que con sus novelas, poco a poco, comienza a configurar su obra (La piel de zapa, 1831). Va a definir su monumen-

tal proyecto estético recién a fines de la década del treinta y principios de la del cuarenta, tanto en los prefacios a la trilogía de Las ilusiones perdidas, como en el prólogo de la Comedia Humana. Este relato, que contrasta la historia de tres generaciones de artistas, la del joven iniciado, la del pintor maduro y la del maestro consagrado; puede leerse, como lo hiciera Lukács en el prólogo a Balzac y el realismo francés, en los términos de una profecía: la reflexión sobre el ideal estético, producto de los diálogos entre estos pintores, anticipa el proyecto de la Comedia Humana; la imposibilidad con que se encuentra el consagrado Frenhofer, al intentar restituir el organismo vivo de su modelo en el bastidor, anticipa la crisis del realismo. El filósofo húngaro lee en el cuento de Balzac, en la tela pintada por Frenhofer -a quien define como un héroe tragicómico- un “caos de colores intrincados”, “caos de sensaciones” con el cual, según el Lukács de 1951, la mayor parte del arte moderno, ayudado por “las nuevas teorías estéticas”, se contenta. Si rastreamos a contrapelo estas afirmaciones podemos entrever por qué en este cuento, como “culto local” de los artistas, están, en potencia, buena parte de las discusiones estéticas que recorrieron el siglo XX.

En 1886, Emile Zola (en una línea con la cuál probablemente pudiera haber coincidido Lukács) decide tomar la figura “tragicómica” de Frenhofer para representar, en L'Œuvre, la descalificación que se propone hacerle a Paul Cézanne, su antiguo compañero de colegio. Lo caracteriza mediante el personaje de Lantier, un héroe negativo, un artista fracasado cuyas teorías lo único que producen es la ruina de sus “poderes creativos”. El mismo Cézanne, por su parte, -quien supo decir, refiriéndose a su producción, que tal vez, él solamente era “el primi-

tivo de un nuevo arte”- decía identificarse con el artista incomprendido de La obra maestra desconocida.

En 1931, a un año de que se cumpliera el centenario de la primera publicación de este cuento, el editor Amboise Vollard le pide a Picasso que realice una serie de grabados para ilustrar una edición conmemorativa. Cinco años después, en 1936, el pintor mallagueño toma como lugar de residencia, donde vivirá hasta 1955, la vieja casona ubicada en el número 7 de la Rue des Grands Augustins de Paris. Según comenta Iair Kon,

quien prologa y traduce la edición de Libros del Zorzal, la leyenda cuenta que, mientras componía El Guernica, sintió la presencia de Balzac y el protagonista de su cuento. “Diría que se trata de un cuadro de Rembrandt caminando silenciosamente y sin marco por la negra atmósfera que ha hecho suya ese gran pintor”. Así define Balzac al gran Frenhofer, más de cuatrocientos años de tradición realista se encuentran convulsionados en ese personaje: el ideal de una pintura sin marcos, de una pintura que se toque con la vida.

“Acompañamos a los que contribuyen
a ampliar nuestro horizonte”



José L. Puricelli & Asociados
ABOGADOS

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 1185 5to H

(C1035AAG) Buenos Aires

Tel. 4382-6886 / 4384-8561

Cel. 15 4479-5837

jlpuricelli@puricelliabogados.com.ar

José L. Puricelli apoya la participación
de **ramona** en documenta

Guía nómada para el viajero de la modernidad

Mariano Oropeza

**Arte Abstracto:
cruzando líneas desde el Sur**

Mario Gradowczyk
(EDUNTREF)
227 páginas

Con estas palabras cuenta Plinio el Viejo en la *Historia natural* el incidente en Rodas entre Apeles (352–308 a.C.), el pintor más famoso de la Antigüedad, y Protógenes, un anciano decorador de barcos: “Protógenes se hallaba ausente, pero una vieja sola guardaba un cuadro de gran tamaño apoyado sobre un caballete. Ella le dijo que Protógenes estaba fuera y preguntó a su vez “¿quién le digo que ha preguntado por él?” “Esta persona”, dijo Apeles, y tomando un pincel trazó por el cuadro una línea de color sumamente fina. Al volver Protógenes, la vieja le contó lo que había pasado. Dicen que el artista, tan pronto como contempló la delicadeza de la línea, dijo: “Ha venido Apeles, ningún otro es capaz de producir algo tan acabado”. A continuación, trazó él con otro color una línea aún más fina sobre la primera y, al marcharse, ordenó que, si aquel volvía, se la mostrara y añadiera que éste era a quien buscaba. Y así sucedió. Volvió Apeles y, enrojeciendo al verse superado, con un tercer color recorrió todo el cuadro con líneas, de modo que no dejó ningún espacio para un trazo más fino.

Protógenes, entonces, reconociéndose vencido, bajó presuroso hasta el puerto a buscar a su huésped y se complació en transmitir a la posteridad aquel cuadro tal como estaba, para la admiración de todos, pero especialmente de los artistas”. El relato del historiador romano en el siglo I de nuestra era aparece como un señalamiento de aquel sentimiento puro buscado por la saga modernista que se puede visitar filosóficamente desde Kant, Burke y Montaigne; y que el libro de *Arte Abstracto: cruzando líneas desde el Sur* de Mario Gradowczyk (Editorial de la Universidad de Tres de Febrero) pone en potencia artística. Porque ante la magnitud del caos de aquel plano apoyado en el caballete, un espacio-tiempo nómada a punto de reticularse, ambos artistas disputan con sus pinceles un *now*, un que “ahora y aquí” haya un cuadro y no más bien nada; y eso es lo sublime, el sino de la modernidad. Varios siglos después Barnett Newman teorizando su pintura en el ensayo *The sublime is now* provoca un ritornelo de perceptos y afectos que podemos adivinar semejante, a la distancia, de aquel cuadro perdido en los anaqueles del tiempo y la memoria. Al Sur, y algunas décadas más tarde, la descripción de Gradowczyk de *Onement I* (1948) del mismo pintor norteamericano ayuda a comprender en novedosos términos de torsión mundo-sujeto el acontecimiento del arte abstracto: “Lo que sorprende –de esta obra– es el hecho de que el zip no resulta una operación geomé-

trica, tal como sucede con Mondrian y los artistas concretos. El zip trazado a mano muestra irregularidades a simple vista, y sus bordes podrían ser comparados con fractales. Visualmente el ojo no se encuentra con una línea sino con un campo... La capacidad energética de los extensos campos de color está interrumpida, de pronto, por los magnéticos zip. Así hay un diálogo entre espacios lisos y estriados”.

En compañía de Joaquín Torres-García y Esteban Lisa, en esta cita Mario dialoga con uno de los artistas-guía del libro, algunos de los conceptos que derivan del texto. Ideas fuerzas como campo, liso, estriado, la definición de la obra de arte como un artefacto constituido y constituyente de un campo de fuerzas, e incluso por debajo, la noción de sublimación, cuando explicita la técnica del artista norteamericano, son los ejes sustanciales de este aporte a los estudios de la modernidad. Y hablamos de ello porque en la propuesta ético-política de Mario hay una clamorosa dirección contraria al canon modernista del arte. No casualmente el compañero de viaje del autor es Gilles Deleuze, y en ocasiones apoyado en la pata postsubjetivista del esquizoanálisis de Félix Guattari. Apasionado lector de Whitehead, Nietzsche, Tarde y Simondon, el filósofo francés define al arte por la operación de “hacer sensibles fuerzas que no lo son”; y enseguida nosotros imaginamos los zip o las sombras de Pablo Siquier desarrolladas en el libro. Claro que el modernismo

de Deleuze no es el de Habermas, cierto que la modernidad de Gradowczyk no es la que suele manejar la historiografía del arte. Mientras que para la mayoría de críticos e historiadores de arte la modernidad se liga fundamentalmente al impulso de las vanguardias en una única dirección, aquella ligada a la afirmación monodialógica de la individualidad y la representación, en el mapa de la lógica conjuntista-identitaria, la máquina Gradowczyk-Deleuze espolea estoicamente la herencia kantiana poniendo en juego el devenir artista-espectador, modulando todas esas series de invención –invención de funciones, de bloques movimiento-duración, invenciones de conceptos– en una serie artística que les es común a todas o el límite de todo esto, ¿qué es? Es experiencia y temporalidad.

El giro rizomático que propone al autor adquiere mayor singularidad en tanto se despliega a los grupos en torno a la abstracción, especialmente en aquellos argentinos que desean “colonizar al colonizador”. En estos últimos capítulos la escritura se transforma en necesario bustrófedon, esa traza griega que iba primero hacia un lado y luego hacia el otro, como el arado en un campo. Por eso hay resonancias entre colectivos argentinos y latinoamericanos con las tendencias internacionales, y resaltamos principalmente el testimonio del libro sobre las acciones fundacionales y la innegable influencia de Torres-García y el *Cerle et Carré* en el arte contemporáneo mundial. O

las menciones justas a los vasos comunicantes entre las vanguardias rioplatenses de los cuarenta y el arte latinoamericano abstracto y concreto. Se instaura así una modernidad “deseada” donde las vanguardias históricas de los países autodenominados centrales no son más que una parte del cambio, un pliegue más del cambio y del movimiento. Claro que Mario habla de una modernidad conflictiva y escéptica, astilla el canon modernista henchido de progreso en pos de un agenciamiento colectivo de la enunciación artística, enfrenta el concepto de la obra de arte como comunicación y la describe más bien un objeto ambiguo, un acto de resistencia; en fin propugna una historia alterativa del arte contemporáneo. En el artículo « Vanguardia y arte joven »,

aparecido en la revista *El surmenage de la muerte*, el autor dice habermasianamente que : « Si lo que se busca es la sobrevida del arte como práctica individual, resulta imperioso retomar ese contacto con el modernismo, no ya como depositario de formas, sino por lo que nos enseña sobre la ética, el sentido moral, la solidaridad”. Nosotros agregamos que los proyectos concretos y abstractos impulsaban un *logos*, *ethos* y *pathos* que pretendía una *reflexionsbildung* –configuración de la reflexión– de la sensibilidad y la subjetividad acorde a los tiempos. Con el último aliento en el libro preguntamos a los artistas de los cuales se refería Protógenes, o a quien quiera oír: ¿Ahora quién escribe de revolución?



Love Hurts

Alvaro Abós
Karin Lubchuan
Martín Illegón

Inauguración: jueves 1. de julio 18h.
Calle de la Independencia 1000, 2do. piso, Buenos Aires

Galería Alberto Bendría
Paseo Teniente Riquelme 1194
1077 Buenos Aires

Teléfono (54) (011) 43997494 - 1191
mail: alberto@albertobendria.com
www.albertobendria.com

Cautivo. El mural argentino de Siqueiros.

Diego Ruiz

Cautivo
Álvaro Abós
(Libros del Zorzal)
160 páginas

Álvaro Abós nos cuenta la historia de una pintura que desea ver pero que pocos conocen: el legendario mural *Ejercicio Plástico* de Siqueiros, actualmente encapsulado en contenedores en seis partes en espera de una resolución judicial a los conflictos que suscita su propiedad y destino.

El muralismo, una de las tradiciones más arraigadas en el arte social y de propaganda política de las distintas expresiones de izquierda latinoamericana del siglo XX, que como movimiento fomentaba la pintura monumental, revolucionaria y exterior; encuentra en sus filas una obra interior realizada en un sótano, por un encargo privado y de carácter erótico. Esa obra es *Ejercicio Plástico*.

Esta crónica cultural es una adecuada introducción para quienes deseen conocer la historia increíble del único mural realizado por Siqueiros en nuestro país en su estadía de 1933.

La idea central es el reclamo para que se “libere” el mural de su “cautiverio” y así cumpla su destino de ser visto. La estructura del libro es, en palabras de Abós, una “comedia

imaginaria y al mismo tiempo tumultuosamente real como la vida que crea el arte. Aquel mundo ha sido llamado *drama en gente*”.

Este “drama”, siguiendo al autor, deriva en “picaresca” en los últimos quince años debido al juego de intereses económicos, políticos y judiciales de los protagonistas ya no de la creación del mural sino de su rescate, restauración y los posteriores conflictos.

El libro logra con cierto detalle retratar el ambiente intelectual, cultural y político de época (resaltando algunos personajes como el escritor mexicano Salvador Novo, Federico García Lorca y José Vasconcelos), pero dejando en un plano más secundario a personajes centrales en esta historia como los artistas que crearon el mural con Siqueiros (Spilimbergo, Berni y Castagnino) como así también el entramado del campo artístico argentino y las polémicas desatadas por la visita de Siqueiros.

Las circunstancias de creación y características de esta pintura marcan el nacimiento bajo tierra del proyecto siqueiriano de fomentar el muralismo rioplatense, idea que fue criticada rápidamente por Berni cuando señaló que Siqueiros, para realizar un mural (en Buenos Aires) “tuvo que amarrarse a la primera tabla de salvación que le ofreció la burguesía”.

Lo singular de esta obra –para su época– fue la renovación de las técnicas, materiales y formalidades estéticas que apuntaban a la experimentación y la aplicación de ciertas

ideas siqueirianas acerca del efecto de movimiento en la pintura y la búsqueda de una perspectiva curvilínea en contraposición con la monocular renacentista.

Una cuestión que sobrevuela este libro es que cumple la función de una suerte de respuesta y polémica con el otro libro existente acerca de la historia de este mural que se publicó en diciembre de 2003 y sus autores son el restaurador de autos y aviones antiguos –convertido en empresario de arte– Héctor Mendizábal y el arquitecto especialista en arqueología urbana, Daniel Schávelzon. Este libro, muy bien documentado, es una defensa del rescate del mural y de su posterior restauración para su exhibición itinerante. A su vez, es una crítica al funcionamiento de los organismos del estado y la justicia con respecto a las resoluciones del conflicto que suscita la obra. *Cautivo*, publicado tres meses después, crítica e interroga los intereses e intenciones de Mendizábal e inversionistas en el rescate del mural, de los políticos profesionales y

funcionarios públicos de distintos gobiernos de los últimos años que tuvieron alguna actuación en el caso *Ejercicio Plástico*. Señala –en el capítulo “Los ricos impíos”– que el momento del rescate del mural: “eran los comienzos de la década del ‘90 y de los grandes negociados (...). En el mundo entero los precios del arte plástico se disparan porque atraen dinero en busca de inversión (...). El arte mural mexicano multiplica sus cotizaciones (...). En 1996 se cumple el centenario, con innumerables homenajes, del nacimiento de Siqueiros. Todo lo que ha sido tocado por Siqueiros se vuelve oro”. El nombre del libro, *Cautivo*, es una condición compartida por artista y obra. Esta condición acompañó a Siqueiros durante toda su vida. Tal como ilustra la foto de tapa, Siqueiros estuvo innumerables veces preso por su accionar político. El mural, primero, estuvo cautivo del olvido y, actualmente, en contenedores, hasta que, quizás, citando la frase de Abós, los ‘ricos impíos’ acuerden su destino.

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

Comentarios de muestras

Autor de la reseña **Mariano Oropeza**
Muestra **Ricardo Garabito:**

una retrospectiva

Espacio **MNBA**

Artista(s) **Ricardo Garabito**

Técnica(s) **Pintura**

Inauguración **02-05-2007 19:00**

Cierre **17-06-2007 19:00**

La primera gran retrospectiva de la obra de Ricardo Garabito en el Museo Nacional de Bellas Artes descubre uno de los secretos mejor guardados del arte local.

Recorrer la enorme y profusa muestra en la sala central de la Planta Baja provoca luego de una mirada reflexiva un escozor inmediato: ¿estamos ante un triste y solitario final? Claro, no de la obra de Garabito, uno de los relevantes exponentes de nuestra “pintura realista” (sic), o más bien creemos una pintura sintética, sino de un régimen de representación y visibilidad canonizado. Entonces el marco es el adecuado, entonces el museo con mayúsculas, esa máquina de legitimar, perpetúa un modo de ver y sentir anclado en las promesas modernistas que ya Roland Barthes pensaba hace treinta años que no estaban en crisis sino inexorablemente “en vías de perecer”.

Resulta pues una recorrida instructiva por la obra de un claro y puro dibujante, de un maestro en el uso franco de la luminosidad, que estaciona -y no- en cada uno de los ismos de la pintura figurativa del pasado siglo.

Desde el momento de *Lucilo* (1963), cercano al fauvismo y al arte popular, pasando por el cuasicientificismo de *Figura que entra* (1970), o el surrealismo con los objetos subjetivados de la época, transitando hacia el neoexpresionismo de los 80 o los óleos de productos de “mercadito”, un toque de candidez acorde a las tendencias actuales, la producción del artista pampeano contornea a la manera de compañero de ruta las manifestaciones de una revolución congelada y apagada. Y que sin embargo no rehuye de la tradición positivista del arquetipo, presente a lo largo y ancho en los óleos, témperas, dibujos y esculturas en madera y cartón de Garabito, de aquella daga moderna que adiestra lo real en provecho de la tecnovisión dominante. Y no es que lo extraño no se presente al espectador. Un extrañamiento que juega en las lógicas diferenciales asentadas en la connotación: el mecanismo privilegiado de los artistas modernos para diseccionar cual entomólogos a los sujetos, a la vez suspendidos e inmóviles, tal como surge en *Adrián* (2005).

Marcelo Pacheco anota en su ensayo en el libro de Ricardo Garabito una frase de Néstor Perlongher, esa que habla sobre las potencialidades de las “serialidades menores”. Al mismo tiempo que comenzaba la muestra de Garabito terminaba de manera silenciosa una inquietante y estimulante senda por el retrato, en pintura y fotografía, desde Prilidiano Pueyrredón a Humberto Rivas. Tan inquietante, tan dinámica y vital, como distintamente real(ista).

Cartas de lectoras

Escribo estas pocas líneas por algunas reacciones de sorpresa que se han suscitado en estos días en relación a la recientemente publicada propuesta cultural del Pro, ilustrada en su portada con un cuadro de mi autoría y fábrica.

Ignacio Liprandi, promotor de la publicación y propietario de ese trabajo, me solicitó meses atrás la autorización para publicarlo, y le dije que sí.

En la primer hoja de la propuesta se menciona que los textos encomendados a especialistas no implican necesariamente adhesión por parte de estos, ni al Pro ni a sus candidatos. Quiero hacer extensiva aquí esa afirmación a mi presencia en la tapa de la publicación.

Toda iniciativa que contribuya al desarrollo cultural y a la promoción artística, como las que Ignacio Liprandi lleva adelante desde su fundación, contará con mi adhesión y apoyo, pero nunca voté a Macri y dudo mucho que lo haga algún día.

Sólo eso.

Pablo Siquier,

Buenos Aires, 19 de junio de 2007

Respuesta de ramona: sería bueno que todos los lectores, artistas, escritores aunque políticos se suscribieran a **ramona**, de esa forma apoyarían de veras a la cultura. Propuesta de suscripción: \$70 por año.

Ay, ramona...

¿Justo ahora que estás ahí arriba y viajando a Kassel nos venís a pichulear unos mangos y cambiás tu lomo encuadernado por dos raquíticos ganchos de morondanga?! Por favor, me hacés acordar a esas minas que se empiripipoyan todas y cuando te enganchan se visten de entrecasa...

¡Al menos, el contenido está mejor que nunca! Gracias por yugarla y aparecer regularmente a pesar de lo que sea.

Roberto Padilla (todavía esperando ganar alguna obrita con mi suscripción...)

R: ¡No revuelvas el puñal! Cuando vi esos horribles ganchos me quedé sin dormir dos días.

Por favor, necesito comunicarme con Uds.

Soy guía de turismo, tengo pasajeros franceses. Suelen pedir pintura, ver ateliers. pueden consultar mis datos de índole creativo en <www.autores.org.ar/igonzalez>.

Me interesa conocer a los artistas y sus obras, hablar sobre ellas e ir haciéndome una agenda con estilos, para responder a la demanda que me hacen. En general buscan descubrir lo que aquí se hace "ahora". Muchas gracias y quedo a la espera de una respuesta (este es mi segundo pedido).

Ivón S.González

R: Perdón Ivón, estamos ocupadísimas. Ahora te respondo que lo más completo para ver lo que se hace ahora es <www.boladenieve.org.ar>. Pronto podrás comunicarte directamente con cada uno de los más de 200 artistas.

FE DE ERRATAS

1) Por razones ajenas a la autora, la reseña biográfica de Ivana Costa (ramona 71, p. 14) fue publicada en forma incompleta. El texto íntegro debe decir:

Ivana Costa es docente de historia de filosofía antigua en la UBA donde está trabajando en su tesis de doctorado sobre el Timeo de Platón, y edita las páginas del área "ideas" en la revista N.

2) En la página ... donde dice "Cuenco del Plata", debe decir "El Cuenco de Plata"

Nuestras disculpas.

viajobien.com
Especialistas en Bienales

Bienal de Venecia, Kassel y Munster

Salida 18 de Junio - Temporada de Arte en Europa

Dokumenta Kassel - del 16 de Junio al 23 de Septiembre

Skulptur Munster - del 17 de Junio al 10 de Septiembre

Para ir pensando: Bienal del Maravur

Consúltanos!

4314-0778

www.viajobien.com
info@viajobien.com

Comunicación: Laura y Cecilia



**Universidad Nacional
de Tres de Febrero**

licenciaturas:

• **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Norberto Gilta

• **en Gestión del Arte y
la Cultura**

Coordinador: Lic. Enrique Yulenic



Sede Académica Caseros

Via de los Herreros 4908

Informes e inscripción

4759-3538

info@untp.edu.ar

4759-3537

muestras recomendadas



Loveless

Nicanor Aráoz, Karin Idelson, Martín Legón

del 5 de julio al 3 de agosto

Pasaje Tres Sargentos 359. Tel. 4312 0995 / 5915
LUN-VIE: 14 a 20 hs.
<info@albertosendros.com> <www.albertosendros.com>

Cristina Rochaix

Transatlántica

Inauguración: 26 de junio

Av. Quintana 325 PB. Tel 4813 8828. LUN-VIE: 11 a 20 hs.
<delinfinitoarte@speedy.com.ar>

Muntadas/ Bs. As.

curadora invitada: Laura Buccellato
del 22 de junio al 2 de septiembre

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA. Arenales 1540, Capital.
MAR-DOM 14 a 20.30 hs. LUN cerrado al público. Entrada libre y gratuita.
4333-1300 / 4333-1301. <espaciocfundacion@telefonica.com.ar>
<www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio>

Pablo Siquier

nuevoespacio **Guillermo Iuso**. Hoy soy cualquier cosa
del 27 de junio al 4 de agosto

Florida 1000, Buenos Aires, Argentina. Tel. + 54 (11) 4313 8480
LUN-VIE 11:30 a 20; SAB 10:30 a 13:30 hs.
<galeria@ruthbenzacar.com> <www.ruthbenzacar.com>

60'/ 80' arte argentino

obras de la colección, comodatos y préstamos
León Ferrari, Antonio Berni, Jorge de la Vega, Liliana Porter, Rogelio Polesello, Víctor Grippo, entre otros
del 15 de junio al 13 de agosto

MALBA - COLECCIÓN COSTANTINI
MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES
Avda. Figueroa Alcorta 3415. Tel +54 (11) 4808 6500
JUE-LUN y FER 12 a 20, MIE hasta 21hs. con entrada gratuita. MAR: cerrado.
<info@malba.org.ar> <www.malba.org.ar>

Inauguraciones 26 de junio 20hs.
Mónica Potenza "El gusto mío". Pinturas y objetos - sala I.
"Caja mágica". Fotografía estenopeica - sala II
Inauguraciones 17 de julio 20hs.
Alejandra Repetto Pinturas - sala I.
Otilio Moralejo "El gran juego" Fotografías - sala II
Adrián Fortunato "Abatares" Instalación - sala Proyecto Cubo
Uriarte 1332, Palermo Viejo. Tel. 4772 8745
<www.pabellon4.com> <pabellon4@interlink.com.ar>

muestras

artistas	lugar	técnica	fecha
Abeledo, Guillermina; Adamo-Faiden; Berdichevsky-Sánchez Gómez; entre otros.	CCEBA	Arte digital, net art, video, film	01.06 al 02.07.07
Amatista, Lucila; Fuzzaro, Emilio; López, Jazmín	Crimson	Dibujo, Pintura	31.05 al 01.07.07
Araoz, Nicanor; Idelson, Karin; Legón, Karin	Sendrós	Pintura	05.07 al 03.08.07
artistas varios	Museo de Artes Plásticas (Junín)	Técnicas mixtas	24.05 al 01.07.07
Baggio, Gabriel	Casa de Arte Juana de Arco	Pintura	16.06 al 16.07.07
Burman, Cattarina	Pabellón 4	Fotografía	05.06 al 05.07.07
Cabrera, Tomás; Methfessel, Adolf; Pallière, Jean León; entre otros	MNBA	Dibujo, Pintura	23.05 al 22.07.07
Cavallero, Juan	Palais de Glace		03.06 al 03.07.07
Cutuli, Gracia	Mosto & Rojas Arte (Expos. On Line)	Técnicas mixtas	01.06 al 08.07.07
Dauverné, Alicia	Los Cuencos	Pintura	27.06 al 17.07.07
De Szyszlo, Fernando;	Museo de Artes Plásticas	Escultura, Pintura	02.06 al 15.07.07
Humareda, Víctor; Polanco, Carlos	Eduardo Sívori		
Del Rey, Carlos	Foro Gandhi	Fotografía	07.06 al 05.08.07
Di Masso, Pablo	Arte Privado (Rosario)	Dibujo	06.06 al 04.07.07
Ferrari, León; Berni, Antonio;	Malba	Pintura, collage, fotografía, instalación	15.06 al 13.08.07
de la Vega, Jorge; Porter, Liliana; Polesello, Rogelio; entre otros			
Giaconi, Mauro; Landet, José Luis	Arroniz Arte Contemporaneo	Dibujo	24.04 al 24.07.07
Gómez Canle, Max;	Braga Menendez Arte	Pintura	24.04 al 28.07.07
Sobrino, Andrés	Contemporáneo		
Gruppo, Isabel	Campobravo - Espacio de arte	Fotografía, video, film	07.05 al 01.07.07
Iniesta, Nora	Museo Evita	Técnicas mixtas	04.05 al 07.07.07
Lacorte, Soledad	Pabellón 4	Pintura	05.06 al 05.07.07
Leger, Graciela	Galería de la Recoleta GR	Pintura	05.06 al 01.07.07
Levy, Florencia	713 Arte Contemporáneo	Fotografía, video	05.07 al 29.07.07
Lightowler, Bobby	713 Arte Contemporáneo	Fotografía	05.07 al 29.07.07
Martínez, Patricia	Appetite	Pintura	15.06 al 14.07.07
Minujín, Marta	Malba	Escultura	29.12 al 01.09.07
Mittlag, Miguel	MALBA	Pintura	29.06 al 20.08.07
Muntadas, Antoni	Espacio F. Telefónica	Artes gráficas, video, film	22.06 al 02.09.07
Muntadas, Antoni	CC Recoleta	Artes gráficas, video, film	27.06 al 05.08.07
Muntadas, Antoni	CCEBA (Paraná)	Artes gráficas, video, film	22.06 al 18.08.07
Nadar	CC Borges	Fotografía	12.06 al 12.07.07
Peralta, Miriam	CC Borges	Técnicas mixtas	07.06 al 01.07.07
Pintor, Oscar; Travnik, Juan; Rivas, Humberto; entre otros	MNBA	Fotografía	06.06 al 29.07.07
Porter, Liliana	Espacio Mínimo (España)	Técnicas mixtas	30.05 al 20.07.07
Rocher, Carmen	Casa de Arte Juana de Arco	Fotografía, instalación	21.05 al 27.08.07
Rodríguez, Yamandu	Appetite	Fotografía, video, film	08.06 al 07.07.07
Schussheim, Renata	Lila Mitre	Técnicas mixtas	05.06 al 18.07.07
Siquier, Pablo; Iuso, Guillermo	Ruth Benzacar	Dibujo	27.06 al 04.08.07
Szankay, Lena	CC de la Coop. Floreal Gorini	Fotografía	07.05 al 15.07.07
Vogelfang, Ana	Appetite	Pintura	15.06 al 14.07.07
Waissman, Andrés	Mosto & Rojas Arte (Expos. On Line)	Pintura	24.05 al 01.07.07

galerías

713 Arte Contemporáneo	Defensa 713	MAR-SAB: 13 a 19 hs; DOM:14 a 20 hs
Appetite	Venezuela 638	LUN-VIE: 14-18 hs. SAB: 16-19 hs.
Arroniz Arte Contemporáneo	Pza Río de Janeiro n° 53, pb, colonia Roma, 06700, Ciudad de México	
Arte Privado (Rosario)	Manuel Dorrego 26	a combinar
Braga Menendez Arte Contemporáneo	Humboldt 1574	LUN-VIER:13-20, SAB: 14-18
Casa de Arte Juana de Arco	Costa Rica 4574 (frente a Pza. Armenia)	MAR-JUE: 14 a 20 hs.
Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	MIE-DOM: 15-19 hs.
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	MAR-MIE: 10-21 hs.; VIE-DOM: 19-22 hs.
CC Recoleta	Junín 1930	MAR-VIE: 14-21 hs.; SAB-DOM-FER 10-21 hs.
CCEBA	Paraná 1159	LUN-VIE: 10:30 a 20 hs.; SAB: 10:30 a 14 hs
CC de la Cooperación Floreal Gorini	Corrientes 1543	LUN-SAB: 10 a 22 hs.; DOM: 17 a 20:30 hs.
Cruce de las Artes	Túnel de Av. Libertador al 3200 (esq. Av. Sarmiento)	LUN-DOM: 8 a 19 hs.
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MAR- DOM: 14 a 20.30 hs.
Espacio Mínimo (España)	Doctor Fourquet 17	a combinar
Foro Gandhi	Av. Corrientes 1743 1°piso	LUN-VIE 13-22 hs. ; SAB-DOM 18-23 hs.
Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502 (Jardines de la Biblioteca Nacional)	LUN-VIE: 12-19 hs.; DOM: 14-19 hs.
Lila Mitre	Guido 1568	LUN-VIE: 10.30-20 hs.; SAB:11-13 hs.
Los Cuencos	Roca 1404 esq. Olavarría	JUE-SAB: 9.30-13 hs.; 16-20.30 hs., DOM: 16-20 HS.
MNBA	Av. del Libertador 1473	MAR-VIE: 12:30-19.30 hs.; SAB-DOM: 9.30-19.30 hs.
Mosto & Rojas Arte (Expos. On Line)	Paraguay 934 1° G	LUN-VIE: 15-20 hs.
M Artes Plásticas Eduardo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	MAR-VIER: 12 a 20 hs; SAB-DOM-FER: 10 a 20 hs.
Sendrós	Pasaje Tres Sargentos 359	LUN- VIE: 14 A 20 hs.

ESPACIO

Fundación Telefónica

MUNTADAS/BS. AS.

Curadora: Laura Buccellato

Espacio Fundación Telefónica:

Del 29 de junio al 3 de septiembre

De martes a domingo de 14:30 hs. a 20:30 hs.
Arenales 1540

Centro Cultural de España en Buenos Aires:

Del 7 de junio al 18 de agosto.

De lunes a viernes de 10:30 hs. a 19:00 hs.
Sábados de 10:30 hs. a 14:00 hs.
Paraná 1159

Centro Cultural Recoleta:

Del 7 de junio al 3 de agosto.

De martes a viernes de 14:30 hs. a 20:30 hs.
Sábados, domingos y feriados, de 10:30 hs. a 19:00 hs.
Junín 1930

COMISIÓN
CULTURAL
NACIONAL
C.C.E.N.A.



1 hasta el 13 de agosto de 2007

60' / 80' arte argentino

Obras de la colección, comodatos
y préstamos



Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Av. 10 de Agosto 1000, Ciudad de Buenos Aires, Argentina
Tel: (5411) 4780-1000 | Fax: (5411) 4780-1001
www.malba.org.ar