

ramona

revista de artes visuales
n° 93. agosto 2009
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

Roberto Amigo, José Fernández Vega,
Graciela Hasper, Roberto Jacoby,
Fernanda Laguna, Ana Longoni,
Guadalupe Maradei, Judi Werthein

Colaboradores permanentes

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

Coordinación y edición

Santiago Basso
editorial@ramona.org.ar

Corrección

Dolores Curia

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Dolores Curia

Publicidad

Candelaria Muro

Archivo y donaciones

Dolores Curia

Los colaboradores figuran en el índice

Muchas gracias a todos

ramonaweb

www.ramona.org.ar

ramona@ramona.org.ar

Concepto

Jacoby

Coordinación

Paula Bugni

Agenda y secciones

Candelaria Muro
Florencia Hipolitti

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Tucumán 3758
(C1189AAB) Ciudad Autónoma de Bs As
info@fundacionstart.org.ar

Coordinación general

Paula Bugni
Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna
Julia Ramírez Aufgang

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

índice

EDITORIAL

- 7 **Saquen una hoja...**

FORMACIÓN ARTÍSTICA

- 9 **El Centro de Investigaciones Artísticas**
Graciela Hasper, Roberto Jacoby y Judi Werthein
- 10 **Arte de conducta: Proyecto pedagógico desde lo artístico**
Magaly Espinosa
- 21 **Diario de La Habana**
Claire Bishop
- 27 **Una ética: poner la transmisión estética en su justo lugar dentro del mundo del arte**
Thierry de Duve
- ARTE EN CÓRDOBA
- 36 **¿Qué significa ser un artista comprometido viviendo en Córdoba?**
Lucas Di Pascuale
- PARABRISAS
- 39 **Introducción**
Lucas Di Pascuale
- 40 **Salir a la intemperie**
Leticia el Hallí Obeid
- 43 **Reseña panorámica**
Grupo Selva Negra
- 46 **Escenas simultáneas**
Natalia Blanch
- 47 **Escena abierta: propuestas para teorizar**
Carlos de Brito e Mello
- PALABRA DE ARTISTA
- 54 **Fragmento sobre el planiverso**
Fermín Eguía
- 56 **Yo creo como hablo**
Paul Ramírez Jonas
- RESEÑAS DE LIBROS
- 57 **El séptimo día o el séptimo sello**
José Fernández Vega
- 60 **Imaginación muralista**
Diego Ruiz

Saquen una hoja...

Frasede terrorizadora en mis épocas de colegiala, ahora sólo quiere ser un simple consejo: ¡tomen nota!, porque este número de agosto es un diez por donde se mire.

En ocasión del inicio de actividades del **Centro de Investigaciones Artísticas**¹, decidí celebrar la buena nueva con una edición sobre formación en arte contemporáneo. Hace dos años, gracias a la iniciativa de muchos protagonistas del arte de todo el país, publiqué “**ramona** rubro maestros”, un número sobre formación artística donde algunos participantes buscaron recuperar qué factores o referentes actuaron en la conformación de sus poéticas, en la elección de sus tópicos, técnicas y métodos de trabajo; mientras que otros, los que ejercían la docencia, reflexionaron sobre las prácticas educativas, de investigación y de producción cultural como problemas de gestión institucional que delineaban modos de intervención crítica novedosos respecto de las prácticas intelectuales de períodos anteriores.

Dos años más tarde, la expansión de los circuitos artísticos, ferias y festivales ha colaborado, por un lado, para despertar en un público más amplio el interés por aprender y, por otro, la necesidad de los artistas de formación teórico-práctica especializada para su crecimiento creativo y profesional. De ahí, mis ganas de proponer para este número una mirada sobre ese fenómeno internacional a partir de reflexiones de fieles colaboradores de **ramona** y miembros del equipo docente del **Centro de Investigaciones Artísticas**.

Las primeras colaboraciones se centran en la experiencia del programa de performance y arte del tiempo “Arte de conducta”, impulsado por la artista Tania Bruguera en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Magaly Espinosa, crítica y curadora cubana convocada a participar, explica en qué consistió este “experimento pedagógico-artístico” y analiza, a partir de algunas de las obras realizadas, el papel del artista como productor de significado cultural. La crítica de arte británica Claire Bishop también participó de este programa y escribió una crónica, “Diario de la Habana”, en la que relata el día a día de su inmersión en una de las “más intensas y gratificantes” experiencias docentes de su carrera. En la misma sintonía, este dossier incluye un fragmento de un libro aún no traducido de Thierry De Duve, uno de los autores teórico-críticos del arte contemporáneo más respetados, donde reflexiona sobre la relación entre la concepción de público de arte que sostiene una institución de enseñanza artística en París y el componente ético de la transmisión estética.

La palabra de los artistas acerca de sus propias prácticas y aprendizajes se hace presente a través de núcleos bien variados. “¿Qué significa ser un artista comprometido viviendo en Córdoba?” es el texto transcrito de una instalación sonora realizada por Lucas Di Pascuale a partir de las respuestas que dieron a dicha pregunta sesenta artistas que producen su obra en Córdoba. Luego, el apunte de una muestra colectiva integrada por artistas cordobeses y brasileños denominada *Parabrisas* se cuestiona la realidad de los circuitos artísticos locales, a partir del interrogante “¿Qué es la escena?”. Para cerrar, el artista argentino Fermín Eguía comparte cómo imagina un posible mundo de dos dimensiones, mientras que el artista hondureño Paul Ramírez Jonas explica su propuesta de mezclar la apatía con la actividad en todas las instancias de la creación artística y también en la docencia.

En todas las colaboraciones se observa una constante: la convicción de que el camino de la transformación artística y social es una construcción colectiva que sólo sucederá a través de intercambios de conocimiento donde nos desafíemos a traspasar nuestros espacios grupales e institucionales cerrados para hacerlos permeables a otras experiencias. “¡Presente!”.

¹> Ver página 9. Más información en www.ciacentro.org.

El Centro de Investigaciones Artísticas

Este mes de agosto de 2009 iniciará sus actividades el **Centro de Investigaciones Artísticas** que funcionará en el edificio de la calle Tucumán 3754/58 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

El **CENTRO** de Investigaciones Artísticas es un espacio físico y virtual de encuentro y debate entre artistas y pensadores de todo el mundo, en particular de América Latina. Su objetivo principal es proveer instrumentos críticos para la formación y desarrollo de la actividad artística para indagar e intervenir en los cambiantes mapas culturales del momento actual.

La tarea del **CENTRO** de Investigaciones Artísticas va más allá de las fronteras entre los géneros y disciplinas artísticas, con énfasis en los que desbordan los límites entre prácticas, géneros y medios, materiales artísticos y extra artísticos; aquellos que proponen nuevas formas productivas, de exhibición e intercambio; los que expanden las nociones de “público”, de “obra” y de “autor”, y aquellos que exploran contextos sociales más amplios que la escena artística institucionalizada y los que indagan nuevas tecnologías y sus alcances artísticos y sociales.

En él confluyen narradores, poetas, músicos, filósofos, arquitectos, diseñadores, cineastas, historiadores, psicoanalistas, tecnólogos,

performers y gente de teatro, fotógrafos, artistas del sonido, artistas visuales y otros. Su programa de actividades tendrá fuertes componentes pedagógicos y de investigación histórica y teórica en las artes, actuando en dos modalidades: presencial y virtual. Desde agosto de 2009 se llevará a cabo un amplio programa de cursos, talleres, seminarios, presentaciones y conferencias a cargo de artistas e investigadores alrededor de cuestiones teóricas, históricas y poéticas. Sus materiales se publicarán en el sitio web, que funcionará como centro virtual, nodo de la interconexión y difusión, extensión y complemento online de las actividades que se desarrollen en la sede física. Se otorgarán semestralmente 20 becas de formación a artistas seleccionados por un jurado local e internacional. Los becarios participarán de talleres con artistas internacionales dedicados a la realización de proyectos especiales, y otras actividades. Por otra parte, el **CENTRO** se articulará con otros proyectos e iniciativas tales como “Biodrama” y “Fiorito en Almagro”, entre otros; y se desarrollará también un programa de residencias a través del intercambio con otras instituciones.

Graciela Hasper,
Roberto Jacoby y Judi Werthein
info@ciacentro.org

FORMACIÓN ARTÍSTICA

Arte de conducta

Proyecto pedagógico desde lo artístico¹

Magaly Espinosa²

“...el concepto ampliado de arte no es una teoría, sino una forma de proceder, que dice que el ojo interior es mucho más decisivo que las imágenes externas que surgen luego...”

Joseph Beuys

Sobre la prestancia del proyecto³

En el año 2002 la artista Tania Bruguera convocaba a los interesados a ingresar en la “Cátedra Arte de Conducta”, que sería un programa de estudios de performance y arte del tiempo, acogido por el Instituto Superior de Arte de La Habana, y cuyo primer taller comenzaría en enero del 2003.

Hasta el presente se han realizado cuatro convocatorias y tres graduaciones, pero lo más interesante que ha generado su experiencia es cómo ha devenido de proyecto pedagógico en un espacio artístico, el más activo y experimental de los que existen actualmente en el país.

¿Era este su propósito inicial? ¿O simplemente servir de cobertura a una actitud hacia el arte que tenía sus raíces en la tradición de acercar el arte a la vida, propia de la

vanguardia histórica, enfrentando desde otra perspectiva esas intenciones?

Hay algunos detalles de este proyecto que sería pertinente conocer, antes de penetrar en el campo de los juicios valorativos y las interrogantes que han despertado sus resultados. Según se expresa en su programa, el curso consta de dos años, dividido en cuatro semestres, con un total de 680 horas de clases. La convocatoria se lanza en el mes de octubre, realizándose el examen en el mes de diciembre.

La elección del alumnado está a cargo de un Comité Internacional de Selección compuesto por artistas, críticos e historiadores del arte cubanos y extranjeros. El mismo consiste en una prueba de aptitud dividida en: Presentación de una carpeta de trabajo cuyo contenido pueden ser fotos, vídeos, bocetos, etc. Muestra de una obra en vivo. Examen teórico y de cultura general, y por último una entrevista, cuya duración en general es de una hora.

A la convocatoria pueden asistir todas las personas interesadas, sin límite de edad. En el caso de los egresados o estudiantes del Instituto Superior de Arte son aceptadas las solicitudes de sus diferentes facultades, siendo viable también el que puedan aspirar graduados y estudiantes de Historia del Arte

¹ Por motivos de extensión no se ha podido incluir el artículo íntegro. Para leerlo completo, visitá nuestra página web: www.ramona.org.ar. (N. del E.)
² Magaly Espinosa es Licenciada en Pedagogía (Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona) e Historia (Universidad de La Habana, 1974). Doctora en Ciencias Filosóficas, especialista en Estética. Presidenta de la Sección de Teoría y Crítica de la

Asociación de Artistas Plásticos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Curadora de la *Muestra de arte cubano* para la Feria de Arte de Hamburgo (2001) y de la muestra *Andén 16. Heterónimos* (Madrid, Barcelona y Quito, 2005-2006). Imparte conferencias sobre Teoría del Arte y Curaduría. Es autora de *Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su Estética* (Pinar del Río, 2004) y coeditora, junto con Kevin Power, de la

Antología de Textos Críticos: El Nuevo Arte Cubano (Santa Mónica, 2006).
³ Agradezco en la elaboración de este texto, la ayuda prestada por Tania Bruguera y los miembros actuales de la Cátedra o por aquellos que ya la han cursado. Sus sugerencias han sido muy valiosas, en unas ocasiones en mi comprensión del sentido de las piezas, y en otras, para poder reflexionar de conjunto sobre el proyecto.

o de otra especialidad de la Facultad de Artes y Letras, así como cualquier persona que demuestre tener aptitudes artísticas. Al finalizar los dos años de estudios, a los graduados universitarios se les entrega un diploma con título de postgrado en Arte de Conducta, y a los que no cumplan con este requisito, se les entrega diploma con título de curso de extensión universitaria en Arte de Conducta.

En cuanto al trabajo docente de la Cátedra está formado por cinco áreas: 1- El programa de estudios. 2- Invitación a reconocidos artistas nacionales e internacionales para que expongan su obra y compartan sus experiencias con los alumnos. 3- Intercambio académico con escuelas internacionales de arte. 4- Realización de exposiciones en las que se resume el trabajo docente. 5- La creación de un archivo especializado.

El programa de estudios "...está estructurado a través de cursos, conferencias, talleres, intercambio entre escuelas, y presentaciones públicas de las obras. En él se observan aspectos de la conducta y del contexto. Exploramos también cómo la conducta se manifiesta y permanece, así como las maneras en las cuales puede ser transmitida. Se investigan los límites del medio, las paradojas de la identidad cultural, la representación, las convenciones y la memoria, las condiciones históricas y la ideología. El foco del programa se centra en los diferentes elementos estructurales que forman parte de la realización de este tipo de arte, así como en sus múltiples modelos discursivos (...) En tal sentido, es básica la conformación de un currículum docente interdisciplinario para el estudiante, cuya premisa sea la interacción de heterogéneas ramas del saber y medios expresivos que posibiliten aprehender e

investigar la propia naturaleza disímil y mutable de la performance como lenguaje y medio de representación.⁴

El haber conjugado cada una de estas partes en la enseñanza de un grupo de alumnos de formación tan desigual, ha sido un factor decisivo para alcanzar la comunicación y la empatía que este tipo de instrucción necesita, teniendo en cuenta que en su selección no es un requisito determinante poseer estudios anteriores de arte o instrucción superior, sino la calidad imaginativa del proyecto presentado a examen, sus posibilidades de salir del marco tradicional de lo artístico al penetrar otras esferas de la cultura y la vida contemporánea, desde una sensibilidad y postura reflexiva que haga posible al aspirante vencer la rapidez y agilidad con la que funcionan las clases y el marco referencial multidisciplinario del programa de estudios. Dicha conjugación ha incluido clases de corte académico referidas a asignaturas como la Historia del Arte o la Estética, conferencias impartidas por un curador y crítico de la experiencia de Gerardo Mosquera y Thierry de Duve, intercambio con artistas de la importancia de Stan Douglas, Thomas Hirschhorn, Anni Sala, Rogelio López Cuenca y Antoni Muntadas, entre otros, así como con colectivos de artistas que han expuesto los resultados de su trabajo, en la misma medida que intercambiaban opiniones sobre las obras de los alumnos de la Cátedra, por ejemplo el grupo español El Perro. Para los que hemos tenido la suerte de compartir este proyecto, basado en el carácter multidisciplinario y abierto del programa de estudios, algunos de los factores que más han ayudado a compensar las disimilitudes de formación y experiencia de sus participantes han sido el interés, la seriedad y la constancia presentadas por ellos, favore-

4> Programa de la Cátedra Arte de Conducta, elaborado por Tania Bruguera.

ciendo el hecho de que en su mayoría son artistas que cursan otros estudios medios o superiores. El verdadero desafío consiste en acercar a los alumnos a la situación cambiante del arte y la cultura contemporánea, en la búsqueda de funciones no priorizadas por el arte, convertidas en centro de atención de su labor creativa: la función documental y la utilitaria, entre otras.

Es sabido que en el presente el arte va más allá de los referentes de su línea evolutiva, que esa perdida evidencia de la que nos habla Adorno ha hecho cada día más difícil discernir sus fronteras y parámetros, en medio de una “sociedad del espectáculo y del conocimiento” transgresora de las “diferencias culturales”. Sin embargo, los retos que enfrenta la creación visual en la actualidad, cuando se trata de sociedades periféricas que circunvuelan el escenario internacional del arte, tienen una orientación distinta, aun cuando ese escenario influye sobre los destinos de la producción y la creación de ese diverso mundo cultural. Quizás por esto, Tania Bruguera se refiere al proyecto como un espacio que se interesa por otra forma de práctica creativa, al ir más allá de los sentidos acostumbrados con los que se identifica lo artístico, convirtiendo lo discursivo en un procedimiento cultural.

Comprender cómo se ha ido cumpliendo con este propósito es el interés principal de este texto, pues no se trata solo de alcanzar determinada instrucción, sino también de actuar sobre el mundo espiritual de cada uno de sus participantes, sobre sus inquietudes e intereses, adentrándose en aquellas estrategias que los posicionan frente al medio como activadores sociales. Por esa vía nos encontramos ante la figura de un creador que sostiene su labor en procesos culturales a partir de los gestos que lo convierten en un incitador de la vida social. Desde la tradición del arte procesal y del arte de acción, se impulsan perspectivas

culturales que despiertan el giro etnológico, los valores del artista como portador y reproductor cultural, el encargo social y la inserción social del arte. Él es parte activa de su entorno cultural, avisando las principales contradicciones y las fuerzas sociales de aquellas zonas que no se evidencian, que se ocultan o son poco transparentes.

Sin embargo, las diferentes propuestas de intervención social y de arte social impulsadas en el seno de este proyecto no tienen hasta el presente un propósito tan espiritual como el que se aprecia en la obra de los artistas cubanos Juan Francisco Elso o Luis Gómez, sino que ellas están más arraigadas en el propio fluir natural de la vida diaria.

Se trata de búsquedas cuyo principal objetivo consiste en un arte que se nutre de temas sociales y culturales y otro de inserción social. Ambas posibilidades están íntimamente relacionadas, pero hay matices entre ellas que ayudan a comprender lo variado que puede ser el contenido de las obras relacionadas con aquellos artistas que no solo son reproductores, sino también portadores de ese contenido, de los temas, las acciones y los procesos con los que se identifican sus obras.

Tras una tradición de estética y antiestética, arte y antiarte

Varias han sido las exposiciones realizadas por este grupo de alumnos en el transcurso de estos cuatro años. Las principales son: la efectuada en el 2003 que no tuvo título; *Centrifuga* (2004) curada por Eugenio Valdés, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales; *Reescribible* (2006) curada por Luis Gárciga, exhibida en la casa de la gestora del proyecto Tania Bruguera, y *Ni a favor ni en contra, todo lo contrario* (2007) curada por Mailyn Machado en la Facultad de Artes y Letras, También bajo su impulso o con su participación se han generado alrededor de cien eventos, entre los que se destacan: presen-

taciones de obras a profesores y artistas invitados, exposiciones colectivas con la presencia de alumnos de la Cátedra, intervenciones públicas e intercambios con otras instituciones, sobresaliendo de ese conjunto, la muestra *Makarov* (2004) con la intervención de cinco miembros; *Bueno, bonito y barato* (2005) organizada por Luis Gárciga con alumnos de la Cátedra e invitados (ganador de la Convocatoria del Premio de Curaduría, de la Embajada de España en Cuba y la Agencia Española de Cooperación Internacional); *La Habana tomada por otra cosa* en el Parque Morro-Cabaña (2005); *Vista al frente* (2006) concebida por Jesús Hernández y Reynier Leyva Novo, en el marco de la IX Bienal de la Habana, y la exposición de Hamlet Lavastida, que ocupó la casa de Tania y que fue mención de pintura de la Convocatoria de dicha Embajada, en el año 2006.

La actividad desplegada, aunque corta temporalmente, permite apreciar un factor de valor cuantitativo, unido a algo más esencial: un aumento en la calidad y la solidez de las propuestas, ya fueran estas individuales o colectivas. Ellas se presentan como actos de conducta, de acción, que revierte las simples apariencias de los objetos convirtiéndolos en artefactos, documentos, testimonios o servicios enriquecidos bajo lo conceptual.

Las características estéticas de esta forma de creación fue señalada anteriormente, al destacar varios elementos que la convierten en una proyección contemporánea de la tradición social del arte, ya que el artista es a la vez, productor y reproductor de significados culturales, es un estimulador del encargo social, que viola las fronteras entre el arte y la vida y las que aún persisten en el dueto arte culto - arte popular.

La conciencia crítica que se desprende de esta actitud es la más incómoda circunstan-

cia social que los rodea, pues no se hacen concesiones de gusto, intereses institucionales, criterios ideológicos, sino que cada decisión personal adoptada en la construcción de las obras: ingenua, cínica, paródica o simulativa, tiene el valor de exploraciones arraigadas en lo etnoestético, en la vida cotidiana, en conceptos convertidos en acontecimientos culturales y en los pormenores de los riesgos que se han afrontado para corporizarlos. Si bien todas las funciones del arte son sociales, cuando la creación maneja directamente elementos culturales, de carácter etnológico, antropológico, de cultura popular en su conjunto, tiene que vérselas con una dinámica y con un cuerpo representacional muy particular que el artista asume para sus juegos textuales y metafóricos logrando ampliar el campo de estas funciones.

Como señala la crítica cubana Mailyn Machado, las obras de estos artistas reproducen la lógica de la supervivencia cotidiana⁵ y es necesario saber apreciar las particularidades de sus formas estéticas, en sus colores, matices, tonos y sentidos, que en la mayoría de las ocasiones son parte de la cultura de la risa, de la cultura oral, de los hábitos, las costumbres y las creencias.

Es un proceso creativo sostenido en imágenes y normas que brotan de los intersticios sociales, dado esto, sus posibilidades de circulación cobran un carácter más limitado, pues sus canales de consumo se relacionan más con los propios espacios donde se realizan las obras. En ello hay una cierta paradoja, ya que como en Cuba los espacios sociales tienen un perfil institucional, las muestras y eventos generalmente deben realizarse en los mismos. Partiendo de estas circunstancias Tania ofrece una serie de razones que es importante tener en cuenta para entender el talante expositivo del pro-

5> Machado, Mailyn, "Mirar los 80". Palabras al catálogo de la exposición

Ni a favor ni en contra, todo lo contrario, Facultad de Artes y Letras. Universidad

de la Habana, 2007. Pág. 10.

yecto: “En el caso específico de la corta duración de nuestros eventos, esta es una idea preconcebida y es una táctica de trabajo de la Cátedra. Las razones son: primero para hacer las exposiciones como acciones, quitándole un poco el carácter permanente a los objetos que se muestran en ellas, quitando a su vez, el carácter sacro que generalmente las acompaña, de esta forma, verlas como happenings; segundo porque yo no creo en tener una exposición un mes, no es un canon que me interesa y es algo que hago también con mi propia obra; tercero porque me interesa la estética de la guerrilla, de la inserción social no solo en las obras producidas en el taller, sino en sus formas de presentación, en las muestras”. Las contradicciones sociales y los caminos tomados para representar la subsistencia son la principal inspiración de la mayoría de las piezas; sin embargo, ello no está en sintonía con los intereses de promoción del proyecto social estipulado oficialmente. A pesar de esto, los resultados creativos de la Cátedra, expuestos en muestras de diferente carácter, aunque no tienen un peso en el mundo del arte cubano, han creado un ambiente cultural que transita como una nube silenciosa sobre ese mundo. El nuevo arte cubano,⁶ a pesar de estar muy imbuido de las relaciones entre el arte y la sociedad, desplegó sus tres principales líneas creativas en un sentido ampliado de arte: la línea antropológica, la vernáculo-kitsch y la sociológico-crítica, prestando una atención especial a la tendencia neoconceptual y neominimal. Por ello, los problemas del discurso del arte, de sus diferentes funciones, de los matices y niveles en los que se puede exteriorizar el valor estético, han sido factores de continua presencia en sus proposiciones.

Es significativo, en las obras que comentaré, la interconexión de estas líneas con las formas adoptadas para la creación, señaladas como inserción social del arte y arte de contenido social. Aunque en estas predominan las búsquedas antropológicas, ellas se desarrollan principalmente desde posturas de corte paródico o simulativo, tratándose de otra actitud frente al arte, pues son otros los tiempos. Las mezclas entre lo político, lo ideológico y la reflexión crítica, se realizan hurgando en la vida cotidiana a través de sus formas más personales y privadas. No hay grandes relatos, ni utopías, pero sí una intensa sensibilidad y una mirada sobre la cultura y la sociedad que los acopla o acerca al arte emprendido desde la década del ochenta. La relación arte-vida o vida y arte seguirá siendo reflejada en lo kitsch, lo vernáculo, lo antropológico o una inclinación hacia la crítica social, y en sintonía con el movimiento internacional del arte, las propuestas en los géneros de vídeo arte y de vídeo documental son las más frecuentes en el grupo.

Continuidad o/y ruptura

Como se puede apreciar, este panorama de arte social y arte de inserción social no es desconocido en el contexto experimental de la plástica cubana. La herencia de los últimos 20 años en esa tradición sentó las bases para pensar en el nuevo arte cubano como un movimiento muy particular, pues no tenía ni programas, ni manifiestos. Este se identificaba por la actitud de búsqueda en los procedimientos artísticos de la vanguardia histórica y de la neovanguardia, por el riesgo de esas búsquedas en un medio que no estaba preparado para recibirlas, y desde una fuerte conciencia de crítica social. También en dicho movimiento había una cerca-

6> El nuevo arte cubano es un proceso de renovación formal y de contenido que comenzó con la exposición “Volumen I”

en 1981, la que marcó la puesta al día de la presencia del lenguaje internacional del arte y de contenidos socioculturales

vinculados a la realidad cubana.

nía de edad, de experiencias vividas, de intereses por considerarse parte activa del proceso social del país y con plenas facultades para reflexionar sobre ese proceso.

El contacto de estos artistas con esa tradición no ha sido sistemático, pues es difícil tener acceso a catálogos, imágenes y textos que les informen de las obras y les permitan relacionarse con aquellas poéticas que les sean afines. No obstante, a través del trato con los artistas de la vanguardia contemporánea cubana, con críticos y teóricos que conocen la vida del movimiento, se ha podido suplir en parte esta deficiencia.

En experiencias como las del arte cubano, la continuidad de ese espíritu trasgresor no es algo que se proyecta con organicidad, al no transmitirse de manera sistemática a través de los recursos con los que cuenta la institución arte o el sistema educativo, más bien ha supervivido en la memoria colectiva que se forja en el mundo del arte y en las bases del proyecto pedagógico asumido por el Instituto Superior de Arte. Teniendo en su contra que no hay nada más débil en nuestros países que la memoria, su principal portador, y aun más si ella no es parte de los intereses institucionales.

Pero, a su vez, esa supervivencia se constata en las diferentes variantes que adoptan los artistas para posicionarse ante la realidad social desde la reflexión crítica. Para ellos, el interés de transformación social no es un fin, es un medio que les permite expresar por caminos semiocultos, los significados y los sentidos de su época, asumiéndola de forma más personal. Se conectan con el movimiento de los años ochenta a través del puente que trazaron los años noventa, registrado por posiciones cínicas y simulativas. Desde esta doble influencia, tratan de estar

en sintonía con las condiciones de los nuevos tiempos, y sin proponérselo, el ambiente social y cultural que los rodea los impulsa a hundir sus raíces en esas condiciones, que tanto estimularon a los artistas de esos míticos años ochenta.

A su vez, hay diversos puntos de contacto con la tradición histórica del arte, con el productivismo y el constructivismo, con una estética práctica, como señala Mailyn en el citado texto⁷ con la postura del hacedor impulsada por Juan Francisco Elso. Pero no todo es consciente, sino que son los presupuestos culturales que se engarzan con las propias condiciones de los artistas como portadores y reproductores culturales, el ambiente creativo que los rodea y la savia artística acumulada hasta la fecha, lo que marca el signo de estos tiempos con estos “hijos del maltrato”⁸ que en el contexto cubano ya tienen más de tres décadas.

Comentar algunas obras. El artista como un productor de significado cultural.

“El arte debe ocuparse de lo real, aunque poniendo en cuestión todas las concepciones de lo real. Transforma toda la realidad en fachada, en representación, y en una construcción. Pero también plantea la pregunta sobre el por qué de esa construcción”

Mike Kelley

Es difícil exponer los resultados artísticos de todos los que han transitado por la cátedra o la cursan actualmente. Quizás lo más acertado sea reunirlos en sus dos principales vertientes y en aquellos géneros que se reiteran en sus creaciones, como sucede con la instalación, la performance y el vídeo

7> Machado, Mailyn, “Mirar los 80”. Op. Cit. Pág. 9.

8> Álvarez, Lupe. “Los hijos del maltrato”

Palabras al catálogo de la exposición *No valen guayabas verdes*. Facultad de Artes Plásticas, ISA, 1994.

en sus diferentes variantes. A partir de ahí, tomar algunas de las obras o proyectos más significativos que ayuden a comprender el amplio diapasón en el que se desenvuelven las propuestas, entroncadas con las líneas creativas principales desplegadas desde los años ochenta, en relación con lo vernáculo y la reflexión crítica. Ello puede ser el hilo conductor a considerar buscando trazar brevemente la lógica y la historia contemporánea de este experimento pedagógico-artístico.

Dentro de lo que se viene llamando inserción social del arte, una de las propuestas más destacadas se encuentra en el dueto de artistas formado por Luis Gárciga o Miguel Moya. Sus trabajos los desarrollan entre géneros y tipos de arte afines y diferentes, como son la fotografía, el vídeo y la performance, vinculándolos sin que sus fronteras o principios estéticos hayan sido respetados con mucho énfasis, ya que actúan o crean un ambiente performático involucrando a los propios protagonistas del contexto. En su conjunto, las acciones e intervenciones están marcadas por el levantamiento social. Las metáforas que las constituyen, con su habitual sentido evocativo, aparecen investidas de la acción misma, pues los contenidos de sus obras son leídos bajo esas acciones, haciendo brotar las contradicciones y los antagonismos sociales de los que también ellos son protagonistas. Sin embargo, lo más prominente del proceso de ejecución de las piezas, no es tanto el precedente de investigación sociológica, que generalmente se reduce a establecer los parámetros espaciales y temporales en los que ocurrirá la acción, como las posibilidades que ese proceso le brinda al contexto para que se manifieste. De esta forma, las acciones performáticas

emergen en un transcurrir, catequizando los resultados de su labor sin violentar el tempo y el pulso natural de la vida social que les sirve de referente.

Entre todas las piezas realizadas hasta la fecha se destaca la conocida como "Reporte de ilusiones" (2003-2004). La misma comenzó proponiéndole a los vecinos que viven cercanos al Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, en la Habana Vieja (Centro en el que posteriormente se expusieron los procesos de trabajo del semestre de la Cátedra), "...un servicio de fotografías a domicilio, que podían modificar según sus deseos... introduciendo miembros de la familia que por cualquier razón no se encuentran ahora entre ellos: misión, exilio, fallecimiento o parientes que se hayan disgustado y que quieran reconciliar... Se viabilizaba hacer transformaciones físicas del lugar fotografiado, introducir personajes públicos, artistas, políticos, pensadores, etc."⁹

Como en otras de sus propuestas, esta obra se fue estructurando según se realizaba. Cada paso inicial tejía el siguiente, primero: el intercambio de los artistas con los vecinos –saber quiénes querían ser fotografiados, conocer sus demandas y tomar las fotos–. Un segundo momento se centraba en trabajarlas digitalmente, manipulándolas para conseguir cumplimentar los deseos solicitados, y concluir en la exposición con un visionaje de los fotografiados, donde aparecían según las modificaciones pedidas por ellos. Por último, imprimirlas, montarlas y que estuvieran listas para su entrega posterior.

A través de esa manipulación se pusieron en acción gestos de encargo que nos recuerdan los procedimientos de los cultos sincréticos, basados en la fe sobre la fuerza de la imagen. Fe y deseo conjuraban

9> Luis o Miguel. Palabras de presentación de la obra "Reporte de ilusiones", 2003-2004.

pasiones, sueños, pesadillas, temores y ansias ocultas.

La memoria de lo realizado se recogió en un CD, donde aparecen las fotos, con un texto al pie que explica brevemente el deseo, mostrando la foto inicial tomada por los artistas en el instante y lugar donde conocieron sobre este, y la final con su cumplimiento, para que se entienda el sentido que une ambos instantes.

El acto creativo se cerró en el momento de entrega de alrededor de 100 fotos a sus propietarios, únicas impresiones realizadas, montadas en cuadros con cristal siguiendo sus gustos.

En este tipo de proyecto, típico de una forma de inserción social del arte, el concepto de obra artística se escapa a la comprensión que históricamente ha identificado sus cualidades, ya que sus creadores se mueven en el campo ampliado de ellas, campo que permite entenderla como el resultado de desdoblajes de la realidad sin alteraciones metafóricas, sin alegorías que la justifiquen, pues significa escuetamente la conjugación de imagen fotográfica con las palabras que la acompañan, para que el espectador pueda hilvanar el sentido de los deseos y construir el mundo de intereses de un imaginario.

Al igual que Luis y Miguel, compartieron la experiencia de la Cátedra en su primera jornada dos estudiantes muy valiosos, por la experiencia personal que aportaron y la calidad de sus propuestas: La Vaughn Belle de Islas Vírgenes y Andrés Matute de Colombia. En la exposición antes mencionada *Centrifuga* La Vaughn presentó la obra "Se permuta" (2004) que tomaba como referente la forma en la que se designan las gestiones para el cambio de vivienda. La artista visitó previamente a vecinos cercanos al lugar de la

exposición, proponiéndoles un cambio de objetos que ya no les eran necesarios, por otros que les podían interesar. El día de la inauguración en las paredes de la galería se apreciaba información de cada oferta con fotos de las personas y los objetos que se querían permutar. Esta performance convirtió dicho espacio en una pequeña feria, en la que entre otros, Jenny quería permutar dos blusas y dos sayas por cosméticos, pinta labios o pintura de uñas, Vladimir proponía un ventilador de techo y un cuadro, estando dispuesto a oír cualquier oferta interesante. La galería cobró la animación de un comercio, con el bullicioso entusiasmo de un público que no está acostumbrado a que este trueque, generalmente privado, se convirtiera en un acto social. Este espacio adquiría así otro carácter y la artista lograba que el contexto social resolviera algunas de sus necesidades cotidianas. En las bases estéticas de esta obra es el ingenio del creador, como vimos en la obra de Luis o Miguel, el que transformaba una posible demanda o una necesidad social, en el presupuesto creativo que arma una pieza de valor conceptual. La artista es como una intermediaria, una gestora del acto social, que logra con su intervención que éste acceda al mundo del arte. De las obras realizadas por Matute, en estos años, se puede destacar "Máquina" (2005). En ella se describe a través de un vídeo el recorrido hecho por el artista en un taxi colectivo¹⁰ entre dos municipios de Ciudad de la Habana distantes entre sí: Playa y la Habana Vieja. Desde la ventanilla del taxi va captando con la cámara de vídeo el ambiente urbano de transeúntes que se detienen o caminan, de las calles, los edificios y los parques. Como este viaje se realiza por zonas muy conocidas de la ciudad, al observar las imágenes nos puede parecer que

¹⁰ En la Ciudad de La Habana, existe este tipo de taxi que tiene un precio fijo,

no importando la distancia que se recorra, siempre que se encuentre

dentro de su ruta.

estamos frente a descripciones reiteradas de muy diversas formas, sin embargo, el hecho de poder acercarnos a su cadencia y su ritmo interno la presenta de otra manera, como si emergiera una y otra vez.

Al unir un sonido irregular en forma de letanía que funciona como fondo de las imágenes, Matute logra condensar una intensa emoción: la ciudad parece latir, dejándose complaciente atravesar por nuestra mirada, dándonos la impresión de que su fuerza radica, a pesar de todo, en mantenerse y seguir siendo lo que es.

Muy cercana a estas perspectivas de arte de corte social se encuentra la obra de Adrián Melis, cuya singularidad consiste en provocar necesidades que satisfacen necesidades reales. Él construye su proceso artístico movilizándolo el comportamiento social, insertándose en la vida social por medio de un gesto que lo convierte en un mediador de ese comportamiento y de su forma de manifestarse.

La pieza "Vigilia" (2005) radica en la compra clandestina de tablonos de madera a los vigilantes nocturnos de unas carpinterías estatales. Con ellos el artista construye una caseta que le servirá para cobijarse al propio vigilante en sus horas de trabajo. Él nos comenta sobre el propósito de la obra lo siguiente: "La posta estará situada en una zona favorable para el control de la actividad, de naturaleza similar al gesto que la creó, pudiendo ser empleada por el custodio".¹¹

En el vídeo que recoge todo el proceso, aparecen imágenes de la carpintería, momentos en los que se tramitaba la compra, cómo se transportaban los tablonos y a Melis construyendo la caseta. Cubrir las necesidades de una demanda social es el sentido aparente de la obra, pero este acto es solo una justificación para evidenciar las

irregularidades laborales que la propia existencia social provoca.

Otra de los miembros del grupo, Grethell Rasúa sustenta sus propuestas en procesos que parten de demandas sociales, pero por un camino diferente al de Adrián Melis. En la composición de sus obras ella relaciona varios elementos: toma en cuenta determinadas necesidades sociales como punto de referencia, su ingenio y destreza para convertirla en un resultado estético, la forma en la que se articulan esas necesidades con la participación física del cliente, el precio que se debe pagar para que sea adquirido el producto, y una filmación que sintetiza los pasos de realización de la obra.

Este proceso Grethell lo fundamenta de la forma siguiente: "Las normas suponen dejar bien claros los límites de lo que deberían considerar que está bien o mal, de lo lindo o lo feo. Me interesa generar cuestionamientos acerca de estos puntos preestablecidos y marcadamente definidos. Por ello, propongo piezas en función de complacer el gusto popular. Realizo objetos y/o acciones que buscan expandirse entre la cotidianidad de las personas, conviviendo con esa dualidad de ser bellos y despreciables. Estos son destinados a suplir sus necesidades y peticiones con sus propios desechos físicos y mentales...".¹²

A través de la pieza "Con todo el gusto del mundo" (con la que se graduó en la academia de San Alejandro en el 2003) ella inició un camino que se ha ido convirtiendo en una de las concepciones de inserción social del arte más atractivas realizadas alrededor de la Cátedra. Su acción artística conjuga cierta maestría artesanal con el cumplimiento de las necesidades de los demandantes, ajustándose a sus deseos estéticos. Confecciona anillos, aretes, envolturas y platos con la

11> Melis, Adrián, Palabras de presentación de la obra "Vigilia", 2005.

12> Rasúa, Grethell, Palabras de presentación de su obra.

peculiaridad de que en dicha confección intervienen secreciones, vellos, caspa, o verrugas de la persona que hizo el encargo. En un caso, los anillos de oro para la boda fueron fabricados: el del novio con sangre de la novia y el de ella con sangre del novio. Algunos de los accesorios que acompañaron el acto de la boda, como envolturas o tarjetas de felicitaciones, fueron estampadas con el mismo desecho utilizado en el diseño del objeto, y así se repite este gesto en otras acciones, usando semen o secreciones, o con platos elaborados con resina y vómito.

En su conjunto, la creación de esta artista se distingue por la ingeniosa selección de los elementos que intervienen en la preparación del contenido de sus obras y la forma singular de supeditar el campo de la artesanía al del arte, haciendo coincidir el gesto artístico que vitaliza e incita el sistema de apreciación y valoración social, con un enfoque particular sobre la inserción social del arte, ya que, tomando en cuenta la vida material cotidiana, potencia artefactos de esa vida dándole una bella solución a sus apariencias que estarán cerca de los gustos de quienes las van a utilizar.

Su postura frente al hecho artístico le brinda la posibilidad de transitar hacia resultados de demandas sociales que buscan ir más allá de los conceptos tradicionales de lo bello y lo feo, lo repulsivo o lo atrayente. Grethell ha logrado remover los juicios valorativos cotidianos de los sujetos involucrados en el proyecto, a través de piezas en las que están presentes sus propias sustancias corporales. Glauber Ballestero se enfila por un camino más conceptual que no acciona directamente sobre el comportamiento y los procesos sociales, sino sobre su contenido. Este artista se desplaza entre la instalación y el vídeo, géneros que en diversas ocasio-

nes relaciona. La pieza "Ilusión" (2006) consiste en la proyección "...de un vídeo que muestra la bandera cubana ondeando y suspendida en el vacío. El mismo se estará proyectando en la pared y a la vez, por su ubicación o disposición, estará coincidiendo visualmente con un asta vacía real, dando la sensación de que la bandera ondea en este".¹³ El juego visual de la proyección en pared, el asta sin bandera y la perspectiva en la que ambos coinciden, le aporta diferentes lecturas a uno de los símbolos patrios más recurridos en el contexto del arte cubano, pues mucho se ha discutido, entre otras cosas, sobre cómo ellos se vacían de sentido al ser tan reiterada su presencia en el imaginario cotidiano.

Los resultados

En su conjunto, el proceso creativo de la Cátedra se desliza entre los presupuestos del giro etnológico, en forma de happening, performance, instalaciones o acciones sociales de diverso tipo, intercambiándose las posturas entre un artista que toma los referentes sociales como inspiración de sus obras, con aquel que se pierde tras la estimulación social, teniendo en cuenta las tramas propias del discurso del arte y las complejidades analíticas que sostienen los procedimientos constructivos intertextuales de algunas obras.

Es muy alentador descubrir en estos jóvenes creadores, las vías por las que se perfilan sus trabajos desde ciertas constantes ideo-estéticas. Meditar sobre este suceder implica también conocer los vínculos y cercanías con el discurso internacional del arte, no solo de los dos grandes maestros que han marcado históricamente el arte cubano: Joseph Beuys y Hans Hacke, sino también, algunos más cercanos tempo-

13> Ballestero, Glauber. Comentario a la obra "Ilusión", 2006.

ralmente como Andrés Serrano o la propia Tania Bruguera. A esta creadora se debe la proyección que ha ido tomando el proyecto, la importancia del arte de acción, del arte como proceso, volcado en las búsquedas de conductas que toman las apariencias de un artista como productor de significado cultural.

Como ella afirma: “una de las ideas de la Cátedra, desde el principio, fue crear un vínculo crítico, pero a la vez, cercano a las motivaciones de la generación de los ochenta, como si fuera un proceso de actualización. Precisamente una cosa que a mí me ha influido muchísimo es haber vivido los ochenta no como una producción simbólico-objetual, sino como un espacio de discusión, una circunstancia creada por los artistas en la realidad cotidiana, un gesto cultural, no una simple producción artística”.

Demandas y encargos sociales, demandas que crean otras demandas, seudo realidades, realidades alternas, circunstancias que muestran sin alterar los significados de esa realidad, la evidencia de determinados comportamientos y valores sociales, estrategias neoconceptuales, son algunas de las opciones desplegadas a través de vínculos intertextuales, apropiativos o de simulación social.

Todo ello le ha dado gran lucimiento al herido de inquietudes y búsquedas que ha caracterizado la vida del proyecto durante estos cuatro años, refrescando desde lo privado la tradición de arte social establecida por nuevo arte cubano, a través de su existencia menos aprehensible: la vida diaria y por vías neoconceptuales que la metafORIZAN con mucha cautela.

Sin embargo, este tipo de arte tiene algunos inconvenientes, en un sentido, el contenido local de los temas que abordan la mayoría de las piezas, demanda del espectador un

conocimiento elemental de esos contenidos, para poder disfrutarlos a plenitud y apreciar su riqueza cultural. En otros casos, las obras marcadas por ese carácter procesal, efímero o desinteresado en los valores estéticos, no están pensadas desde los mecanismos de consumo y distribución, que existen en el mundo del arte actual, y a la larga cada uno de los alumnos que transitan por este proyecto, tendrán que decidir sobre ambos factores y sobre qué actitud tomar acerca de los destinos, los objetivos y las formas de presentar su creación.

En el presente, el espacio creativo en el que se desenvuelven los estudiantes de este proyecto los libera de tales presunciones. Las “pinchas” por su carácter experimental tienen permitidas muchas licencias, y a partir de las mismas considerar aquellos presupuestos conceptuales y las líneas creativas que las fundamentan. Estos son elementos que el aprendizaje debe poner en un primer plano en relación con los propósitos artísticos de sus miembros. A su vez, un campo de trabajo tan delicado está muy próximo a los valores éticos, sobre los que Kant respondería: “... no hay ninguna cosa o ningún concepto, sea cual fuere, cuya consideración nos permita reconocer e inferir qué es lo que deba hacerse si aquello que se presupone no es un fin y el acto es un medio. Y no debe ser esto, ya que entonces no se trataría de una fórmula de obligatoriedad, sino de una forma de habilidad problemática”.¹⁴

Como las obras movilizan el tejido social, sus implicaciones éticas son forzosas y será necesario relacionar los supuestos conceptuales y las líneas de creación desplegadas por los artistas, junto a los resultados y las consecuencias que siempre conllevará maniobrar con ese tejido.

¹⁴ Kant, Emmanuel. *“Ensayo sobre la claridad de los principios de la teología*

natural y de la moral”, citado por E. Cassirer, *Kant. Vida y doctrina*, México-

Buenos Aires, FCE, 1948. Pág 276.

Diario de La Habana

Crónica de una experiencia docente en Arte de Conducta, el proyecto pedagógico de la artista cubana Tania Bruguera: una escuela de arte entendida como obra de arte

Claire Bishop¹

El verano pasado recibí una llamada de la artista y performer cubana Tania Bruguera, preguntándome si había alguna forma de convencerme de que viajara y dictara un curso de una semana en La Habana, en el marco de un proyecto que ella dirige desde hace cinco años. ¿Una escuela de arte entendida como obra de arte? Yo venía pensando acerca de la reciente proliferación de proyectos pedagógicos y de arte/concebidos como arte: la fallida Manifesta 6 (que había aspirado a convertir la biennial europea en una escuela de arte que funcionara durante tres meses *full time* en Nicosia); la *United Nations Plaza* (uno de los departamentos de Manifesta 6 trasladado a Berlín) y la *Night School* (su actual reposición en Nueva York), pero también proyectos que adoptan formatos pedagógicos como conferencias y bibliotecas: pienso en *Beautiful City* [Hermosa ciudad] de Maria Pask en Münster, que giró en torno a conferencias semanales sobre religión, o *Library* [Biblioteca] de Martha Rosler, expuesta primero en Nueva York y ahora de gira por Europa. Sumemos a esto el número de conferencias, simposios y *dossiers* en revistas de los últimos años dedicados a escuelas de arte y educación artística, y entonces el proyecto de Tania Bruguera parecía extremadamente oportuno.

Además, y en contraste con estos otros proyectos, el de Tania venía funcionando en La Habana desde hacía mucho tiempo (desde enero de 2003) y había resultado un curso muy práctico dedicado al arte que se mete con la realidad. El nombre del proyecto es *Arte de Conducta*.

En verdad, *Arte de Conducta* es más un curso de arte que una escuela de arte: es un módulo semi autónomo de dos años asociado al Instituto Superior de Arte (ISA), pero que no ofrece créditos para los alumnos que asisten. La conexión institucional con el ISA es necesaria para garantizar las visas de los profesores invitados, aunque Bruguera subvenciona la mayor parte del proyecto ella misma. Laptops, libros, pasajes y estadía de los profesores que viajan se han venido costando con su propio dinero durante los últimos años, sin mencionar que los profesores no cobran por las clases que dictan. A pesar de esto, la lista de los artistas invitados es impresionante: Thomas Hirschhorn, Elmgreen y Dragset, Jennifer Allora me precedieron en el 2007; mi propio viaje se superpuso con el del teórico Boris Groys y la artista kosova Sislej Xhafa, mientras que Christoph Büchel, Carlos Amoraes y Dora García están en lista para el 2008. Dado que el proyecto no está completo todavía, es difícil analizarlo como una obra de arte. Así que lo que sigue es un diario de mi semana

¹ Claire Bishop es crítica de arte e investigadora en el MA Curating Contemporary Art Department del Royal College of Art de Londres. Es profesora de Histo-

ria del Arte en la Universidad Warwick, y obtuvo un doctorado en la Universidad de Essex. Ha publicado *Installation Art: A Critical History* (Nueva York: Routledge,

2005), entre otros títulos, y fue co-curadora de la muestra *Double Agent* (Londres, ICA, 2005).

en La Habana y la inmersión en una de las más intensas y gratificantes experiencias docentes de mi carrera hasta la fecha.

Día 1

Mi equipaje se queda en Madrid, pero en el aeropuerto Tania viene a mi encuentro con el puño lleno de CUCs (Convertibles Cubanos), la moneda destinada a los turistas, casi equivalente al euro. Me lleva a la *casa particular* en el barrio El Vedado donde voy a quedarme: una casa privada frente a una amplia y desarreglada plaza de columnas clásicas, cerca del Teatro Amadeo Roldán. Me tocan las habitaciones de los antiguos sirvientes al fondo del parque, con un balcón con vista a las palmeras y plantas tropicales.

Día 2

Salgo a buscar botellas de agua, camino unas cuadras entre mansiones decrepitas. El Vedado es la zona donde antes de la revolución de 1959 los ricos acostumbraban tener sus casas frente al mar. Encuentro Galerías de Paseo, un edificio de vidrio de los años setenta en el que hay un pequeño supermercado. Los estantes están vacíos o llenos de un solo producto (una marca estándar de aceite de oliva, o jugo o agua). Todo está en CUCs para turistas, y no en pesos cubanos, lo que significa que está en venta sólo para personas que manejan un poco más de dinero que el salario estatal abismalmente bajo de 15 CUCs por mes. Me voy para la casa de Tania que queda en La Habana Vieja, agarro por el Malecón, una ruta de 9 kilómetros que serpentea frente a la costa. Su departamento es la sede de las actividades de Arte de Conducta y cuenta con una oficina, una habitación libre (en la que se está hospedando Sislej Xhafa), una pequeña biblioteca, un estudio para talleres y presentaciones, y un patio con barra incluida para las fiestas en honor a los profesores invitados cuando terminan su semana.

Con su sede ubicada en La Habana Vieja (en lugar de allá lejos, en el ISA en Miramar, al oeste de la ciudad) Arte de Conducta está completamente integrado al tejido urbano. Los talleres se hacen en la casa de Tania, pero también en las calles, en el parque, o en donde elijan los profesores invitados. En el pasado, esto ha incluido museos, laboratorios y casas particulares. Tania parece especialmente interesada en invitar artistas que operan en el espacio público, así como a aquellos que vienen de antiguos estados socialistas.

Nos sentamos y planeamos la semana que tenemos por delante. Inmediatamente me doy cuenta de que la promesa con la que fui tentada (fácilmente) a venir –un seminario de dos horas por día– era una estimación muy equivocada de lo que esperan obtener de mí (!). Hay alrededor de veinte alumnos y todos quieren mis opiniones sobre sus trabajos, y esto en concreto significa estar atada desde las dos de la tarde cada día hasta la hora en que sea que termine mi seminario, alrededor de las siete y media de la noche. A la mañana tengo que preparar los powerpoints para las clases, así que esto me deja casi sin tiempo para recorrer La Habana. Tania está encantada de que los profesores visitantes no tengamos tiempo de hacer turismo y desarrollemos una relación laboral con la ciudad.

Día 3

Mi primer día de clases. Paso toda la mañana preparando un powerpoint sobre estética comparada; no había planeado hablar de este tema, pero Nicolas Bourriaud estuvo disertando la semana pasada y me sentí obligada a hacer algunos comentarios. Me intriga saber qué recepción tuvo, y además puedo usar las respuestas para medir el nivel de discusión.

Mis seminarios se llevan a cabo en la sede de la revista de teoría *Criterios*, una iniciati-

va unipersonal del intelectual de ojos saltones Desiderio Navarro. Su espacio queda en el noveno piso de un edificio que ofrece una vista increíble: el panorama de una Habana derrumbada y un mar Caribe azul e interminable. Desiderio habla unos quince idiomas y es una fuente infatigable tanto de historia como de política cubana y latinoamericana, pero también de temas completamente impredecibles como la historia del surrealismo en Eslovaquia.

Se presentan alrededor de treinta estudiantes y comenzamos con una discusión sobre micropolíticas y microtopías; inmediatamente me doy cuenta de que mis esquemas de referencia dominantes –la sociedad del espectáculo, Internet– no tienen ecos de resonancia (no he visto cafés con Internet en La Habana, y los ciudadanos tienen un acceso restringido a la web). También tenemos un serio bloqueo comunicativo en relación a la utopía: para mí es una remota imposibilidad aunque también sea un objetivo operativo, los cubanos, en cambio, dan por hecho que es una cotidiana –y factible– realidad.

Comenzamos a discutir sobre el trabajo de Santiago Sierra (que tiene muchos adeptos por acá) y de Thomas Hirschhorn (que es minuciosamente analizado). Son profundamente críticos con la mayor parte del arte europeo que les muestro. La protesta más habitual es que es un arte “simplemente” simbólico y metafórico, que no se involucra directamente con la realidad. Me doy cuenta de que el resto de la semana va a ser duro. Después de cuatro horas, doy por concluido el seminario, empapada en sudor, mi cabeza retumba luego de seguir la discusión a través de mi fornida traductora Tété.

Día 4

A la mañana camino por el Malecón y saco fotos de una dura batalla por el espacio público y la visibilidad entre Estados Unidos y Cuba. Los Estados Unidos no tienen base de

operaciones en la isla, pero se han adueñado de la Embajada de Suiza. Está rodeada por operativos de máxima seguridad: un gran cerco patrullado por guardias que te impiden caminar por ese lado de la calle, y también parar en la vereda opuesta. Frente a este edificio, los cubanos construyeron una amplia explanada que se destina a manifestaciones políticas (el “protestódromo”), con escenario, luces y banderas de “Patria o Muerte” y “Venceremos”. En respuesta, los Estados Unidos instalaron sobre el edificio una red masiva de letreros LED al mejor estilo Jenny Holzer, por los que circulan noticias de los Estados Unidos, en un intento por comunicar a los cubanos qué está pasando en el resto del mundo (o al menos en Norteamérica). La respuesta cubana llegó en febrero de 2006, cuando el gobierno levantó un dispositivo de enormes mástiles con banderas para evitar que se vieran los mensajes del LED. Esta estructura de ondulantes banderas negras adornadas con estrellas blancas tiene una belleza inquietante, como muchos otros gestos totalitarios en el espacio público.

A la tarde, dos estudiantes vienen a mostrarme sus trabajos. Uno de ellos, una bellísima jovencita de veinte años llamada Susana Delahante, me muestra fotografías de su propia muerte teatralizada (algunas son bastante buenas), y un proyecto que llevó a cabo este año en el que fue artificialmente inseminada con el semen de un hombre muerto. El objetivo era mostrar que algunas partes del cuerpo continúan vivas después de que el resto muere. ¡Ejem! El registro, me dijo, son las notas médicas, a las que no se tiene acceso a menos que se pida el traspaso a otro hospital (me gusta esta idea). Lo dejó un mes después, y no puedo evitar sentirme aliviada por ello. Si este es un trabajo típico de los estudiantes locales, entonces no me extraña que estén criticando al arte europeo por ser simplemente “metafórico”.

La clase de la tarde hoy está más tranquila,

y empiezo entonces con una contextualización histórica de las intervenciones artísticas en el espacio público. Siento mucha curiosidad por saber cómo se relacionan con la idea de comunidad, un concepto tan remanido en la teoría occidental que me siento seducida por quienes le atribuyen un status fantasmático. Mi pregunta dispara un debate generacional entre Desiderio (que nació en la década del cuarenta) y los estudiantes más jóvenes, que sugieren que la comunidad de la que él habla es una construcción mítica. Citan ejemplos de proyectos colectivos fallidos y la cosa se sale de control cuando hasta mi traductora entra en el debate y deja de traducir.

Lo único que logro sacar en limpio de la pelea es un descontento con la situación actual (que se remonta a la crisis económica de los años noventa, cuando la Unión Soviética retiró su apoyo), comparada con la de los ochenta, cuando el comunismo parecía estar en su mejor momento.

A la hora de la cena vamos a un restaurante italiano, que prefiere *moneda nacional* antes que los CUCs de los turistas. Hace un frío ártico (el aire acondicionado es un símbolo de estatus) y yo pido canelones, para sorpresa de los cubanos. Ellos optan por pizza (pequeños y grasosos discos fritos, pero mucho más apetecibles que la pasta adornada con ketchup que aparece en mi plato). La cena me costó 25 pesos (poco más de 1 euro). La mensualidad del Estado para cada estudiante es de 75 pesos.

Días 5 y 6

A la mañana me doy una vuelta por el Museo de Bellas Artes para ver cómo se exhibe el arte cubano. Es un hermoso edificio modernista de la década del cincuenta, que reúne desde arte colonial (en el último piso) hasta arte contemporáneo (de los años noventa). Todo lo que corresponde a este último parece ideológicamente afirmativo. Ta-

nia me dice, después, que el museo está manejado por el gobierno, y que éste dispone estrictos controles a la colección: el arte cubano de los años ochenta había sido fuertemente opositor, y ninguno de sus aportes aparece representado. Los artistas más importantes están en exhibición, pero las obras seleccionadas no dejan ver el deseo de cambio que los caracteriza. No hace falta decir que en la tienda del museo no había a la venta postales de la colección; sólo remeras adornadas con las figuras del Che y de Fidel, un puñado de catálogos de la Bienal de La Habana y pósters de películas de los años sesenta a los noventa.

Después del almuerzo, sigo viendo el trabajo de los estudiantes. Todos ellos hacen intervenciones en el espacio público, pero el más impactante es Jesús Hernández, que produce noticieros ficticios de televisión en colaboración con periodistas y camarógrafos profesionales, editados de manera muy sutil con material reapropiado de la TV. Todas las historias se relacionan con mitos urbanos que circulaban en Cuba, pero nunca habían sido oficialmente comunicados por la prensa, como una epidemia de paperas adjudicada a turistas extranjeros enfermos, o el "colectivo de los 5 pesos" inventado para reducir el apiñamiento (los pasajes cuestan generalmente 1 peso). El trabajo es sólido e inteligente, con una ajustada comprensión del lenguaje visual de los medios masivos. También es un buen ejemplo de las ideas de Tania, para quien el arte resulta mejor cuando implica, al igual que en Jesús Hernández, correrse fuera del arte visual para lograr impactar en otros ámbitos (en este caso, el periodismo profesional).

Con esto en mente, comienzo la clase de la tarde mostrando el trabajo de Phil Collins "El Mundo No Escuchará" (2005), un karaoke para fans de Los Smiths producido en Bogotá. Para mi consternación, se lo desecha por su imposición colonialista de la

música occidental en Latinoamérica. Me doy cuenta, más tarde, de que el trabajo de Collins se refiere principalmente a los medios y la mediación, lo cual tiene poca resonancia aquí, donde el régimen abarcador del espectáculo se halla mucho menos presente. El trabajo de Artur Mijewski suscita una respuesta favorable, y es considerado más humano y universal. Mijewski es uno de los artistas favoritos de Tania, y sus preferencias estéticas son más o menos aceptadas por el grupo de estudiantes. (Luego, cuando les pregunto si se dan cuenta de que el proyecto de Arte de Conducta está creando una suerte de “escuela”, defienden a Tania ardientemente, quien, por otra parte, no les muestra su propia obra. Afirman, en ese sentido, que cualquier correspondencia proviene del trabajo codo a codo en forma grupal, además del intercambio de inquietudes políticas y del contexto, antes que de un deseo de emular el arte de Tania.)

A la tarde, persigo a Tania para que nos hable de su teoría del arte y la utilidad. Para ella, no se trata de hacer el bien, sino de una articulación entre utilidad e ilegalidad; el arte debe ser capaz de operar tanto en espacios no artísticos, como al interior de sus instituciones. Debatimos el estatus de Arte de Conducta como obra de arte. Mi sensación es que todo dependerá del modo en que Tania documente estos 5 años de talleres, como un libro, una exhibición o a través de la propia obra de los estudiantes. El proyecto en marcha es totalmente estimulante, pero el público que llegue después tendrá que hacerse una idea de lo que fue.

Día 7

A la mañana me voy al Museo de la Revolución, y examino detenidamente una serie de escenas marcadamente ideológicas que hay en el antiguo Palacio Presidencial, convertido en museo en 1974. La exhibición está construida como una singular narrati-

va: el progreso de Cuba desde la colonización (en el siglo XVIII) hasta el triunfo de la Revolución en 1959; como enemigo, el imperialismo occidental (español y norteamericano), y como héroe, el desafío nacionalista y el sentido de justicia cubanos. Pero no hay una línea de tiempo clara o un desarrollo histórico de los eventos. Los materiales exhibidos en cada salón, por ejemplo, pueden ser leídos en cualquier orden, y esto impide el análisis crítico. No hay otra opción que entregarse al estribillo ideológico: la ropa manchada de sangre de los “mártires”, las estadísticas que pueden referirse a cualquier cosa, fotos de cubanos felices y comprometidos con un proceso “profundamente democrático”.

Mi último seminario tuvo pocos alumnos, pero produjo un provechoso cuestionamiento (al menos para mí) de Arte de Conducta en tanto proyecto artístico y pedagógico. Realmente estaba impresionada por la madurez y seriedad con que los alumnos realizaban su trabajo. En Londres di clases en un curso para curadores con un énfasis fuerte en la cooperación, y no dejaba de decepcionarme frente a la atmósfera saturada de competencia e individualismo, y la tendencia de los estudiantes a tratar a los profesores invitados como una oportunidad para tejer contactos. Nada de esto ocurría en La Habana: quizás porque no se realizaban evaluaciones en el curso (que inevitablemente distinguen a los estudiantes como “perdedores” ante los profesores), pero quizás también porque el comunismo produce mejores colaboradores, o porque no importa cuántos contactos hagas, éstos no te ayudarán a conseguir un pasaporte para dejar la isla.

La semana de trabajo termina con una fiesta en la casa de Tania, y veo la estructura no jerárquica de Arte de Conducta en acción: los profesores y estudiantes bailan hasta muy tarde, y duermen unos junto a

otros a la noche (en un sentido literal de la palabra dormir: la única regla de Arte de Conducta, me dice Tania, es que no puede haber relaciones entre estudiantes y docentes). A la mañana limpiamos la casa y nos dirigimos muy temprano a la playa donde Sislej Xhafa dará su taller.

Pensamientos posteriores

La intensidad y libertad intelectual de Arte de Conducta es algo que me gustaría copiar: poder usar la ciudad como contenido y contexto de las clases, invitar a profesores extranjeros que uno admira o con quienes desea debatir, dedicarse a la formación artística/intelectual sin ninguna burocracia, consejos o evaluaciones. Oficialmente, Tania acepta ocho estudiantes por año, incluyendo a uno de historia del arte que ayuda a documentar el curso registrando la discusión de los talleres (y a quien también se empuja a hacer arte, ¡para que pueda escribir desde una perspectiva más informada!). De todas maneras, los talleres son abiertos y muchos antiguos estudiantes continúan participando luego de terminados sus dos años de formación. Esto facilita la fluidez entre los grupos anuales y las disciplinas, y da la impresión de que cada uno está desarrollando su trabajo en tándem con los demás. No hay formalidades que cumplir, tutorías o “planes de desarrollo personal” para inspirar profesionalismo o astucia para desenvolverse en el mercado. Pero ¿podría existir en Occidente un proyecto educativo de esta clase tan particular? Con su plena autonomía respecto de cualquier interferencia institucional, este tipo de proyectos lleva adelante el espíritu

utópico de Joseph Beuys, quien aceptaba en su curso en la *Kunstakademie* de Düsseldorf a cualquiera que lo solicitara. Pero sería un error idealizar la situación. Esta libertad quizás sea posible solo porque la burocracia en Cuba invade todas las otras dimensiones de la vida (comida, sueldos, movimientos de las personas dentro y fuera de la isla), al tiempo que deja a la educación en relativa libertad. En Occidente, por el contrario, lo opuesto es la regla: nuestro tiempo libre no está regulado, pero el trabajo se halla excesivamente burocratizado. Después de todo, no existe educación en el Reino Unido sin evaluación, garantía de calidad, Ejercicio de evaluación de investigaciones (RAE) y tarifas abrumadoras que cada vez más convierten a los estudiantes en consumidores.

Arte de Conducta además es posible en Cuba gracias a la habilidad de Tania Bruguera para deslizarse entre tres economías: la economía de Estados Unidos en la que trabaja (en la Universidad de Chicago), la economía de los turistas cubanos y la *moneda nacional*. Tales resquicios no pueden durar para siempre, pero mientras tanto permiten manipular en forma inspirada una situación represiva para beneficio de las nuevas generaciones de artistas. De este modo, provee un paradigma para el tipo de arte que Bruguera alienta en La Habana: un trabajo de invención de nuevas respuestas frente a la dureza y la restricción política, que aprovecha las oportunidades para la imaginación colectiva, que se resiste a la apropiación por parte del mercado, y que opera en el estrecho límite que separa la utilidad de la ilegalidad.

Una ética

poner la transmisión estética en su justo lugar dentro del mundo del arte:

Thierry de Duve²

Presentamos a continuación un fragmento de un libro aún no traducido, publicado en 1992 y cuya segunda edición apareció en 2008. Las reflexiones que siguen están relacionadas con su experiencia en la creación de una Institución de enseñanza artística de nuevo tipo en París a comienzos de la década del noventa. La ciudad le propuso a De Duve el proyecto de una escuela de Bellas Artes, donde trabajaría seis años, y para el cual debía elaborar una concepción pedagógica innovadora, encontrar una sede y elegir un equipo docente. Los problemas financieros interrumpieron los preparativos en el cuarto año, pero sus consideraciones generales sobre el tema siguen teniendo actualidad y pueden ser aprovechadas por otros proyectos.³

¿Y el presente? Recapitemos articulando el problema de la enseñanza artística con el contexto sociopolítico contemporáneo. Estoy convencido de que conviene pensar el problema teniendo en cuenta la siguiente pregunta: ¿Cómo se transmite el arte de una generación de artistas a otra dentro de una determinada sociedad? Las escuelas de arte no han existido siempre y nada ase-

gura que tengan que hacerlo. En cierto modo, ya no existen más. Su proliferación es quizás un *trompe-l'oeil* que enmascara el hecho de que la transmisión del arte está hoy muy lejos de hacerse directamente, de artista a artista, dentro de las escuelas. Por el contrario, transita por canales extremadamente complejos, que terminan implicando a la comunidad en su conjunto.

En efecto, vivimos en una sociedad donde: 1º) la profesión de artista (contrariamente a la de arquitecto) no está protegida y cualquiera puede intentar hacerse conocer como artista sin haber pasado necesariamente por una institución que le otorgue un diploma; 2º) los museos, instituciones públicas no reservadas a los profesionales, son el instrumento principal de transmisión del patrimonio y de la aculturación estética dirigida al arte; 3º) la difusión del arte vivo se comparte en partes más o menos iguales entre los museos y centros de arte contemporáneo del sector público y las galerías de arte y fundaciones que pertenecen al sector privado pero son accesibles a todos; 4º) la frecuentación del arte contemporáneo demanda una cultura especializada, sofisticada y fuertemente intelectualizada; 5º) una parte enorme de esta cultura es transmitida (con grados variables de vulgarización) por revistas especializadas,

1> Fragmento tomado de: Thierry de Duve, *Faire École (ou la refaire?)*, Dijon: Les presses du réel, 2008. El texto seleccionado corresponde a la sección: "Une éthique: mettre la transmission esthétique à sa juste place dans le monde de l'art" del capítulo 3: "Hypothèse d'école". Traducido al castellano con expresa autorización del autor.

2> **Thierry de Duve**, nacido en 1944 en Bélgica, es Profesor de Teoría del Arte Moderno y Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad de Lille III (Francia), la Sorbonne (Francia) y la Johns Hopkins University (EE. UU.). Es uno de los autores más representativos de la teoría y la crítica del arte contemporáneas. Ha publicado numerosos libros sobre el tema, y también

se desempeña como curador.

3> Otra contribución de De Duve, en la que se encontrarán más clarificaciones respecto de las referencias a Duchamp que se hacen aquí, puede leerse, junto con un reportaje, en **ramona** 76 (noviembre de 2007). (*N. del E.*)

catálogos, libros y los medios en general, que pertenecen en su mayoría al sector privado y en menor medida al aparato educativo; 6º) el aspecto técnico del aprendizaje artístico está minimizado tanto en relación con los aspectos intelectuales, históricos y culturales que transmiten estos medios como frente a los aspectos estéticos que toman a su cargo los museos, centros de arte y galerías. Hace tiempo que los estudiantes que aspiran a la práctica de un arte no son los aprendices de un maestro ni están inscriptos en una cadena de filiación directa. La escuela está lejos de ser el único lugar donde se opera la transmisión. Incluso es posible pensar que las escuelas de arte son secundarias en comparación con el sistema de museos y centros de arte contemporáneo, galerías comerciales, coleccionistas públicos y privados, revistas y catálogos, instituciones de mediación cultural. Vivimos una situación paradójica en la que una cultura cada vez más especializada se transmite por los canales menos especializados y circula por lugares donde todos los públicos, incluido el “gran público”, se mezclan de hecho y de derecho. Del seno de este público heterogéneo emerge eso que llamamos el mundo o el medio del arte —en inglés el *artworld* (en una palabra), una expresión que tuvo éxito luego de servir de título a un influyente artículo de Arthur Danto publicado en 1964⁴. En el seno

de este medio y sus instituciones se ubican hoy las escuelas de arte. Las mejor adaptadas al mundo actual, que sin ninguna duda también se encuentran entre las de mayor nivel, son aquellas que, sabiéndose y concibiéndose como piezas dentro del dispositivo del *artworld*, han elegido señalar deliberadamente su pertenencia a ese ámbito. Por ejemplo, a fines de los años setenta, *NSCAD (Nova Scotia College of Art and Design)* en Halifax; en los años ochenta, *CalArts (California Institute of Arts)* en Valencia, cerca de Los Ángeles; o *Goldsmith College* en Londres; en los años noventa, la *Jan Van Eyck Academie* en Maastricht; o la *Villa Arson* en Niza; etc. Esta última es un excelente indicador de tendencia. Del mismo modo que la *Städelschule* de Frankfurt, que se encuentra acoplada al centro de arte *Portikus*, o como el *Chelsea College of Art* londinense, que recientemente ha incorporado una espaciosa galería (*Chelsea Space*) a dos pasos de la *Tate Britain*, la *Villa Arson* reúne una escuela de arte y un centro de exposiciones, a los que se suman residencias de artistas. La *Villa Arson* es la única escuela de Francia que dispone de un centro de arte real, a menos que haya que decir que es el único centro de arte que dispone de una escuela, y es esta potencial inversión la que me parece el indicio de una tendencia digna de ser analizada⁵. Ya son suficientemente sig-

4> Arthur Danto, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, Nº 61, 1964.
5> Ya en 1962, André Malraux evoca el proyecto de una ambiciosa Escuela de Bellas Artes lo más abierta posible al extranjero, con la inclusión de residencias de artistas. En 1965, la ciudad de Niza ofrece al Estado una villa que había pertenecido a la familia Arson para construir allí la escuela. Se abre en 1970 con el nombre de *École Internationale d’Art de Nice* (remarquemos el pasaje de Bellas Artes al Arte en singular). Al año siguiente, el establecimiento integra al *Centre Artistique de Rencontres Internationales*, C.A.R.I. (Centro Artístico de Encuentros

Internacionales), encargado de recibir a los artistas en residencia y de montar las exposiciones, y cambia de nombre, tomándolo prestado, curiosamente, a la *École Nationale d’Arts Décoratifs de Nice* (Escuela Nacional de Artes Decorativas de Niza), creada en 1881. Nuevo cambio de nombre en 1984: la Villa pasa a llamarse de *École Pilote Internationale d’Art et de Recherche*, E.P.I.A.R. (Escuela Piloto Internacional de Arte e Investigación), mientras que el C.A.R.I. es rebautizado como *Centro Nacional de Arte contemporáneo*. Éste pasa a ser parte integrante de la E.P.I.A.R. en 1986 bajo la dirección artística de Christian Bernard,

dirección que conservará hasta fin del año 1994. En 2000, las responsabilidades directivas del Centro y la Escuela (rebautizada, una vez más, como *École Nationale Supérieure d’Art: Escuela Nacional Superior de Arte*), se escinden bajo una dirección administrativa única, luego se reúnen de nuevo dos años más tarde, cuando se crea un “establecimiento público nacional de carácter administrativo” llamado simplemente *Villa Arson* y compuesto de un “establecimiento de enseñanza superior asociado a un centro de arte” situado bajo la tutela del Ministerio de Cultura.

nificativos los cambios de nombre que conoció la Villa Arson en el transcurso de su historia (no sólo en cuanto al plural o singular de la palabra “arte”, sino también en cuanto a la distribución de los calificativos “nacional” e “internacional” y al lugar de palabras como “investigación” y “contemporáneo”). Pero hay más para tomar en cuenta. En 1994 se había planteado la supresión del primer ciclo de la Villa (los tres primeros años iban a quedar a cargo de una escuela municipal en vías de creación) y la posibilidad de transformarla en un Instituto nacional de investigación artística y pedagógica que fusionara un “Departamento de producciones artísticas y exposiciones” (el centro de arte y las residencias de artistas), un “Departamento de investigación” y un “Departamento de formación”. Es interesante notar que dentro de este proyecto, que no se realizó, el conjunto de objetivos designados como “discursos críticos, cursos, seminarios, coloquios, biblioteca” (lo que yo llamaría *enseñanza*) pertenecía al “Departamento de investigación” y no al “Departamento de formación”, y que este último estaba reservado únicamente a finalidades prácticas (a las que yo llamaría *aprendizaje*)⁶. No menos interesante es notar que el “Departamento de formación” tenía a su cargo tareas de difusión con miras a cierto número de públicos potenciales cuyo listado puede verse aquí, por orden: “artistas en residencia; investigadores; equipo pedagógico permanente; docentes de otras escuelas (tutores temporarios); es-

tudiantes de cuarto y quinto año de la Villa Arson; estudiantes de cuarto y quinto año de otras escuelas (módulos precisos); docentes en formación continua; jóvenes artistas del tercer ciclo (becarios); emprendedores y referentes culturales⁷ (sensibilización en el arte contemporáneo)⁸”. Incluso sin preguntarme si esta lista establece un orden de prioridades, me es forzoso constatar que en este proyecto la asimilación de la formación a la difusión, la confusión entre usuarios y actores de la Villa, el empleo extraño de la palabra “público” para hablar de docentes, artistas o investigadores, el acento puesto en la pluralidad de los públicos, la porosidad que ubica al “público” de estudiantes en contigüidad con el de los emprendedores y referentes culturales, todo eso es sintomático de una tendencia que se ha acentuado por todas partes desde 1994, aunque no se haya plasmado en la Villa. No era absurdo designar a su población en términos de público, incluso públicos en plural, desde el momento en que el centro de arte debía ocupar el puesto de comando. Sin embargo, ¿era justo ubicarlo allí? ¿Era justo ahogar la especificidad de la escuela de arte dentro de una diversidad de funciones educativas en un plano de igualdad con la publicidad del centro de arte? Lo dudo. Todo ocurre como si, en el mismo plano pero en compartimentos separados, el equipo pedagógico permanente debiera dirigirse a los estudiantes de segundo ciclo, los investigadores-teóricos a sus lectores potenciales, el curador

6>Estas propuestas estaban reagrupadas en: 1° dibujo/ pintura/ escultura; 2° video/ infografía/ foto/ sonido; y 3° edición/ reproducción (grabado, serigrafía, litografía).

7>De Duve se refiere a los “décideurs culturels et élus”, concepto de difícil traducción al castellano. Dado que el significado literal de “décideur” es “persona física o moral con poder de decisión”, y que este último término puede

vincularse con las nociones de determinación, resolución, gestión o emprendimiento, se ha optado por “emprendedor”. Por su parte, “élus” – literalmente, “elegidos” – puede entenderse como referido a los agentes culturales que gozan de influencia, prestigio y respeto social: los “referentes”. Decidí calificar ambos términos (y no sólo uno, como en el original) con el adjetivo “culturales” a fin de que el concepto fuera más claro para el

lector (*N. de la T.*).

8> Este proyecto fue enviado a la Delegación de Artes plásticas por Christian Bernard en el momento de su partida de la Villa Arson, en la preocupación de legar a sus sucesores una institución susceptible de seguir la política que él había instaurado. Fui consultado en ese momento para brindar mi opinión.

de una exposición al medio del arte contemporáneo, los “formadores de formadores” a los docentes en formación continua, los artistas en residencia a los jóvenes artistas del tercer ciclo, y el director del establecimiento a los emprendedores culturales. Todo ocurre como si a la pluralidad de públicos debiera corresponder una pluralidad de destinaciones⁹. Este proyecto tenía un fundamento genuino que era importante reconocer, pero también corría el riesgo de abdicar frente a la misión que, a mi criterio, sigue siendo prioritaria para la enseñanza artística, la transmisión de la antorcha de artista a artista, algo completamente diferente de la difusión a públicos variados. Hace mucho que la antorcha pasa de artista a artista mientras transita por el “público”: tal es la verdad sobre la que se asienta este proyecto. Lo dije más de una vez y nunca lo repetiré lo suficiente: en el *Salon des Refusés* (Salón de los rechazados) fue a la multitud anónima a quien Manet pidió legitimación, algo que no le fue acordado inmediatamente por la gente sino más bien por los pintores que vinieron tras él y que mostraron con su obra que el *Déjeuner sur l'herbe* había sentado jurisprudencia. Por no citar más que uno: los pintores como Cézanne, que hizo sus primeras armas en la *École Gratuite de Dessin d'Aix-en-Provence* (Escuela Gratuita de Dibujo de Aix-en-Provence), que fue rechazado dos veces en el examen de ingreso de la *École des Beaux-Arts* (Escuela de Bellas Artes), y que se contentó con la *Académie Suisse* (Academia Suiza) antes de ser admitido, en calidad de autodidacta profesional, como copista de los maestros del Louvre. En suma, los pintores que siguieron la escuela del Salón y del Museo, espectadores entre la multitud de espectadores.

Tampoco repetiré nunca lo suficiente que el “mensaje” del cual Duchamp fue el provocativo mensajero es que el verdadero artista, en adelante, será aquel que emerja de la multitud cuando reciba de ella la consagración “con todos los plazos necesarios”, no aquel que salga de una Escuela de Bellas Artes provisto de un diploma. En estas condiciones, cualquiera puede ser artista y cualquier cosa puede ser arte, algo que no puede sino tener consecuencias en el modo en que consideramos el *artworld* donde se ubican explícitamente las mejores escuelas de arte actuales. El año 1964, cuando Danto “inventa” el *artworld* después de la “revelación” que tuvo frente a la “Brillo Box” de Warhol (es él quien lo dice, libro tras libro), es también el año en el que Arturo Schwarz edita réplicas de *readymades* de Duchamp en la estela de su retrospectiva de 1963 en Pasadena, la cual propulsó en tiempo récord al querido Marcel al rango de artista del siglo, más influyente que Picasso. Esta fecha tiene con qué llamar la atención, dado que es en esos años cuando el mensaje del *readymade*, pese a haber sido “enviado” en 1917 (fecha del famoso urinario), llega a destino. Danto es el primero en acusar recibo del mensaje en la filosofía. Bajo el influjo de su artículo, diversas teorías institucionales del arte vieron la luz (dicho sea de paso, la de Danto no lo es), todas presuntamente necesarias para casos límite como los *readymades* de Duchamp o las cajas de Brillo de Warhol¹⁰. Dado que siempre existió un “mundo del arte” con su sociología propia, lo que la expresión *artworld* comenzó a designar a partir de los años sesenta es un mundo mucho más específico, un “mundo del arte contemporáneo” que es una fracción muy parti-

⁹ Otro término de difícil traducción. Literalmente, “adresse” es la indicación del domicilio de una persona. Se relaciona con

enviar, dirigir o destinar algo (una carta, por ejemplo) a alguien que lo puede o no recibir. Por eso considero que

“destinación” es el término que mejor se corresponde con la idea desarrollada por De Duve (*N. de la T.*).

cular del mundo y del mundo del arte, un mundo del arte a menudo caracterizado como post-duchampiano por haber tomado nota del "mensaje" del *readymade* pero que, a mi criterio, comete el clásico error de interpretación de convertir al mensajero en responsable de la (buena o mala) noticia. A los ojos de este mundo del arte, sólo las prácticas que identifican al arte con el *arte-en-general* serían auténticamente contemporáneas (síntoma eminente: el rechazo de la pintura por esa parte de la crítica que ve en el arte conceptual una ruptura de paradigma).¹⁰ Lo que es una condición de la práctica es comprendido como un criterio normativo. El resultado es que hoy encontramos las expresiones "medio del arte" y "medio del arte contemporáneo" empleadas de manera intercambiable, como si las realidades que designan fueran congruentes o, peor, como si se aceptara que el único arte que cuenta es el que interpretó el "mensaje" del *readymade* como un corte radical cuyo autor sería Duchamp. Ya no creemos más en las tablas rasas profetizadas por los artistas de las vanguardias históricas, pero creemos férreamente en aquella que pretende que después de Duchamp el concepto de arte en sí mismo cambió sin retorno. De allí proviene todo el falso debate en torno de la "crisis" del arte contemporáneo, con el que nos machacan los oídos en Francia desde hace quince años. Los unos, de gusto no necesariamente reaccionario, pero renuentes a reconocerse en la crítica conceptual que se considera a sí misma sa-

lida de Duchamp, se ven forzados a proclamar su rechazo al arte contemporáneo porque los otros, no necesariamente entusiasmados de esta posteridad institucional, identifican arte contemporáneo y arte post-duchampiano haciendo al mensajero responsable de la noticia que aportó. Y las escuelas de arte más conscientes de la situación se ubican deliberadamente en este *artworld* definido como post-duchampiano. Inconscientemente se ponen en posición de no poder transmitir más que una tradición separada de todo lo que precedió a Duchamp. ¿Hay que sorprenderse, después de todo esto, de que me cueste tanto rehabilitar la noción de tradición como transmisión? La idea de abrir las funciones educativas de la Villa Arson a una variedad de públicos diferentes traduce y atestigua la indeterminación de los canales de transmisión del arte después de Manet. Sin embargo la omisión del "gran público" entre los públicos potenciales de la Villa es, a mi criterio, y lamentablemente, un olvido muy significativo, quizás incluso el lapsus por excelencia de este proyecto, dado que resulta de una concepción restrictiva del *artworld*. No es la definición sociológica de público del arte contemporáneo lo que está en juego en este olvido, sino la dimensión ética del arte. Cuando el estado invierte dinero de los contribuyentes en instituciones culturales como un centro de arte, unido o no a una escuela, mientras que las encuestas indican que estos equipamientos no interesan más que a una pequeña parte de la población, el gesto

10> George Dickie, el más conocido de los teóricos del arte como institución, define la sociología del *artworld* de este modo: "Las personas que están en la base del mundo del arte constituyen un conjunto vagamente organizado y sin embargo ensamblado de personas entre las que se cuentan los artistas (entendidos como pintores, escritores, compositores), los productores, los directores de museo, los

espectadores de museo o teatro, los periodistas de la prensa cotidiana, los críticos trabajando para toda clase de publicaciones, los historiadores del arte, los teóricos del arte, los filósofos del arte, y otros. Tales son las personas que hacen funcionar la máquina del *artworld* y que, por lo mismo, aseguran su existencia y continuación. Además, toda persona que se considera miembro del *artworld* lo es

por ese mismo hecho". *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*, Ithaca: Cornell University Press, 1974, pp. 35-36 (mi traducción, Th. d. D.). Evidentemente pongo el acento en la última frase, que – ¿pero Dickie se da cuenta? – descalifica por sí sola toda la estética institucional. 11> Para la noción de "arte-en-general", cfr. el artículo de De Duve en ramona 76, noviembre de 2007 (N. del E.).

indica que el arte se dirige a todo el mundo, es decir, a un Otro con una gran O, a un universal no empírico. Es la única razón fundamental por la cual los artistas no son simplemente “profesionales del arte” y que estamos en lo cierto al hacer la distinción entre “creadores” y “creativos”. Y cuando el mismo Estado financia una escuela de arte, unida o no a un centro de arte, financia un aparato educativo que –por cierto– debe formar profesionales, pero que incluye también un dispositivo de transmisión encargado de pasar esa dimensión ética del arte de una generación de artistas a la otra.

Tengo aun menos objeciones cuando considero instituciones concebidas como tandems escuela de arte-centro de arte que toman nota de la indeterminación de una situación en la cual: 1º) las escuelas de arte son parte integrante del *artworld*, a condición de que el *artworld* se expanda legítimamente a todo el mundo sin excepción; 2º) la profesión de artista no está ni protegida ni circunscripta a gestos técnicos específicos y transmisibles únicamente por la gente del oficio; y 3º) la cultura necesaria para la adquisición del “oficio” se distingue difícilmente de aquella que es necesaria para simplemente apreciar el arte contemporáneo. Dado que esta es la situación, imagino que la tarea de sensibilizar al arte a los emprendedores y referentes culturales incumbe a una institución en la cual, por otro lado, se forman los artistas; que la enseñanza que allí se imparte culmina en la formación, eventualmente, tanto de críticos de arte y mediadores como de realizadores; que es un lugar privilegiado al que llegan intelectuales, filósofos o investigadores en ciencias humanas para familiarizarse con los problemas específicos que el arte contemporáneo plantea a sus disciplinas, y en el que los artistas en residencia trabajan en el seno de una comunidad que comparte la misma pasión; que tal comunidad, finalmente, constituye un terre-

no ideal para que florezcan jóvenes talentos. El modo más simple de crear este ámbito sería afirmar claramente que una institución de este tipo es una escuela de arte, es decir, una escuela donde se apunta a formar artistas y donde la tradición artística se transmite de una generación de creadores a la otra, y no un centro de difusión del arte contemporáneo que adapta un “mensaje” quizás idéntico a “públicos” con demandas diferenciadas. Una escuela semejante es una escuela profesional en un sentido paradójico, dado que se dirige específicamente a esos muchachos y muchachas impulsados, por su vocación, a dirigirse a todo el mundo. La cuestión del público o de los públicos es de hecho la cuestión de la destinación; considerada sociológicamente es un falso problema. (Esta cuestión de la destinación es lo que torna por momentos difícil la cohabitación de las secciones Arte, Comunicación y Diseño en las escuelas de arte, dado que sólo la primera apunta a esa transferencia tan específica de la destinación universal). Destinarle algo al Otro, a un universal no empírico, es lo que distingue una obra de arte de un objeto cualquiera (sobre todo si la obra es un *readymade*), de una mercancía (incluso cuando se posiciona en el mercado) o de un producto de comunicación (incluso cuando se sirve de medios técnicos y estéticos tomados de la publicidad). Definir la escuela como una escuela de arte es tematizar la cuestión de la destinación, lo que no quiere decir insistir todo el tiempo en que el arte debe dirigirse a todo el mundo, sino más bien – y es aquí donde reencontramos la paradoja de una escuela profesional que no forma profesionales– organizar toda la escuela en función de la transmisión de artista a artista. Sin embargo, como señalé, esta transmisión ya no podría ser directa. De nada sirve lamentarlo: lo que está en juego no es una transferencia de emisor a receptor sino de quien envía algo a quien es el destinatario de ese envío.

Por transmisión de artista a artista no entiendo un modo de comunicación sino un modo de direccionamiento. Cuanto más se lo privilegia, más alcanza a retransmitir (en virtud, justamente, de la paradoja que quiere que nos dirijamos específicamente a los jóvenes impulsados por su vocación –no he dicho su función– a dirigirse a todo el mundo). Este modo de direccionamiento dice que la destinación es la misma para todo el mundo y, al mismo tiempo, que varía de ubicación según el “público” al cual se pertenezca. Concretamente: el artista la pone, por así decir, en el sobre; el gran público la recibe o no; el profesor artista la transfiere a sus estudiantes; el profesor de estética la comenta y la teoriza; el crítico la juzga; el *amateur* la percibe como si le estuviera destinada personalmente; el emprendedor cultural la retransmite; el joven artista en formación acusa recibo y responde. Una escuela de arte funciona bien cuando cada uno ocupa su justo lugar en relación a la dirección de destino, entendiendo, por supuesto, que ese lugar no es fijo. (El emprendedor cultural sensibilizado es él mismo un *amateur*, el profesor es crítico de arte cuando critica los trabajos de sus alumnos, artista cuando trabaja para sí, etcétera). Pero si la cuestión del destino no es asumida por la escuela, todo el mundo hace comunicación. No hay más que destinos, en plural; apuntamos a los públicos; difundimos informaciones; la pedagogía deviene un modo de estrategia. Quiero convertirme en abogado del diablo por un minuto: imaginemos que suprimimos las escuelas de arte. Utilizamos sus recursos para alojar investigadores y artistas que no tienen ninguna obligación de transmitir (como en la Villa Médicis), creamos un centro de conferencias y coloquios, organizamos cursos de sensibilización para los emprendedores culturales, construimos en torno del centro de arte una escuela de mediadores como la de *Magasin* de Grenoble; hay cantidad de cosas interesantes para hacer. Pero

deberíamos prohibirnos la pretensión de formar allí artistas, a riesgo de que se produzca una confusión entre el arte y la comunicación, entre la práctica del arte y su mediación. La ventaja de la solución inversa salta a los ojos: una vez que la cuestión de la destinación está claramente establecida, nada prohíbe invitar a investigadores y artistas en residencia ni organizar coloquios o cursos de sensibilización; nada prohíbe tampoco abrir todas estas actividades a los estudiantes que se abocan al arte. Jamás pretendí que esta mezcla cultural fuera inútil para la formación de futuros artistas, sino todo lo contrario. Se trata de desmontar una confusión que considero peligrosa a nivel de los principios, no a nivel empírico, y que para simplificar resumiría diciendo que me parece que la tendencia dominante puede reducirse al eslogan: “todo lo que es bueno para el medio artístico también lo es para los futuros artistas”, el cual contiene una parte de verdad y un gran riesgo de abdicación ética. Eslogan por eslogan, me contentaría, por mi parte, con invertirlo: “todo lo que es bueno para los futuros artistas lo es también para el medio artístico”. El modo de concebir no los públicos en el sentido sociológico, sino la destinación a los públicos, deriva de allí. Para terminar, vayamos algo más allá del eslogan con la ayuda de una analogía: recuerdo interminables conversaciones con un amigo, crítico de arte del diario *Libération*, quien, artículo tras artículo, se proponía muy pedagógica e inteligentemente explicar el arte contemporáneo a su público, público que él juzgaba, con razón, perteneciente al “gran público”, al cual no podríamos adjudicarle *a priori* la cultura necesaria. A su pedagogía, yo oponía la página de rock de *Libération*, deliberadamente redactada como si no se dirigiese más que a fans del rock e ignorase al resto del público. Le hacía notar a mi amigo que yo, que no conozco nada de la cultura del rock, leía

siempre esa página con pasión porque al dirigirse a mí como si fuera un conocedor, me generaba el deseo de serlo. Se trata de una analogía que opera en varias direcciones. Si a fin de sensibilizar a los emprendedores y referentes culturales nos dirigimos a ellos como si fueran ya *amateurs* apasionados por el arte contemporáneo, y no niños en curso de iniciación, estoy seguro de que caerían muchas resistencias y de que haríamos aliados más fácilmente. Si montamos exposiciones concebidas como si el “gran público” no esperara más que eso, en lugar de hacerle sentir que no se ingresa al arte contemporáneo si no se posee la clave de ingreso (incluso a riesgo de tener que explicársela laboriosamente), tendrá más fácilmente el sentimiento de que pertenece al “medio”. Si hablamos a un auditorio de mediadores culturales como si asumieran en el arte los mismos riesgos que los artistas, le brindamos el sentimiento justificado de ser un eslabón en la cadena de transmisión, sentimiento que cortamos de raíz cuando hacemos lo inverso y les hablamos a los artistas como si ellos fueran mediadores culturales. No soy particularmente idealista al decir esto; aplico por mi cuenta la comunicación y la estrategia bien entendidas. Al dirigirnos a todos como si cada uno fuera *amateur* en arte, incluso artista, liberamos el deseo y el entusiasmo. Aunque más no fuera por la razón de que una escuela poblada de personas apasionadas es

una escuela más apasionante, y de que nada garantiza mejor el mantenimiento de la pasión que el arribo anual de jóvenes impulsados por la pasión de hacer arte, yo defiendo por el momento el mantenimiento de las escuelas de arte concebidas como un crisol donde *aprendizaje* técnico, *enseñanza* teórica y *formación* del juicio conjugan sus fuerzas en función de la cuestión única de la destinación. Pero no me olvido de que las escuelas de arte no han existido siempre, de que son frágiles en el momento actual y de que no hay ninguna razón para pensar que existirán de por vida. Preguntémonos por qué Beuys tuvo hasta seiscientos estudiantes escuchando sus palabras en la Academia de Düsseldorf. No les hablaba de modo distinto de como lo hacía desde la tribuna pública en *Documenta*. Tal vez la escuela de arte del porvenir no sea necesariamente una institución de ladrillos animada por un cuerpo profesoral pago, sino nada más y nada menos que un modo de transmisión del arte que se dirige a todos como si todos fueran artistas. El día que esta escuela que ya no sea tal llegue a la existencia no sentiré ninguna nostalgia por CalArts, Goldsmith o la Villa Arson, como no siento nostalgia por la Bauhaus o la antigua Escuela de Bellas Artes.

Traducción de Diana Fernández Irusta (la traductora agradece el asesoramiento de María del Carmen Rodríguez)

ARTE EN CÓRDOBA

¿Qué significa ser un artista comprometido viviendo en Córdoba?

Lucas Di Pascuale'
(recolección y edición de textos)

Hacer circular un pájaro enjaulado, “molestar” y actuar al respecto, **sostener una práctica reconociendo el territorio propio y el de interacción**, pensar en los efectos de la propia producción... Trabajar mostrando otras posibilidades de acceso a la realidad. Involucrarse con el contexto y con lo que acontece; tomar posición, participar, dialogar, reaccionar, manifestar. *Vivir en (las Sierras de) Córdoba significa desdoblarse*. La maquinaria del arte toma rumbos extraños que tienden a hacerme pensar en la más rasa desaparición. Pareciera que hablamos en otro idioma. Nos debemos una actitud más comprometida en relación a nosotros mismos como cuerpo social. No es diferente al compromiso de la persona que no es artista. **Persona observadora**. Trabaja con intensidad, puede incluir en sus reflexiones estéticas propuestas fundamentadas en una ética de inclusión social. Cuando define lo que quiere, la obra tiene una fuerte identidad y allí hay entonces “una obra” con un compromiso mediante. Enseñar ese idioma vendría a ser la vida del artista cordobés. ¿Comprometido con quién? ¿Con lo político? El artista comprometido es políticamente ineficaz. *El arte es, posiblemente, la única palabra, el único*

concepto que nombra a una variedad de actos. Sosteniéndose como institución del mercado e inseguro de reconocer las posibilidades de su propia inconsistencia; ¿qué clase de respuesta podría dar? **No perder el contacto**, seguir pensando como hacerlo. **Lucidez como para no dejarse que lo usen o que lo chupen (tanto)**. La verdad es que no puedo responder sin nuevas preguntas... Me rondaron miedos y descuidos que también conviven con mi ser y hacer. ¿Comprometido con uno mismo? ¿Con la realidad histórico-social? ¿Soy yo un artista comprometido? Yo también me siento siempre al borde de que mi producción quede ahí... Aquí y ahora, significa *estar atento*, significa *RESISTIR, agregar realidad hecha inútil por el estado, vale decir, el capital; pero siempre resistiendo*. A veces remar. Una vida paralela. Pareciera haber un mecanismo que aplaca o vela la construcción de ideas y posturas críticas a través de la confusión y del traspaso de responsabilidades... **Solamente estando fuera del círculo de presión** decide los canales de circulación de su trabajo, piensa su contexto. ¿Será lo mismo ser artista comprometido en Córdoba que ser artista comprometido en Kuala Lumpur, Checoslovaquia, o Zimbabwe? Estar atento a qué está sucediendo y pensar las prácticas y estrategias a partir de eso. Libertad y poesía para Córdoba o para la China. Alguien, que pueda “incom-

1> **Lucas Di Pascuale** nació en Córdoba en 1968. Es Licenciado en Pintura por la UNC (1998), además de docente en la misma universidad. Ha sido Artista

invitado en el Guest Studio Rijkakademie de Amsterdam (2008), y fue seleccionado para participar en *workshops* en Brasil (2006) y en Jordania (2007), entre otros.

De 2000 a 2001 fue becario de la Fundación Antorchas.

dar” al menos un poco. *El artista es en consecuencia la imposibilidad de nombrar esa multiplicidad de acciones, o la batalla ética-estética que rige la potencia de esa imposibilidad posible.* Creo en la honestidad por fuera de las reglas acotadas con las que se define el mundo local. A veces nadar contra la corriente. *Inaugurar (nuevos) circuitos, crear una necesidad de consumo de arte (que trascienda lo turístico...).* Sostener un estado de tensión, también establecer un vínculo indistinguible entre vida y obra. Seguir creando. Pasa por el discurso coherente y sincero en diálogo poético con el medio que nos toca vivir. Me viene la idea de hobby profesional. Generar redes de compromiso relacionando la producción de obra, de pensamiento por medio de la investigación.

Persona con una inteligencia múltiple. El compromiso existe en el artista local y reside en serlo. El artista comprometido, aquí, allá, ayer, hoy es alguien que se convierte en realidad en el censor del mundo. RESISTIR significa gestionar. “Cada media hora hay que levantar la cabeza y oler el viento para sentir el olor del tigre...”, como recomienda a su cría una madre ciervo en un cuento de Quiroga.

En Córdoba recae sobre cada artista la mera sospecha estética de la continuidad cultural.

Responder con su trabajo a la pregunta ¿quién soy yo? Pretendo que mi obra cuestiona, indague, interroga, despierte, dispare, nueva, motive, genere cambios, reflexiones. Gran necesidad de vínculo con lo real, vas al almacén y el kg sale tanto y te llama el museo gran y te dice no tenemos plata queremos

que dones la obra. El artista se levanta para crear algo nuevo (somos nuestros propios creadores, críticos, diseñadores). Y nosotros donamos la obra. Otras veces hacer la plancha para sobrevivir. Intensidad y poesía.

Cuando lo universal se sale de su rumbo, los atrevidos, los solitarios, los convencidos artistas quedan solos esperando encontrar la huella ética que desapareció en el lenguaje. Y no a la pregunta ¿qué es el arte?, la gran palmada en la espalda. ¿El lugar definirá el “con qué” se comprometen los artistas? ¿el “con qué” definirá el sentido del compromiso?

Quemarse y renacer de las cenizas. La misma condición de artista implica un compromiso. RESISTIR insistiendo. Hacer con la mayor intensidad no es compatible con la realidad. Tal vez hoy en día suene un poco cursi, toda obra es política. El ambiente de amistosa horizontalidad que debería haber devenido en transversales, se convirtió en un circuito casi invisible de ideas inagrupables y obras indecifrables. Alta tolerancia a la indiferencia. Definitivamente, reinventarse cada día. El artista que “trabaja”, que sigue generando ideas, proyectos, vínculos u obra, está comprometido, produce en sintonía con (algo, al menos, de) lo que ocurre a su alrededor. Es intentar homenajear la vida. Mucho eslogan pero todo muy vacío, el compromiso hoy es no entrar en ese juego. RESISTIR estudiando. ¿Comprometido con qué? ¿Con la memoria?... **Po-
demo**s decir que el primer compromiso es consigo mismo, trabajar sin traicionarse a uno mismo. Vivir lejos del mar y tener algo que quisieras mostrar, que contribuya a crear

una realidad distinta y mejor. Coherencia entre el pensamiento y las acciones que se llevan a cabo. Hacer obra sin perder de vista la propia búsqueda. Desarrollar con pasión un pensamiento que se recrea y sobrevive en los condicionantes puestos por el entorno. Aproximarse al sentido de existir, vivir con menos egoísmo, crear un lazo consciente y responsable en cada obrar. Las ideas y la filosofía de cada artista por sobre lo que digan la crítica y las tendencias. Reflexionar críticamente. Misión de abrir ojos, **un ojo en la calle y el otro sobre la tela**. Construye redes, tejido, vasos comunicantes. ¿Existe arte sin compromiso? Me faltan herramientas, aprendizaje y optimismo y pareciera que no voy a encontrar esos recursos en “el arte de Córdoba”, o sí. ¿Es entonces el sentido con que uno lo hace? Difícil, sobre todo desde que pasaron los sesenta y setenta. **No es el que tiene conciencia, sino el que por resistencia encuentra el arte fuera del círculo**. Será que no tengo idea de lo que significa ser un artista sin compromiso ahora o en 1999 o en 1810 o en ninguna parte. El compromiso puede aparecer, incluso, como un cliché. Hay artistas y compromisos. Algunos detenemos la vista frente a un lapacho (o jacarandá) florecido y sentimos un profundo deseo sin concretar que provoca una inquietud que no se resigna.

Colaboraron en *¿Qué significa ser un artista comprometido viviendo en Córdoba?* (desconociendo que sus colaboraciones serían mezcladas con otras como si se tratara de una ensalada) artistas que trabajan en Córdoba: Florencia Agüero, Pablo Curuchet, Soledad Sánchez Goldar, Agustina Pesci, Juan Der Hairabedian, Pamela de la Vega, Nicolás Balangero, Aníbal Buede, Marcos Acosta, Patricia Ávila, Sergio Blatto, Isabel Caccia, Carmen Cahín, Nina Molina, Guillermo Daghero, Boyo Quintana, Alejandra Montiel, Rubén Menas, Sandra Mutal, Marta Fuentes, Liliana Menéndez, Esteban Rizzi, Belén Dezzi, Cecilia Richard, Cecilia Orso, Ana Volonté, Remo Bianchedi, José Pizarro, Inés Luna, Andrés Silva Slé, Julia Tamagnini, Manuel Coll, Soledad Videla, Gabriel Orge, Fabio di Camozzi, Paulina Vera, Manuel Quiroga, Pablo Scheibengraf, Juan Paz, Pablo Peisino, Belkys Scolamieri, Florencia Besone, Laura Colombo, Carolina Senmartín, Marcela Gamero, Cristina Roca, Julia Romano, Laura Del Barco, Juan Juárez, Fabián Liguori, Rosana Fernández, Juan Longhini, Milagos Menso, Maria Finocchietti, José Luis Quinteros, Cecilia Irazusta, Luciano Burba, Diego Arrascaeta, Dante Montich, Lila Pagola.

Sobre el proyecto Parabrisas o en qué pensamos cuando hablamos de “escena”

Lucas Di Pascuale

A Viviane y Marcelino los conocí en *Pintura alem da pintura*, un *workshop* que se llevó a cabo en Belo Horizonte en el año 2006, en el cual participé, seleccionado por TRAMA. A Viviane y Marcelino por aquel entonces les dieron ganas de visitar Córdoba; y así sucedió finalmente, ellos vivieron en mi ciudad durante el mes de septiembre de 2007. Trabajaron mirando las sierras ya que la casa y el taller que ocuparon está ubicada en Unquillo, unos de los tantos pueblos que rodea Córdoba camino a las montañas.

En esos días me ocupé de desarrollar un proyecto mediante el cual estos dos artistas amigos lograran cruzarse con la “escena” cordobesa. También decidimos que sería oportuno aprovechar este cruce para preguntarnos: ¿en qué pensamos cuando hablamos de escena?

Así nació *Parabrisas*, un proyecto con tres patas: 1) *Parabrisas (e)*, exposición en la Galería Espaciocentro, en la que intervinie-

ron nuestros visitantes y una serie de artistas locales que por diversos motivos, hacía tiempo no mostraban su producción en Córdoba. Algunos porque habían dejado de tenerla, otros porque habían dejado de hacerla visible; también estaban quienes se habían ido a vivir a otra ciudad, y quienes por ser muy jóvenes recién comenzaban a mostrarnos sus trabajos. 2) *Parabrisas (i)*, una serie de intervenciones en el espacio público en el marco del *Festival Internacional de Teatro Mercosur*. 3) *Parabrisas (a)*, apunte en el cual los participantes de la muestra en Espaciocentro más un invitado por cada uno de ellos reflexionaron acerca de “escena”, contando justamente, en qué pensaban cuando hablaban de escena.

En mayo de 2009 presentamos con un debate el segundo número de *Parabrisas*, en esta oportunidad reflexionamos a cerca de la idea de museo de arte contemporáneo, respondiendo a la pregunta: ¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos?

Los textos que se presentan a continuación formaron parte del primer *Parabrisas*.¹

¹> Apunte completo en www.lucasdi Pascuale.com.ar/parabrisas.

PARABRISAS

Salir a la intemperie

Leticia el Hallí Obeid¹

en Córdoba cuando uno dice *galería* se refiere directamente a esos ■ ■ ■ pasajes que cruzan todo el centro de la ciudad como colmenas, espacios que calan la edificación y que pueden servir para cruzar enteramente el cuadrado formado por avenida Colón, San Juan-IIIa, la Cañada y Chacabuco-Maipú.

Todas han estado algunas veces al borde de desaparecer. Evitar la palabra decadencia, dice Benjamin, esa es una palabra *moralista*. Los *shoppings* que aparecieron en los ochenta y noventa les dieron una estocada en el flanco pero, no, ahí están. Un poco más baratas, quizás, un poco más bizarras algunas, pero resistiendo. Ayer me encontré con una persona de Minas Gerais, me describió las galerías de su ciudad y sonaban iguales a las de Córdoba, Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Villa María, París... por lo visto el ejemplo se desparramó:

* * *

GALERIA PLANETA; GALERIA CINERAMA (1); GALERIA REX; GALERIA CERVANTES; DE LA FONTANA; GALERIA DEL SOL; PASEO DE LA ORIENTAL; PASSAGE DES PANORAMAS (2); PASSAGE JOUFFROY; PASSAGE VERDEA; PASSAGE BRADY; PASSAGE DU PRADO; GALERIE VERO DODAT; GALERIE VIVIENNE... Etc.

¹> Leticia el Hallí Obeid nació en Córdoba en 1975. Actualmente reside y trabaja en Buenos Aires. Estudió pintura en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y egresó en el año 2001. Trabajó en el Museo Caraffa

de Córdoba produciendo el ciclo *La obra del mes*, investigando en la colección permanente entre los años 2000 y 2003 y escribiendo algunos textos para muestras. En el año 2001 participó de una residencia en Atlantic Center for the Arts,

Florida, EE. UU. Entre los años 2003 y 2005 desarrolló un proyecto en video, cercano al documental, con una beca de estudio de la Fundación Antorchas.

(1) y (2): *Cinerama, Panorama*: nombres de las maravillas de la época. Daguerre expuso algunos de sus dioramas en los pasajes cubiertos de París y hay una relación directa entre las necesidades técnicas del Diorama y el desarrollo de la fotografía, que él propició inicialmente por motivos comerciales.

* * *

Debris: Todos los pasajes están en ese estado de mutación detenida, como si al convertirse en residuos de lo que fueron se hubieran también cementado en una especie de no-tiempo, tanto porque la fisonomía sigue casi intacta como porque ahí dentro se vive otro ritmo. Y en los dos casos sucede esto: al venir de la calle ese cambio de velocidad produce un leve desconcierto, una especie de melancolía o sensación de estar en un lugar abandonado. Pero después de un rato, y sobre todo si uno se puede sentar en algún barcito y observar, se empiezan a descifrar el movimiento y la lógica de cada cosa. Aquél es un negocio de objetos en miniatura para armar casas de juguetes, aquel otro es una librería especializada en tal cosa, y los caminantes se pueden parar a hojear en las mesas, aquel otro es un lugar donde arreglan celulares y el bar de al lado debe tener algo así como 50 años y su dueño una década más y los clientes deben estar viniendo desde hace tantos años también; una es una confitería y la otra es una panchería; uno es un cine que solía tener una pantalla de 360 grados y el otro es el teatro donde Jean Paul Belmondo hizo sus primeros trabajitos, uno es un negocio de calzoncillos con frases graciosas y lo de al lado una cerrajería; y el otro un taller de marcos. Entonces, ¿por qué

parece todo *embalsamado*? Puede ser un problema de contrastes; los pasajes son ahora, en vez de un estímulo para el consumo, lo contrario: un refugio contra el ruido. Y la falta de ruido a veces produce melancolía.

*Muita calma para pensar
E ter tempo para sonhar*
(Tom Jobim, "Corcovado")

Córdoba: tiempo para pensar y para *hacer*, un tiempo generoso y elástico, mucho más humano que el ritmo que tienen las ciudades con una escena artística más fuerte, un "cartel" un poco más amplio (cartel: lugar donde mostrar lo que se hace, gente a la que mostrar lo que se hace, gente que escribe sobre esas prácticas, gente que estudia esos fenómenos y por último o en primer lugar, gente que compra y que colecciona. Ah, y el Estado, con mayúsculas). Una paradoja irresuelta: la brecha entre consumidor y productor, aunque estos roles ocupen un mismo espacio, o un mismo cuerpo. Los momentos difíciles: sentir que todo lo que se hace va quedando guardado en un cajón, o que si se dice algo no viene nada en respuesta y uno queda hablando solo. Falta de carteles que sirvan como un lugar de encuentro con otros. Un cartel también es una pizarra donde se dejan mensajes.

¿Puede el arte no depender del mercado?, ¿hay algún arte –en el sentido más recalcitrantemente occidental– sin intercambio de mercancía?, ¿no sería hora de que dejemos de esperar que el arte sea otra cosa que lo que es? No, no sería hora. No es hora. (Pero a no encandilarse: la historia del arte no existe separada, autónoma de la historia de la economía y de la política).

Pero pero pero pero pero: a veces tonta pensar que el arte fue una contaminación, una necesidad *externa* implantada a la fuerza, y entonces nos ponemos autoritarios y nos decimos: "bueno, no hay *dónde* dar ese grito que querés dar, jodete artista, andá a trabajar de otra cosa". (Lapsus: la palabra "externa", una palabra problemática para Córdoba, con sus miedos a "lo de afuera", con la fobia a "perder la identidad" y también con el justificado orgullo por su propia historia tradicionalmente rebelde con el centro depredador).

Gran paradoja argentina: a todo aquello que existe *por fuera* de Buenos Aires se le llama "el interior". ¿Quiere esto decir que Buenos Aires es el exterior? ¿El "afuera"? ¿O es al revés? ¿Y qué se es si se vive *fuera*? ¿Extranjero de dónde? ¿Y quién está más a la intemperie?

Una crónica de estas expresiones: Susan Buck-Morss cita, no muy entusiasmada, a Lyotard, quien señala que "*el mercantilismo imaginó un 'cuerpo comerciante' (Europa) y un cuerpo víctima (de bárbaros extranjeros). El colonialismo implicaba un comercio de no equivalentes; era saquear una colonia en busca de metales preciosos, dando chucherías a cambio. Las colonias eran el 'exterior' necesario del sistema, (...) cuyo único rol es ser vaciado canibalísticamente en un 'interior', el cuerpo de Europa*". (En "Walter Benjamin, escritor revolucionario", Buenos Aires, Interzona, 2005).

Una expresión que se usa mucho en Buenos Aires: "las provincias", así, en plural, por ejemplo, ser "de las provincias", los artistas

“de las provincias”, “en las provincias” (¿significa que una persona puede ser de todas las provincias? ¡Suena bien!).

Súmmum del ser provinciano: creer que no hay nada fuera del *aquí*, creer que hay unas tortugas sosteniendo la placa tectónica allende los muros de la ciudad. Es decir, creerse centro del mundo: una característica muy propia de las CAPITALS.

* * *

El libro que aún no se publicó en Córdoba pero seguramente ya se está usando de manual en varios lugares: *La Gestión sin dinero, o de cómo explotar a la mano de obra hiperespecializada*. Resumen: maneras de alimentar la programación de instituciones solventadas en parte por el estado anfitrión, en parte por otros estados con problemas de conciencia. En ellas, a cambio de promesas algo difusas y nunca cabalmente cumplidas, un ejército de artistas e intelectuales **paga** para trabajar, con su tiempo, con sus ideas y sus producciones varias. (Con el paso del tiempo el artista incluso se endeuda con la institución. A veces decide que salir a la intemperie es mejor que quedarse bajo el ala de la institución. A veces se baja del cartel, de manera temporal o definitiva.

Por supuesto, la institución lo reemplaza inmediatamente con otro artista).

Apéndice o *Pequeño Manual del Colonizado Colonizador*: de cómo contribuir al aceitado funcionamiento de este particular sistema cobrando un sueldo cotizado en euros, y academizando esa picardía criolla en formato *Workshops-de-Gestión* a dictarse en las universidades privadas que florecieron durante el menemismo. Propuesta para tesis de algún alumno desmotivado: estudiar el impacto que ha tenido esta “escuela” en el contexto.

* * *

Otro factor que deja al artista cordobés en una intemperie no siempre elegida: la extrañísima política cultural de los gobiernos de la ciudad y de la provincia desde el año 1999: mucho gasto público y poca vida comunitaria. (Pero antes de 1999: ninguna de las dos cosas. Y antes de 1983: bueno, ya sabemos).

* * *

Los techos cubiertos de vidrio dejan pasar una luz cenital muy suave, una suavísima luz; el aire es tibio en invierno y fresco en verano. Pero siempre, siempre llega la hora de salir a la intemperie.

Reseña panorámica

Grupo Selva Negra¹

Podríamos decir que el campo del arte es una trama compleja conformada por una serie de unidades, diversos agentes, factores de movimiento y relación, que interactúan en él. Cuando hablamos de unidades nos referimos, en general, a:

Artistas: consagrados, emergentes, de poca trayectoria, los que dejaron de producir por algún motivo (laboral, económico, ideológico, social, político...), los que no producen pero igualmente están generando arte a través de otras prácticas, teniendo otra función o rol por ejemplo, la docencia, el taller.

Instituciones: museos, galerías, centros culturales, espacios independientes, salones, congresos, clínicas, centros educativos (talleres, escuelas de artes...), entre otros circuitos, donde se mueve el arte, consagrando a los artistas y sus producciones.

Público: que consume o no obra, entendido o no en el tema.

Otros agentes o intermediarios: curadores, marchantes, coleccionistas, críticos de arte, que pueden incluir la promoción del arte a través de medios de comunicación: diarios, revistas, TV, Internet...

El campo, entonces, tiene vida y trascendencia en el tiempo gracias a los diferentes actores y factores en interacción, que en su accionar, van tomando nuevas formas y generando nuevas "escenas" a través del tiempo. Una escena, en este caso la escena cordobesa del arte, sería un momento determinado dentro del campo; una parcialidad o lapso de tiempo que se sucede entre otras escenas, conformando en su totalidad, la identidad del mismo y en la cual los diversos agentes y factores tienen una determinada actuación.

La idea de escena infiere una noción de congruencia más o menos orgánica y fluida, que ésta tendría en el tiempo, con el resto de las escenas pasadas y posibles posteriormente. Es valiosa esta noción de congruencia, entre los diferentes momentos que nos muestra el contexto que posee actualmente el medio de Córdoba, porque pone en evidencia la carencia de recursos necesarios para capitalizar la forma y el contenido de lo actuado. Es una carencia de registro, difusión, discusión, crítica, análisis y reflexión que podrían quedar plasmados e incorporados para hacer más consciente y profesional el desarrollo que tienen las actuaciones de artistas, instituciones y público, en el tiempo.

Esta carencia genera la falta de un conocimiento o apropiación profunda de lo que es la escena real y la imposibilidad de generar un concepto ideal de escena. No solo se podría desarrollar, movilizar y enriquecer aun más la dinámica de sus factores si existiera un verdadero registro y reflexión, sino que también se descentralizaría el valor del presente, generando una lectura continua, referencial de la historia del arte en Córdoba y por otra parte constituiría una forma de contacto de lo interno del arte con lo externo, lo social, desarrollando su profesionalización y abriendo un campo de registro que valore la experiencia artística como productora de conocimiento y cultura.

Frente a esta problemática, las instituciones también se ven afectadas; las vías de circulación, los espacios, las publicaciones, los intermediarios, se han ido transformando y multiplicando, generando diversas posibilidades. Pero todos estos factores, dado que están en permanente formación, dependen del tiempo requerido para instalarse y dar

¹ Colectivo de artistas que desde julio del 2006 se reúnen a trabajar en la ciudad de Córdoba. El Grupo esta conformado por Sergio Álvarez (Caleta Olivia, Santa

Cruz, 1978), Guillermo Lupiañez (Córdoba, 1974), José Quinteros (Córdoba, 1980), Alicia Sánchez (La Carlota, 1982), quienes se conocieron

transitando la Licenciatura en Escultura perteneciente a la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

respuestas al clima adverso en lo económico, lo burocrático, la falta de experiencia y el permanente cambio.

Institucionalmente, la entrada en escena de nuevos intermediarios vuelve más complejo el campo: las figuras de gestores, galeristas y curadores están definiendo su identidad, alcances, modos de operación, que en su desarrollo particular influyen en las prácticas del resto del contexto. El tiempo da pruebas de la naturaleza del arte, tanto por lo que queda en él, como por lo que desaparece. Debido a este desarrollo por el que está pasando el contexto social y profesional del arte, es que es tan urgente la necesidad de resolver la carencia de un aparato crítico y reflexivo, que se base en la profesionalización. Las instituciones definen sus posiciones y funcionan como filtros para el trabajo de los artistas de su contexto, como agentes de consagración y habilitadores para el contacto del arte con el público.

Las instituciones del ámbito privado suelen incidir en la definición de los lenguajes materiales de las obras y en las conductas de los artistas que aspiran o se mantienen en ellas, incluyendo a aquellos que buscan diferenciarse, llegando en ciertos casos a desvirtuar el sentido del artista como productor cultural, proponiéndoles sistemas y formas de producción que se ajusten a las formas de consumo del momento (moda), en función de objetivos puramente económicos. También existen instituciones, generalmente públicas, con otro tipo de perfil propicio para que se desarrollen problemáticas, argumentos y lenguajes diferenciados del circuito comercial, dado que en sus proyectos se brinda contención a otras búsquedas como la experimentación, la investigación, la recreación. Por otra parte, las instituciones son responsables en parte de que la función del entretenimiento esté centralizándose y opacando otras posibles funciones de las que el arte puede ser fuente; prueban su resistencia y

permanencia, atrayendo al público a un contexto de entretenimiento y consumo, sugerido o evidenciado, adaptándose a las tendencias globalizadoras del museo shopping, museo centro de recreación, centro cultural de esparcimiento. Esto caracteriza a las galerías, ferias y museos más carismáticos, y los artistas hacen pases entre sus necesidades y su ética para moverse en este medio. Por su parte el público se ve sometido a estas prácticas culturales sin saber, a veces, lo condicionadas que están y su relación con los artistas se ve transformada por intermediarios, como gestores y curadores, que digieren las propuestas definiendo también diferentes tipos de públicos, formas de recepción y consumo. Lo cultural se desarrolla como empresa y la búsqueda de eficiencia no se hace a través de los parámetros que el arte tiene para buscar su excelencia, sino siguiendo los recursos de mercado.

Por otra parte, los responsables de la administración de espacios de arte están, en nuestros días, marcando la necesidad de que los artistas se responsabilicen, a su vez, de lo que ocurre en escena y puedan sentirse también administradores involucrados y responsables de los espacios y los acontecimientos que éstos generan. Los artistas deben tomar conciencia de esta problemática, para que las instituciones no dependan exclusivamente de la administración formalizada sino también de una relación con la comunidad artística, para que así esta pueda formar parte de los perfiles de los espacios más allá de la muestra de sus obras. La dinámica de la escena cordobesa nos permite comprender cómo se compone y ahondar en las diversas problemáticas que se generan a raíz de la circulación de sus actores y factores: qué artistas están "en cartel", cuáles no, por qué razones sucede esto y aquello; qué o quién lo permite (instituciones, gestiones, políticas, prensa, la fa-

ma del artista, el valor de su propia obra...) y con qué fundamentos; qué determina las periferias y el centro; cuáles son las instituciones que consagran a los artistas y sus obras, cuáles son los circuitos en los que está habilitado el artista, dónde o cómo debe moverse para progresar dentro del campo, qué es lo que artistas, instituciones, gestiones políticas y medios buscan a través del arte en cada caso (fama, prestigio, capital, conocimiento, exposición, doctrina, comunicación, generar cultura...); cómo es el consumo de la obra, cómo accede el público a las obras de arte, qué función cumple el arte para ellos (entretenimiento, ocio...) entre otros factores.

Ante todo esto, hoy no se pueden establecer parámetros fijos para encontrar las delimitaciones entre lo central y lo periférico, sino que el contexto está sometido a un dinamismo tal, que las diversas manifestaciones se desplazan bajo diferentes sistemas de valoración. Por eso es que estas dos nociones, centro y periferia, responden más a una necesidad de ordenar los estímulos de un campo complejo que a una realidad concreta. Aun así, existen profesionales, instituciones y manifestaciones asociadas al éxito, que no dejan de ser relativas según los criterios con que se las juzgue. La misma naturaleza y práctica social histórica del arte, impiden definirlo o dimensionarlo, al menos de forma permanente. Esa inconsistencia y relatividad propias del arte, son las que designan la relatividad tanto de las periferias como las del mismo centro. Y es que generalmente cuando creemos encontrar elementos que prueben la consagración de una posición central en el ámbito, ésta proviene de criterios, for-

mas de valoración y consagración que son externas, como las del marketing o la gestión (una herencia del mismo). Un claro ejemplo de esto es la idea de "cartel" entendido como un momento de máxima exposición dentro de la escena, idea que conlleva el contenido comercial que le da origen; una forma muy visible, que no sólo evidencia la presencia de los artistas y de las instituciones del momento, sino que además resulta en una forma parcial y relativa de consagración y materialización de lo que ocurre en la escena. En un marco de éxito económico, de gestión y de trabajo de producción, las experiencias y obras de la "periferia" pierden visibilidad ante los ojos de una comunidad atraída por la solvencia material. El resultado de esto es que el conocimiento, obtenido de esas experiencias asumidas como periféricas y a veces marginadas, no accede a la posibilidad de ser valorado culturalmente, dando sus propias perspectivas. Dentro de esto, la inclusión de las manifestaciones y experiencias de la periferia en el seno del centro consagrado, podrían dar un intercambio o pluralidad movilizadora, primero en la comunidad artística y luego en la comunidad en general. Frente a este panorama, parece ser que a los artistas de nuestro tiempo no les queda más que luchar contra la marea de lo inconsistente en lo que se ha convertido el campo del arte, más específicamente el escenario cordobés, en los últimos años; pareciera que existe una presencia de un pasado impreciso que pesa con sus definiciones y conflictos sobre un presente resultante que desea para su tiempo mayores certezas de las que ha conseguido.

PARABRISAS

Escenas simultáneas

Natalia Blanch¹

La primera idea al intentar describir la palabra *escena* es la del lugar común, es decir que la escena artística de Córdoba u otro lugar estaría constituida por un grupo de artistas elegidos que exponen sus trabajos regularmente y figuran en los eventos importantes del arte contemporáneo. Pero al pensar en ese grupo de artistas termino considerando a varios grupos integrados por personas cuyos nombres resuenan pero que forman parte de esferas del arte visual totalmente diferentes. Creo que la diversidad y la cantidad de proposiciones artísticas, la heterogeneidad de estilos y medios, la coexistencia en un mismo lugar de artistas de orígenes diversos complejizan la comprensión del campo ar-

tístico y hacen casi imposible pensar en *escena* en singular.

Teniendo en cuenta estas escenas simultáneas, pertenecer o no pertenecer a alguna de ellas se me figura arbitrario y circunstancial. Asimismo me parece que integrar una escena es un juego conveniente pero no definitivo. La obra se construye en parte por este juego, en parte.

Adriano Pedrosa dice: "*La exposición estimularía a los artistas y curadores a repensar sus prácticas, y al público a replantear su visión del arte y del mundo*".

Me agrada esta proposición; pensar en la exposición como uno de los escenarios del arte donde se manifiestan las búsquedas, las provisorias soluciones, las preguntas que una obra puede generar, como lugar de intercambio y tal vez de transformación.

¹ Natalia Blanch nació en Córdoba en 1971. Obtuvo la Licenciatura en Pintura y el Profesorado Superior de Educación en Artes Plásticas, especialidad Pintura, de

la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en 1996 y la Maestría en Artes Plásticas de la Universidad de Maryland en College Park, Estados Unidos, en

2000. Participó en muestras de EE. UU., Francia e Inglaterra, entre otros lugares. Actualmente reside y trabaja en Grenoble, Francia.

Escena abierta

Propuestas para teorizar

Carlos de Brito e Mello¹

En *El interior del cubo blanco*, O'Doherty hace una cuidadosa descripción de *La galería de exposición del Louvre*, donde el movimiento de las personas alrededor de las obras de arte del siglo XIX, "caminando, estirándose, enterrando el rostro en cuadros y agrupándose a buena distancia con rostros interrogativos" (O'Doherty, 2002: 6), indica, claramente, la relación que era establecida entre las imágenes artísticas vehiculizadas en espacios propios para exhibición y las condiciones para esa exhibición.

Cada cuadro era entonces visto como una unidad completa, cuyo aislamiento era proporcionado por una gruesa moldura que garantizaba seguridad para el ejercicio del deleite estético. Por tanto, esa moldura debía funcionar como un límite que la escena pictórica no sería capaz de traspasar, anulando cualquier ilusión de continuidad lateral: "La moldura reduce o suprime el motivo en ciertos puntos de manera que refuerza el borde". (O'Doherty, 2002: 9)

Tal configuración, asociada al uso de la perspectiva y a la creación de una ilusión por medio del trabajo del artista, es avalada, sin embargo, por representaciones que tienden a suplantar los bordes hasta entonces absolutos². El surgimiento de la fotografía llega para reforzar la presión que la moldura comienza a sufrir a final de siglo:

"El análisis, no de los campos y sí de sus límites, y la definición de estos límites con la finalidad de ampliarlos son una costumbre del siglo XX." (O'Doherty, 2002: 11)

No nos interesa aquí realizar la trayectoria histórica de las formas de mediación de la imagen, sino mostrar cuán preocupante y significativa es esa relación entre una forma perceptible y su entorno, desde el vínculo entre el fiel y el ídolo, el espectador y el cuadro, hasta la inclusión del cuerpo "que se transforma al conectarse con otros cuerpos y otros dispositivos" (Casa Nova, 2002: 24) en las obras de Hélio Oiticica. En este ensayo, la relación entre una escena representada y el exterior, nos sirve, inicialmente, para introducir nuestras consideraciones acerca de aquello que se convenció —o se acostumbró— a llamar *escena artística*. Ora aplicado para designar un conjunto de artistas cuya producción ocurre y circula en una región geográficamente delimitada (una ciudad, un país), ora definido por un marco temporal o histórico que se sostiene alrededor de un movimiento, ora restringido únicamente para visibilidad de las obras en una escena pública —muchas veces apenas publicitaria—, el término, sin embargo, padece de fuerza, unidad y consistencia conceptual. Mencionada con bastante —y, a veces, descuidada— libertad por diversos discursos que buscan comprender el fenómeno artístico, pero imprecisa en relación a su exten-

1> Carlos de Brito e Mello nació en Belo Horizonte (Brasil) en 1974. Además de ser artista plástico, posee un master en Comunicación Social (Universidad Federal de Minas Gerais, 2004), y se desempeña como profesor de Teoría de la

Comunicación y Estética en la Universidad Salgado de Oliveira y otras instituciones. Actualmente desarrolla proyectos ligados a literatura y artes plásticas en su ciudad natal.

2> O'Doherty muestra cómo la

composición de un horizonte que cruza horizontalmente la tela de un lado a otro puede producir el adelantamiento de la moldura.

sión y validez, la *escena artística* será nuestro tema aquí, como parte de nuestros esfuerzos en responder: ¿cómo se configura y qué comunidad es capaz de abrigar?

No pretendemos aquí formalizar una teoría. Nuestra intención es conocer la naturaleza de una *escena*, comprender su fuerza motriz ligada a la experiencia estética y reivindicar el carácter singular de una comunidad erguida en su entorno. Ya que iniciamos nuestra trayectoria recorriendo la sala de un museo, vamos a dejar que fenómenos artísticos nos guíen un poco más y funcionen como operadores en nuestra discusión. Continuemos, por ahora, investigando el origen del término y los valores atribuidos a la *escena*.

La escena como representación

Al aproximar y comparar cine y pintura en *El ojo interminable*, Aumont recupera la *skéné*, construcción característica del teatro griego, para hablar del lugar donde se produce una escena. Si ella puede ser comprendida, en su origen, como el “espacio representado”, dice Aumont (2004: 159), es porque esa atribución es dada conforme el uso que se hace de ella, el trabajo que en ella se opera, la construcción de una convención que nunca está previamente disponible:

“Artefacto plenamente cultural, fundado sobre convenciones socializadas que rigen su campo y su naturaleza, ese sustituto [la representación] es siempre *fabricado*, la técnica y la ideología lo delimitan: nadie más, imagino, cree hoy en día que una representación sea, como mínimo, una copia del objeto tal cual, tampoco de alguno de sus aspectos.” (Aumont, 2004: 152-153)

Concebir la *escena artística* a partir del valor de representación que caracteriza una obra, significa, en primer lugar, reconocer su delimitación cultural e ideológica. Se trata de una elaboración producida en medio de la-

zos de convivencia y de cooperación que se establecen en las interacciones cotidianas – tanto aquellas que ocurren, específicamente, en el interior del sistema de las artes, como las cotidianas que conforman la trama del tejido social–, donde circulan costumbres y padrones de comportamiento.

Si por un lado, una representación lleva en sí convenciones sociales compartidas por sujetos, por otro, espera de esos mismos sujetos un permanente ejercicio de interpretación y atribución de sentido.

Una escena es, por lo tanto, como una construcción –material y simbólica– cuyo significado está siempre por llegar: debemos preguntarnos entonces, no lo que es una escena, pero sí, que es lo que puede tornarse de una escena, recordando siempre que esa denominación no es anterior a nuestra capacidad de atribuirle. La interrupción de los procesos de significación en nuestro contacto con el mundo, nos advierte siempre del carácter provisorio de una representación, dependiendo del contexto de circulación y de su propia reconstrucción por los sujetos. En este sentido, la noción de escena se aproxima a la de espacio, entendido aquí no como una demarcación física apta a ser inmediatamente aprehendida por la conciencia, sino como resultante de una interpretación: “no es visto directamente, y sí construido” (Aumont, 2004: 142). Construido, representado el espacio que se puede organizar a partir de aquí, mantiene abiertas, como condición de su existencia, las posibilidades de su revisión y transformación.

En segundo lugar, el carácter representativo de una *escena* señala el movimiento de un objeto que está ausente y se hace presente. Más allá de la constatación inevitable de este movimiento en una obra de arte, debemos investigar cuál es el objeto en escena, que se manifiesta por medio de una construcción simbólica en una *escena artística*. Nuestra propuesta es elaborar una manera de conce-

bir la representación, articulándola vivamente con el objeto, sin tener que resignarnos a “conservar de la materia su fantasma” (Bergson, 1999: 37).

Henri Bergson, en *Materia y memoria*, propone una alternativa a la perspectiva realista que afirmaba la superioridad del mundo objetivo, autónomo e independiente, frente a la percepción y conocimiento humanos; y a la idealista que, inversamente, solo reconocía ese mismo mundo a partir de una concepción mental y subjetiva. Para el autor, la materia es un conjunto de imágenes, “una existencia situada en el medio del camino entre el “objeto” y la “representación” (Bergson: 1999: 2). En lugar de una oposición intransigente o una polarización excesiva, propone aquella que el sentido común ya es capaz de enunciar:

“Por lo tanto, para el sentido común, el objeto existe en sí mismo y, por otro lado, el objeto es la imagen de sí mismo tal como la percibimos: es una imagen, pero una imagen que existe en sí.” (Bergson: 1999: 2)

Bergson concibe el mundo, a partir del momento en que abre los ojos, como un flujo de imágenes que actúan unas sobre las otras. Nuestro cuerpo, surgiría entonces como una imagen particular y privilegiada, en la medida en que recibe estímulos tanto del exterior – las percepciones– como del interior –las afecciones– y que puede elegir cómo actuar sobre las otras imágenes. La relación que establecemos con cualquier espacio exterior no es casual ni falta de posibilidades; en consecuencia: “los objetos que cercan mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos”. (Bergson: 1999: 16)

Una representación no podría entonces, encontrarse lista y disponible en el mundo, ni podría nacer de una realización propia del cerebro -como si este fuera un productor independiente de imágenes discontinuas en

relación al universo–pero sí nacer de una relación que se procesa entre la “materia y la percepción conciente que tenemos de ella” (Bergson: 1999: 32). Si una representación no debe ser considerada consecuentemente un aumento al mundo, debemos comprenderla a partir de una operación de reducción. Del flujo de imágenes que se interponen unas en las otras, algo es abstraído, abandonado, disminuido:

“Para transformar su existencia pura y simple en representación, bastaría suprimir de una sola vez lo que le sigue y lo que la precede, y también lo que la conforma, no conservando más que su costra exterior, su película superficial.” (Bergson: 1999: 33)

Entre el flujo de imágenes y su presencia representada, no podría haber, por lo tanto, una diferencia de naturaleza, pero sí de grado. Nuestro cuerpo actuaría en este proceso, como un centro en torno del cual se produciría una representación, reflejo, sabemos ahora, de nuestra acción sobre las imágenes. La retención de parte de su flujo y el hecho de destacar o eliminar aquello que en ellas no nos interesa, significa simultáneamente la influencia que ejercemos sobre la materia. El trabajo de representar consigue que esa resultante, ese “residuo, en vez de permanecer implantado en el ambiente como una cosa, se destaque como un cuadro” (Bergson: 1999: 32). Pues bien, no es el cuadro exactamente un elemento de demarcación de una escena (tanto la que se manifiesta en una obra de arte, como aquella investigada en este artículo, la *escena artística*). Aumont parece acompañar nuestra argumentación al señalar que “el cuadro se define tanto por lo que contiene como por lo que excluye”. (Aumont, 2004: 136)

Este ensayo no pretende, por cierto, conciliar apresuradamente perspectivas tan complejas acerca de la noción de representación. Nos

interesa, ante todo, demostrar de qué manera la *escena artística* puede servir de tal perspectiva, para articularse como concepto, y cómo puede también funcionar como modelo de comprensión del fenómeno. Para nuestros propósitos, es importante reconocer que un espacio puesto en escena no se presenta como una adición al mundo, ni un recorte arrancado y diferente de sí mismo, sino más bien como una parte seleccionada de las imágenes que lo constituyen –que continuarían en las siguientes y en las precedentes– a partir de la percepción.

Utilizar la denominación *escena artística* significaría atribuir a determinados grupos de artistas, conjunto de producciones, intervenciones y exhibiciones realizadas en determinada época y lugar “el papel de lienzo. Ellas no agregan nada a aquello que es; hacen apenas que la acción real pase y que la acción virtual permanezca” (Bergson: 1999: 37).

Reconocer la equivalencia entre la naturaleza de las representaciones y de las imágenes, de donde las primeras sobresalieron, nos permite rever la relación que una representación establece con su entorno. La sobrevaloración de una determinada *escena artística* en detrimento de manifestaciones que permanecen *fuera del cuadro* –utilizando una expresión común tanto para Aumont como para Bergson– no puede seguir manteniéndose. No existe aquí nada más que una ordenación de imágenes alrededor de un centro específico, “iluminada la cara que lo interesa”. (Bergson: 1999: 32)

Así las cosas, imaginamos que una *escena artística* solo puede ser considerada teniendo en cuenta su dinamismo, su transitoriedad, y sobre todo, en relación directa con las fuerzas que, incluso fuera del cuadro, la mantienen. Señalar la *escena artística* nos exige, a partir de ahora, encontrar sus elementos determinantes, sus fuerzas propuloras e inspiradoras, sus nutrientes y su prolongación a través del espacio y del

tiempo que se encuentra disperso en la parte invisible de los sucesos marcados por la experiencia estética.

La experiencia estética

Al intentar definir los fundamentos de nuestra relación con los objetos artísticos, Mendes recupera dos ideas antagónicas. En la primera, lo bello, tomado como un valor o concepto de validez universal, sería un atributo de la obra. La apreciación dependería por lo tanto, de la capacidad del sujeto de percibir o no ese valor intrínseco al objeto que se presenta. El artista es llevado a la condición de genio, capaz de discernir y manifestar la belleza por medio de su trabajo. A estas ideas, compartidas por Platón y Aristóteles, se opone otra: teniendo en cuenta las modificaciones de las cualidades del objeto artístico identificadas durante el proceso de su aprehensión, se propuso la tesis de que “la belleza está en el individuo que la percibe, y no propiamente en el objeto” (Mendes, 2007: 20). En su argumentación, Mendes busca superar ese dilema desviando nuestra atención, hasta entonces solicitada exclusiva y fundamentalmente para la obra, o para el sujeto que la percibe, en dirección a la relación que se establece *entre* obra y sujeto:

“Esos conceptos de arte y objeto artístico se alejan de la visión arrogante y egocéntrica del arte como fruto de la voluntad y de la decisión de un genio individual, sustituyéndola por una idea mucho más sensata y humilde: el arte como resultado de una compleja interacción de motivaciones, determinaciones y accidentes, como una experiencia de diálogo *sui generis*, que sitúa a cada individuo (creador o público) en una relación productiva, con otras y diversas subjetividades y fuerzas constructivas.” (Mendes, 2007: 22)

Además de la referencia bastante evidente a la noción de representación de Aumont, en-

contramos aquí una apurada vinculación con el pensamiento de Bergson, una vez que también allí, tanto la realidad exterior como la conciencia perderían su lugar privilegiado de creadoras de las representaciones. Ni ofrecida previamente por la realidad, ni resultante de un “golpe teatral” (Bergson, 1999: 37), repitiendo términos del autor, las representaciones nacen de un vínculo que las imágenes establecen con el cuerpo que las percibe. De esta manera, la experiencia estética se fundamenta en una *relación* que puede construirse “ampliando el poder de vislumbrar o inventar otras vidas en el interior mismo de ésta vida” (Brasil, 2006: 93). Esa relación se establece en el lecho de las interacciones cotidianas organizadas por los sujetos, siempre renovable, móvil, pero desprotegida de un concepto anterior y general, una verdad a la que los sujetos podrían defender, o de una subjetividad reinante, maciza y autónoma.

A nuestro parecer, aquello que da origen a una *escena artística* y la sostiene es un conjunto de proposiciones elaboradas, emprendidas, materializadas y tornadas públicas por sujetos, teniendo como objetivo la producción de experiencias estéticas, o sea el establecimiento de relaciones en torno o a partir de las “*performances artificiales*” (Guimarães, 2006: 16). Si una escena artística tiene carácter de representación, todo aquello que se hace presente en ella son por lo tanto las experiencias estéticas potenciales, las relaciones que abren posibilidades de transformación y el aumento del campo de significación. Vale siempre recordar que dicha *escena* no se realiza “lanzada fuera del espacio, para que no tenga en común nada más con la materia de donde había partido: El mundo que constituye nuestra tarea, por lo tanto, no es otro sino éste, desdoblado y transformado estéticamente”. (Guimarães, 2006: 24) Estas performances artificiales no pretenden, de acuerdo con Guimarães, desvalori-

zar la vida cotidiana, condenándola como falta de autenticidad, pero sí hacer posible su cuestionamiento, su modificación su subversión. Se trata de un movimiento de apertura para lo nuevo (y no a la novedad, contemplada insistentemente en los anuncios publicitarios), donde valores y costumbres hasta entonces en vigor son confrontados y tensionados por otras formas de pensar. En tal experiencia, nos abrimos a las afectaciones y al devenir, que no pueden ser previstos ni regulados por los “límites institucionales del arte, de la política o de la comunicación” (Brasil, 2006: 96). Con esto observamos la impertinencia de la aplicación obligatoria de la noción de *escena artística* a un sistema de las artes institucionalizado, cuya legitimidad y credibilidad sean conferidos por otros atributos que no sean los definidores de la experiencia estética. Por ello su carácter político, al confrontar otros poderes que, cultural o económicamente, son ejercidos a través de la definición –y, muchas veces, de la imposición– de espacios expositivos, programas de incentivo, centros de enseñanza, visibilidad en los medios de comunicación, ejercicio de la crítica y culto a determinadas personalidades asociadas al sistema. En la *escena artística*, imaginamos, se constituyen otras vidas comunitarias, animadas no más por atribuciones como *el artista, el curador, el fomentador, el crítico y los consumidores de cultura* (a que son reducidos muchas veces los que disfrutan de la experiencia), sino por seres cualesquiera que son capaces de “reinventar día a día los lances y las propias reglas” (Brasil, 2006: 93) de un juego infinito.

“Si la consideramos una *comunidad estética* es porque el consenso que precariamente ahí se constituye, no puede ser impuesto, deriva de una elección afectiva (en el sentido de ser o no afectado). No puede, de la misma manera, ser representado, explica-

do, mucho menos *in-formado*, pues se basa en aquella ‘comunicación sin comunicación’ que, desde Kant, caracteriza la experiencia estética.” (Brasil, 2006: 98)

Una comunidad

Vimos hasta ahora que una *escena artística* puede ser pensada en los términos de una representación, cuyo origen es dado por su entorno, ya sea porque una representación está cargada de normas y valores sociales, como vimos con Aumont, o porque esta se produce como un reflejo de las imágenes que fluyen sobre una superficie específica, como vimos con Bergson. Conociendo también la naturaleza del objeto que gana visibilidad en una *escena*, a saber, la experiencia estética –que encuentra en el mundo, en medio de hombres y mujeres su lugar de aparición– somos forzados a admitir su carácter exógeno.

Aunque una *escena artística* solo pueda ser señalada a partir de la realización de una experiencia reconocible –o de un conjunto de experiencias estéticas reconocibles– es evidenciada por medio de su manifestación pública y perceptible, es preciso reconocer en ella una fuerza centrífuga que nos compele a mirar más allá. Fuera de los bordes, fuera del cuadro, se entrecruzan fuerzas que, por un arreglo circunstancial y energético, brillan visiblemente en determinado tiempo y espacio; éstos también entendidos como actualizaciones de temporalidades y especialidades mayores y diversas más vastas y complejas, que se organizan en determinado instante y se cristalizan en torno de producciones, encuentros, circuitos, debates, exposiciones, intervenciones...

La escena artística es entonces una composición marcada, desde el inicio, por la multiplicidad y por la heterogeneidad de las fuerzas que, viniendo de afuera, del extra-campo, se doblan originando un territorio existencial y subjetivo, “como si el navío fuera

una rugosidad del mar”. (Deleuze, 1987: 131) Deleuze, lector privilegiado de Bergson y de Foucault, conecta los procesos de subjetivación con las posibilidades de vivir. Por consiguiente, describir una *escena artística*, no a partir de su forma, sino de la relación de fuerzas que se curvan por medio de “*reglas facultativas* que producen la existencia como obra de arte, reglas al mismo tiempo éticas y estéticas que constituyen modos de existencia o estilos de vida (incluso el suicidio es parte de ellas)”. (Deleuze, 1992: 123) Consideramos que el aparecer de una *escena artística* puede ser asociado a la producción de una subjetividad y al desarrollo de nuevas formas de vida personales y comunitarias. Nuevamente, tal como discutimos acerca de la experiencia estética, nos encontramos delante de la tarea de confrontar el mundo con su propia posibilidad. Las nuevas formas de vida se alzarían como resistencia a los poderes de todo orden, que subsisten a las formas asfixiantes e insensibles de existencia sometidas a un “capitalismo omnívoro” (Pelbart, 2000: 14). De esta manera, la *escena artística* asume su dimensión política: si el lugar que les quedó a determinadas composiciones subjetivas emergentes, “focos de enunciación colectiva, inteligencias grupales que escapan a los parámetros consensuales” (Pelbart, 2003: 139), es al margen, que los choques puedan sacar de allí su potencia:

“Este no-lugar le permite sin duda movilidad, pero en una docilidad relegada a los azares del tiempo, para captar en el vuelo las posibilidades ofrecidas por un instante. Tiene que utilizar, vigilante, las fallas que las conjeturas particulares van abriendo en la vigilancia del poder propietario. Entonces va a cazar. Crea allí sorpresas. Consigue estar donde nadie espera. Es astucia.” (Certeau, 1994: 100-101)

El fenómeno resultante de este “arte de lo frá-

gil" (op. cit.: 101) permite ver una comunidad que no se deja aprisionar por un discurso que venga a hablar en su nombre y que no requiere una identidad fija y sólida. Esa no debe ser realmente la aspiración de un proceso de subjetivación cuyo objetivo es producir nuevas formas de vida. Aquí no se reivindica unidad, ni fusión, sino una dinámica "hecha de los seres singulares y sus encuentros: pluralidad, distancia" (Pelbart, 2003: 141). La comunidad que queremos encontrar en una *escena artística*, una comunidad producida por singularidades cualesquiera (Agamben, 1993: 11), no busca mantenerse como un equivalente a los poderes contra los cuales lucha, ni fortalecer los lazos de pertenencia, ni investiga una supuesta esencia que unificaría sus integrantes. Está en cuestión para ella –y para nosotros, finalmente– la movilización de la potencia en acto, excavando aperturas para "el sustrato ontológico de las soluciones concretas, las fuerzas subjetivas, el escenario de las actividades, resistencias, voluntades y deseos que rehúsan el orden hegemónico, bien como para las líneas de fuga, los trayectos alternativos y constitutivos" (Pelbart, 2003: 86). La configuración de una *escena artística* se da, seguramente, en torno de un conjunto de manifestaciones de orden estética y los sujetos sociales, en torno de formas aprehensibles y el pensamiento que ellas inauguran, en torno de imágenes y representaciones, en torno de una instancia que produce la obra y de otra que la percibe. Para que comprendamos de qué está hecho ese lazo comunitario, sin embargo, es preciso seguir más allá de las evidencias: "es fuera de las formas, en otra dimensión, donde pasa el hilo que las cose una a la otra y ocupa el entre-dos" (Deleuze, 1992: 121). Esa es la dimensión de la fuerza del deseo,

y esa es la posibilidad de, colectivamente, hacer "de la existencia un 'modo' de arte" (Deleuze, 1992: 141).

Referencias bibliográficas

- Agamben, G., *A comunidade que vem*, Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- Aumont, J., *O olho interminável*, San Pablo: Cosac & Naify, 2004.
- Bergson, H., *Matéria e memória*, San Pablo: Martins Fontes, 1999.
- Brasil, A., "Entre ver e não ver: o gesto do prestidigitador" en Guimarães, Leal y Mendonça, op. cit.
- Guimarães, C., "O que ainda podemos esperar da experiência estética?" en Guimarães, Leal y Mendonça, op. cit.
- Casa Nova, V., *Texturas: ensaios*, Belo Horizonte: UFMG / PUC Minas, 2002.
- Certeau, M. de, *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer*, Petrópolis: Vozes, 1994.
- Deleuze, G., *Conversações*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- Deleuze, G., *Foucault*, Lisboa: Vega, 1987.
- Guimarães, C.; Leal, B. y Mendonça, C., *Comunicação e experiência estética*, Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- Mendes, A., *O amor e o diabo em Ângela Lago: a complexidade do objeto artístico*, Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- O'Doherty, B., *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, San Pablo: Martins Fontes, 2002.
- Peirce, Ch. S., *Semiótica*, San Pablo: Perspectiva, 1977.
- Pelbart, P. P., *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*, San Pablo: Iluminuras, 2000.
- Pelbart, P. P., *Vida capital: ensaios de biopolítica*, San Pablo: Iluminuras, 2003.
- Sedlmayer, S.; Guimarães, C. y Otte, G. (comps.), *O comum e a experiência da linguagem*, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

PALABRA DE ARTISTA

Fragmento sobre el planiverso

Acerca de cómo sería un mundo de dos dimensiones

Fermín Eguía¹

Fantaseando sobre un posible mundo de dos dimensiones, recordé el planiverso de los geómetras en un artículo de Martin Gardner que había leído en un número de *Investigación y Ciencia* de los años ochenta. Busqué afanoso la revista y comprobé cuánto discrepaba mi mundo plano de un mundo de dos dimensiones rigurosamente concebido. Mi mundo chato no se le parecía ni por asomo, pero me resultaba ameno.

Este mundo, surgido en una tarde aburrida en estos enormes días de verano, tal vez reflejara más la necesidad de conjurar el tedio que mi aptitud para las matemáticas. El aburrimiento, sin dimensión, y que se explica de modo interminable, es el espacio donde fabriqué un lugar limitado recurriendo a un lenguaje metafórico impropio para las ciencias. Topos donde acontecen las figuras

que lo pueblan y que es como la superficie de un cuadro donde el trazo es el animado habitante o bien la quieta figura cardinal. Así, incipientes y embrionarias siluetas comienzan a poblarlo como sombras chinecas, coloreadas y un tanto indiscernibles. Como ese tipo que veo ahora con una gorra sobre lo que parece ser su cabeza: figura prematura y cambiante, que aparece bajo un cartel de la fachada del Club Atlético Mandioca Sindeiro, que puedo leer de memoria y a ojos cerrados.

Y allí veo solitarios campeones que juegan contra sí mismos, apuntando tantos a favor que les son adversos, como hacía yo en mi niñez.

Más arriba, en cuanto necesito ubicar puntos cardinales, operan figuras que se mueven con donaire. Parece que bailaran una música sin espesor, pero colorida. Se alargan y contraen acompasadamente en una

¹ Fermín Eguía nació en Comodoro Rivadavia, Argentina en 1942. Es egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes y de

la Escuela Superior de Bellas Artes. Desde 1965 expone regularmente en Buenos Aires, y a partir de 1976 en muestras

colectivas en el exterior. Actualmente, vive y trabaja en Buenos Aires.

danza a la que ya mismo dejo de prestarle atención porque me resulta monótona. En una plazoleta más apartada, un orador planiversal propala el siguiente mensaje: "No os engañéis, las cuatro dimensiones son la vulgata de los necios. Si estamos atrapados en dos dimensiones, más lo estaremos en un mundo pluridimensional". El escaso público reunido en torno a él se reuerce de risa. Y apartando la vista de allí columbro una página donde se destacan estas razones: el mundo bidimensional no es dialéctico ni antidialéctico. Al parecer no se puede hallar fácilmente unidad en los diversos espectáculos que se presentan, pues éstos se muestran completos y sin vínculos aparentes aunque estén yuxtapuestos. Las figuraciones a veces participan en desplazamientos conjuntos. Otras, solitarias, deambulan en torno a casas o monumentos que son figuras quietas de contorno irregular, bastiones inexplicables y pertinentes. Pero contrariamente a lo que pudiera pensarse, es un mundo muy dinámico y sin colisiones. Las figuras se solapan o deslizan unas sobre otras, cambiando de color. También las he visto copular con un movimiento acompasado. Mirarlas excita hasta el rubor, como las fotos pornográficas. Las hembras se dis-

tinguen porque se menean al andar con trémula cadencia. Se reproducen y crían montones de criaturas, a las que se las ve muy retozonas y revestidas de colores pueriles. Luego, aparece un vehículo y los transporta a sus vacaciones porque aquí también probablemente sea verano. Porque es muy difícil concebir una atmósfera, un clima en este mundo plano. ¿Hay vientos?, me pregunto. La bella expresión: "un pelo de aire" puede aplicarse a algo más leve que la brisa que registra la epidermis. Así es acá, y sin embargo algunos se despeinan y tornan a peinarse rápidamente, puesto que la coquetería, que es la hermanita menor de la estética, presumo que también los desvela. Los habitantes de este mundo plano han tenido que solucionar previamente un sinnúmero de cuestiones prácticas que hicieran posible una cultura chata, pero de esto se ocuparon Howard Hinton, Dewdney y algunos más. Esta fábrica es ideal y sin fundamento. Es como un paseo con Luciano de Samosata o Cyrano de Bergerac por regiones que no por improbables son inciertas. El mundo plano es de modo predominantemente visual y aunque también se perciben sonidos, éstos no me atraen. Había una banda en otra plaza que tocaba un himno. Era un son zonzo, si los hay, y sin ningún brío.

PALABRA DE ARTISTA

Yo creo como hablo

Paul Ramírez Jonas'

En los últimos cinco años mi obra a cambiado. Reconociendo mi deuda con Borges, encuentro que leer es más creativo que escribir, que el lector es más creativo que el autor. Casi todas mis obras empiezan con un texto preexistente. Utilizo ese texto como una partitura para una acción, un objeto, o cualquier forma de obra. Considero la palabra texto de la manera más amplia y abierta posible. Así puede ser un sendero, como puede ser una composición musical, o los planos de un objeto tecnológico, un diario personal, una obra de teatro, un mapa; en fin cualquier fragmento cultural que se pueda utilizar como instrucción o preferiblemente que se pueda interpretar de manera parecida a la cual un músico interpreta una partitura. Lo que me interesa es la tensión entre la originalidad de un autor y la originalidad de un interpretador. Prefiero el texto que no llega a ser arte sin la participación del lector.

En el pasado mi obra se enfocó casi exclusivamente en mi persona. Yo era el lector. Yo era el investigador, el explorador, yo era el que ejercía actos de memoria (pues gran parte de esta dinámica, es que el texto preexiste, es el pasado, y el lector, la lectura es en el presente).

Hace cinco años, coincidiendo con una obra que hice para InSite 05 (un proyecto basado en la distribución de llaves), y otra para la ciudad de Cambridge, Massachussets (otra obra con una difusión de llaves), empecé a pensar más en el público. Si yo soy tan solo

un lector, y el público es un público de lectores (en vez de autores), ¿no tengo más en común con el público que con los autores? Ahora trato de hacer obras en las cuales el protagonista es el público. Y sobretodo me interesa un público como lector... pues ser lector es ambiguo... por un lado un público lector implica un público activo... pero por el otro lado el lector es también pasivo, un tanto perezoso, pues aún no es un público autor, genio, creador, revolucionario. El ideal, para mí, es ese terreno vago, donde la apatía y la actividad se mezclan.

Fue con estas ideas en la cabeza que llegué a San Pablo para la bienal el año pasado. Llegué con el deseo de crear una obra para el público. Mi guía es crear una obra que requiera un intercambio con el público: hay que dar para recibir. Pero quiero pedir muy poco, lo mínimo: un centavo, tu voz, que camines a mi lado por un minuto... casi nada. Quiero que el intercambio signifique algo si te involucras, pero también si eres pasivo. En mi forma de ver para llegar a ese umbral, lo requerido del público debe ser muy poco, tan poco que se pueda sentir que lo que separa la participación de la no participación reside dentro de cada individuo: el único obstáculo es interno.

Estas formas de pensar han perdurado. También han empezado a influenciar mis actividades como profesor. Pues se trata de otra situación en la que varias personas se organizan alrededor de un texto. Y por igual es otra situación en donde se mezcla la apatía y la actividad.

1> **Paul Ramírez Jonas** posee un master en Bellas Artes por la Rhode Island School of Design (1989) y una Licenciatura en Artes por la Brown University (1987). Como artista ha sido premiado por la National Endowment for the Arts, Joan Mitchell Foundation, ArtMatters, Howard

Foundation, International Studio Program en Suecia, y por el Atlantic Center for the Arts, y ha participado en las bienales de Johannesburgo, Seúl, Shanghai, San Pablo y Venecia. Se ha desempeñado como profesor en R.I.S.D, Cal Arts, Columbia University,

New York University, School of the Museum of Fine Arts en Boston, y actualmente en el Hunter College (NYC). Es consultor internacional del **Centro de Investigaciones Artísticas de Fundación Start**.

El séptimo día o el séptimo sello

José Fernández Vega

Siete días en el mundo del arte
Sarah Thornton
Edhasa
Buenos Aires, 2009
Traducción de Laura Wittner
251 páginas

Con una actitud que oscila entre un elaborado distanciamiento etnográfico y una irrefrenada fascinación *snob*, Sarah Thornton ha escrito un libro a la vez divertido, corrosivo e informado sobre el *jet set* del arte contemporáneo. Como en una comedia dividida en escenas, en cada uno de sus siete capítulos el libro plasma una situación representativa. Comienza con una exuberante tarde de subasta en Christie's, pasa por una peculiar, larguísima clase de crítica colectiva del profesor y artista conceptual Michael Asher en CalArts y sigue con el testimonio de la apertura *chic* de la feria de arte de Basel (en las ferias es donde

las galerías realizan el 50% de las operaciones, y ArtBasel es la más opulenta).

En los siguientes capítulos, la autora entrevista a los protagonistas del premio Turner 2006 ("el concurso de arte contemporáneo más famoso del mundo") y ofrece el relato de su pasantía en la redacción de la influyente *Artforum International* (integrada por dieciséis personas y con una circulación de sesenta mil ejemplares, la mitad por suscripción). La visita al cuartel general del emporio estético guiado por el exitoso artista-empresario Takashi Murakami precede al capítulo final consagrado a la *Biennale* de Venecia 2007, con sus 34.000 pases VIP, sus 76 pabellones todavía arcaicamente nacionales en la era del arte global y, desde luego, la piscina de agua salada del lujoso hotel Cipriani, un ámbito muy adecuado para fingir sobre los precios y platicar acerca de la crítica social que suele predominar en las obras entre sorbos de un cóctel Bellini.¹ Esa descripción, a primera vista, podría parecer un testimonio del cosmopolitismo y la

¹ La cínica descripción apenas traiciona la intención de la autora. Por lo demás hasta *The New York Times* ve las *Biennales* sin mayor entusiasmo. Acerca

de la edición 53 (2009), organizada por el sueco Daniel Birbaum, el diario dictamina "ordenada, disciplinada, cautelosa e irrelevante" (M. Kimmelman, "Small World

Crammed on Biennale's Grand Stage", *TNYT*, 10-06-2009, en <<http://www.nytimes.com/2009/06/11/arts/design/11abroad.html>>).

diversidad vigentes en el dominio artístico actual; observada de cerca, también ofrece la impresión contraria. Es que, vista desde la cúspide, la geografía del arte incluye unas pocas ciudades de referencia (Nueva York, Los Ángeles, Londres y Berlín son las esenciales). Su economía no se halla mejor diseccionada: el 98% del mercado de subastas está controlado por dos grandes firmas y un puñado de galeristas dominan el negocio (comenzando por Larry Gagosian desde sus cuatro sucursales: dos en EE. UU., dos en Europa). Al comienzo del libro Thornton enumera los seis personajes centrales que operan en la escena del arte: el artista, el galerista o *marchand*, el curador, el crítico, el coleccionista y el subastador. Ellos viven en un ambiente donde el simple aficionado o el espectador brillan por su ausencia. Este universo, como afirma uno de sus habitantes, es en realidad “un pueblito” donde los nombres se repiten y todos se conocen entre sí, aunque la lucha por el estatus se haga descarnada. El temor a la segregación se manipula al punto de que no sólo es necesario ofrecer un cheque con muchos ceros para adquirir ciertas obras, sino, para desesperación de los recién llegados, a veces también una reputación establecida como coleccionista millonario.

Las multitudes que en los últimos años vienen llenando los museos sólo ofrecen un telón de fondo y una dosis de populismo vitalizante al giro de millones que se despliega por encima de ellas. El verdadero *boom* del arte contemporáneo, explica Thornton, obedeció más bien a la polarización cultural y económica que a un proceso de democratización social. Esa polarización fue en gran medida fruto del desenfreno capitalista de los últimos veinte años. Los auténticos

agentes de la inflación del arte fueron un puñado de *billonarios* en busca de legitimidad y autopromoción a través de consumos suntuarios con brillo cultural. Ellos querían acceder a un ámbito que imaginaban lleno de sensualidad y extravagancia, que aportaba una espiritualidad laica, sin obligaciones, y ofrecía un estilo de vida glamoroso en un círculo social exclusivo.

La consecuencia fue que esta subcultura desarrolló un mercado que parecía disparado hacia la revalorización constante e ilimitada. Las subastas brindaban una ilusión de infinita liquidez, el arte ofrecía la posibilidad de “diversificar la cartera de inversiones” y las discusiones de los jugadores giraban alrededor de las analogías: ¿se parece este mercado al inmobiliario o más bien al bursátil? “El arte sólo vale lo que alguien esté dispuesto a pagar por él”, le confía a la autora un “consultor artístico” de *primer nivel*, contratado menos para el viejo papel de asesorar sobre compras que para negociar las complejas transacciones. En el fondo, en este mercado se trataba de captar la locura de la demanda y manipular la competencia entre fortunas ansiosas de algún tipo de reconocimiento. Por cierto, se hablaba en voz baja de la “gran corrección” de precios que sobrevendría en un momento u otro; posiblemente recién ahora, tras la gran crisis iniciada en Wall Street a fines de 2008, dicha corrección se halle en curso con la caída de las ventas, las bancarrotas de algunos neo-oligarcas originarios de la antigua URSS y la cautela de los inversionistas occidentales. El *boom* ha quedado atrás y el libro de Thornton se puede estimar como un testimonio acerca de cómo era la vida hasta hace apenas unos meses, antes de que reventara la burbuja.²

2> Para un panorama del estado actual de lo que describe un capítulo de este libro en 2004, puede verse la reseña de la autora a una subasta en Christie's de Nueva York

fecha el 16 de mayo pasado y aparecida en *The Economist*: “Corssing to safety”, en <http://www.economist.com/opinion/displayStory.cfm?story_id=13682122>.

La nota, que como es habitual en la revista aparece sin firma, se la atribuye la autora en su página web: <<http://sarah-thornton.com/articles/>>.

Las alucinantes cifras en juego (a veces “maquilladas”) no deben ocultar, sin embargo, que representaron apenas un grado superior del mismo fenómeno consumista difundido en todos los niveles de la sociedad. Warhol lo formuló con su habitual cinismo: “Comprar es mucho más estadounidense que pensar, y yo soy lo más estadounidense que existe”. Para los corredores en la carrera de fondo del arte contemporáneo, comprar es mucho más excitante que vender. En realidad, sólo se accede a vender impulsado por alguna de las tres “D”: deceso, deuda, divorcio. Comprar para vender rápido se hace a escondidas; en un mundo de especuladores, la especulación está muy mal vista. El gran problema para todos los que observamos de lejos este espectáculo es que, como afirma la autora al pasar, el valor dólar “masacró” los otros significados del arte. Esto nos lleva directamente a la crucial cuestión de la que este libro sólo se ocupa por alusión, pues, pese a toda su ironía, la autora se halla demasiado deslumbrada por el circuito que describe. El problema, de modo apenas exagerado, podría formularse así: ¿por qué siempre que comenzamos hablando de arte terminamos hablando de dinero? Hay muchas respuestas a esa pregunta, y quizá ninguna sea la decisiva, a menos que se enuncie una generalidad: el motivo es el propio capitalismo. El editor general de *Artforum* le dijo a la autora que en el pasado el crítico guiaba al *marchand* quien, a su vez, orientaba al coleccionista. Pero el sentido de esa cadena de influencias parece haberse invertido en las últimas décadas. Son los críticos quienes corren detrás del mercado y aportan una retórica vacía, simplemente “algo para leer”, como declara sin complejos uno de ellos. Los críticos terminaron haciendo comentarios sobre ventas o records de precios olvidándose de la obras o apenas describiéndolas tal como se hace en los catálogos de

las subastas. Si un crítico tuviera, en cambio, la presunción de separar al arte de las manipulaciones del mercado a través de intervenciones teóricas, acabaría legitimando con mayor eficacia, afirma un periodista a la autora. Entre las insinuaciones de mayor densidad que ofrece este libro, se encuentra aquella según la cual un crítico no puede salir de ese laberinto; lo quiera o no es apenas “un vendedor exaltado” aunque de distinto tipo, incluso de uno casi irrelevante. Thornton hace una aguda observación cuando acude a una reunión de académicos (una feria para conseguir puestos, algo común en el mundo anglo) y advierte que el sueldo anual de cualquiera de los profesores podría sufragarse con una obra mediana de un fotógrafo alemán emergente. Aquí el precio da una idea del valor social. Es que en el arte contemporáneo el crítico descendió a la categoría de promotor (y autopromotor), mientras un artista está “obligado” a verbalizar mucho (es decir, a suplantar a la crítica) y vender caro pero, a la vez, sobrevivir a largo plazo en el mercado y ganar premios con el fin de posicionarse. Para todo ello, es recomendable que intente alcanzar la categoría de personaje mediatizado a la manera de las principales figuras del actual *star system* como Damien Hirst o Jeff Koons. Según le explicó a Thornton un antiguo director de *Artforum*: “Antes me la pasaba tratando de combatir la charlatanería en el mundo del arte, pero me di cuenta de que es casi imposible”. Así las cosas, el dinero parece ofrecer un terreno más sólido, más real y exacto, para la conversación estética a la que, por supuesto, lograría reemplazar gracias a su conocido poder como equivalente general. ¿Sonó para el arte la hora del descanso del séptimo día que precede un nuevo comienzo, o es que, en cambio, se abrió el séptimo sello que anuncia su apocalipsis? La pregunta, por supuesto, hace ya dos siglos que viene resonando en nuestra cultura.

RESEÑA DE LIBRO

Imaginación muralista

Diego Ruiz

Diego Rivera. Palabras ilustres. 1886-1921. Diego Rivera, Juan Rafael Coronel Rivera, Gladys March, Loló de la Torriente, Roberto Pliego, Magdalena Zavala. INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Editorial RM México DF, 2007 431 páginas

Este libro-catálogo se corresponde con la primera muestra realizada en abril de 2007 en conmemoración de los 20 años del Museo Estudio Diego Rivera y los 50 años de la muerte del artista mexicano. Su segunda parte, ya editada, es fruto de una segunda exposición en diciembre de 2007 que toma el período del segundo regreso desde Europa a México en 1921 hasta su muerte en 1957.

La exposición se diseñó como un diálogo entre la palabra escrita y el lenguaje visual de Rivera. En sintonía con esta idea, el catálogo explora a través de distintos textos y documentos las ideas y reflexiones del artista acerca del arte, la historia del arte y el papel del artista en la sociedad. La muestra reunió 118 obras entre óleos, cerámicas y grabados.

La primera parte de este libro-catálogo está basada en conferencias, cartas, artículos y, en gran medida, en las dos autobiografías

dictadas por el pintor muralista, primero a la escritora cubana Loló de la Torriente, entre 1944 y 1953, que dio como resultado el libro *Memoria y razón de Diego Rivera*. El segundo libro autobiográfico, *My Art. My Life. An Autobiography by Diego Rivera*, es producto de sus encuentros con la periodista estadounidense Gladys March que, por un período de seis meses, entrevistó al pintor y tomó notas de sus actividades, que luego se plasmaron en el libro con prólogo del muralista. El catálogo consta de tres estudios preliminares (del editor Roberto Pliego, del investigador y curador de la muestra y nieto del artista, Juan Rafael Coronel Rivera y de Magdalena Zavala) y tres capítulos, correspondientes a tres lugares: Guanajuato, ciudad natal de Rivera; Ciudad de México, donde residió gran parte de su vida, y Europa. Realizó dos viajes al viejo continente: de 1907 a 1910, becado por el gobierno de Veracruz para ir a estudiar Artes. Regresa a México donde realiza una exposición individual con gran éxito comercial y, a la vez, participa del inicio del movimiento insurgente zapatista. En 1911 viaja de nuevo a Europa donde vivirá por diez años. En el catálogo se expresa a través de las ideas y reflexiones del muralista y las reproducciones de óleos, dibujos, fotografías; tanto obra propia como de artistas mexicanos y europeos; cómo fueron las primeras etapas de formación y experiencia

de vida que conformaron al futuro y célebre muralista que llegará a México en 1921, en su segundo regreso europeo, con la “visión de su vocación” que era “una pintura verdadera y completa de la vida de las masas trabajadoras”.

En los años de su infancia recibió una educación anticlerical y liberal de su padre en una sociedad conservadora y ultracatólica como la guanajuatense. Esta posición política, no exenta de conflictos y enfrentamientos, llevó a la familia Rivera a mudarse a la ciudad de México, viviendo en una gran precariedad económica. Quedará en el espíritu del artista cierto resentimiento hacia esta ciudad, tanto que muchos años después se negará a un ofrecimiento para realizar una obra monumental.

El segundo capítulo reconstruye sus primeros años en la ciudad de México, que estarán centrados en su ingreso a la Academia de San Carlos, en las enseñanzas de sus maestros Félix Parra, José María Velasco y Santiago Rebull; en su avidez e interés en el conocimiento de las técnicas artísticas y el conocimiento de las reglas de arte pictórico; en las frecuentes visitas al taller de grabado de José Guadalupe Posada, y en otras influencias como su admiración por el arte mexicano precolombino y la cultura popular.

En Europa, según la tercera parte del libro, conocerá las obras, las ideas y, en algunos

casos, la amistad de Picasso, Braque, Gris, Modigliani, la visión acerca del arte de Kandinsky, al escritor ruso Ilya Erenburg y a la artista rusa Angelina Beloff (quien será su mujer durante diez años), a los escritores españoles Ramón Gómez de la Serna y Ramón María del Valle Inclán, entre otros. Recorrerá museos y exposiciones, revisando la historia del arte europeo y sus protagonistas.

Con su segunda estadía en Europa concluirá formando su propia visión del arte (previo paso por el neo impresionismo y, especialmente, por su experiencia cubista), sus proyectos, predilecciones e ideas estéticas, su convicción de la llegada de una sociedad de masas y la necesidad de un arte que exprese al mundo de los trabajadores y del pueblo mexicano.

Finalmente, narra su encuentro (y diferencias) con Vasconcelos (impulsor de las primeras obras murales), su primera experiencia en el arte mural en 1922 y define su decisión de ingresar al Partido Comunista como “uno de los pasos más importantes de mi vida”.

Este catálogo intenta expresar, quizás, en definitiva, tomando las palabras de Roberto Pliego; “una (auto)biografía de la imaginación de Diego Rivera”, valiosa en ideas y reflexiones acerca del arte, la cultura y la política y, también, en recuerdos y anécdotas, enriquecidas a su vez, por la imaginación del gran creador muralista y por la autoconstrucción de su propia historia.

muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	Cinthia De Levie, Débora Pierpaoli	23.07 al 29.08
ÁPICE ARTE	Obra2009 / Leo Robertazzi	28.08 al 25.09
Arte x Arte	Ciudades líquidas 1 / Marisa Rueda	11.08 al 02.09
Ática	María Suardi	04.08 al 29.08
Braga Menéndez	R. Aizenberg, A. Sobrino, R. González Moreno	21.07 al 21.08
CC Borges	PhotoSuisse / 28 fotógrafos	23.07 al 23.08
	Enjambres en los papeles araña / Débora Daich	27.08 al 20.09
CC Moca	Les Memoires de L'île Séguin / Yann Maury-Robin	01.07 al 26.08
	Videarde / A. Apóstol, G. Golder, R. Galindo, X. Hurtado, J. Harker	08.07 al 16.08
CC Parque de España (Rosario)	Survey / Gerhard Richter	09.07 al 10.08
CC Recoleta	Pinturas recientes / Itamar Hartavi	17.07 al 17.08
	Destierro en el mar / Julieta Anaut	22.07 al 23.08
	Siglo XXI / Carlos Gorriarena	23.07 al 23.08
CC Rojas	Dueños de la encrucijada / G. Zabaleta, N. Sara, D. Perrotta y otros	06.08 al 30.08
CCEBA - Sede Florida	Esta noche no / Edgardo Giménez, Diego Figueroa	03.08 al 04.09
CCEC (Córdoba)	Homenaje a Nicolás García Urriburu	11.06 al 11.08
	Videarde / G. Golder, V. Serrati, X. Hurtado, L. Bambozzi y otros	20.08 al 05.09
Centoiira	Neón Art / M. Minujin, C. Testa, A. Brizzi, M. Mele, y otros	01.07 al 30.08
Chez Vautier	S.O.S. / Andrés Aizicovich	18.07 al 15.08
Cobra	Linien Project / Sofia Berakha, Laura Langer	12.07 al 12.08
Daniel Abate	Tributo a la Madonna de las Artes	10.07 al 10.08
Emilio Caraffa (Córdoba)	Andrés Sobrino, Rómulo Macció, Ernesto Deira, Bernardo Ponce	06.08 al 06.09
Ernesto Catena	Solos / Alejandro Bursat	18.07 al 29.08
	Pesebres escolares / Eleonora Margiotta	18.07 al 29.08
Espacio Fundación Telefónica	Extranjerías / R. Jacoby, J. Macchi, M. Sardón, M. Bonadeo y otros	07.07 al 07.08
	Conferencia de Tania Bruguera (Cuba-EEUU)	14.08
Espacio Tucumán	Tucumán Joven / B. Balverdi, J. Lemos, V. Rivadeo Monteros, y otros	03.08 al 31.08
Federico Towpyha	Gracias a golpes / Rodrigo Zamora	02.07 al 10.08
Fundación OSDE	Entre el sueño y la realidad / Aída Carballo	18.06 al 22.08
Fundación PROA	Espacios urbanos / C. Höfer, A. Hütte, T. Ruff, T. Struth y otros	30.05 al 30.08
Gachi Prieto	Sin sombra de duda / Mariela Bettineschi	08.07 al 08.08
Jacques Martínez	Los que quedamos / E. Iommi, C. Testa, M. Ocampo, F. Pino y otros	01.07 al 21.08
Jardín Luminoso	Obras en papel / E. Nazarian, C. Buldain, J. Giacosa, y otros	01.08 al 30.08
La Casona de los Olivera (Parque Avellaneda)	Público, Privado 2ª Edición / J. Reboratti, A. Campos, y otros	01.08 al 11.10
LDF	Historietas mudas / Ibn al Rabin	24.07 al 07.08
Malba	Yente - Prati	21.08 al 05.10
Mark Morgan Pérez Garage	Firmas / R. Flores, N. Hardy, L. Ferrari, A. Sokol, F. Laguna y otros	13.07 al 13.08
masotta-torres	Buenos Aires día y noche / Claudio Quiroga	03.07 al 31.08
	Juan Pablo Inzirillo, Diego Bastos	24.07 al 28.08
MNBA	Huésped - Colección MUSAC	04.08 al 04.09
Pan francés	Pinturas & Dibujos / Verónica Blejman	24.07 al 24.08
Pasaje 17	Sakura cerezo y la Princesa de las 7 espadas / Fabiana Barreda	06.08 al 27.08
Praxis	Paula Otegui, Verónica Virasoro	31.07 al 26.08
Proyecto A	Doctrina entre bastidores	08.07 al 08.08
Red Galería	Falsa Espera / Jorge Miño	01.07 al 31.08
	OGROD - Lodz Biennale / Karina Peisajovich	01.07 al 31.08
Ruth Benzacar	Talismán (Parte 2) / R. Aizenbreg, P. Siquier, F. Laguna, y otros	19.08 al 25.09
	Uso de la fotografía 5 / Julio Griblantt	19.08 al 25.09
ThisIsNotAGallery	Vete al Diablo / Federico Lamas	06.08 al 26.08
Van Riel	Cecilia Biagini	06.08 al 29.08
Vasari	Diego Haboba	12.08 al 11.09
	Colectiva de artistas / J.Cambre, K. Sakai, M. Causa, R. Macció y otros	15.05 al 07.08
VVgallery	Con Guantes Blancos / A. Nacach, I. Iasparrá, S. Porter y otros	06.08 al 29.08
Wussmann	Obra reciente / Juan Astica	10.06 al 21.08

Éstas y muchas más muestras y espacios en www.ramona.org.ar

espacios

713	Defensa 713	MA-SA: 13 a 19hs
ÁPICE ARTE	Juncal 685 P.B.	LU- VI: 10 a 19hs
Appetite	Chacabuco 551	LU-SA: 14 a 19hs
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LU-SA: 13 a 19hs
Ática	Libertad 1240 PB 9°	LU-VI: 11 a 13 y 15 a 20hs; SA: 11 a 13.30hs
Braga Menéndez	Humboldt 1574	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 20hs
Canasta	Delgado 1235	MA-VI: 10 a 13 y 17 a 20hs; SA: 14 a 20hs
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
CC Moca	Montes de Oca 169	MI-DO: 15 a 21hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MA-DO: 15 a 20hs
CC Recoleta	Junín 1930	LU-SA: 11 a 22hs
CC Rojas	Av. Corrientes 1543	LU-SA: 11a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida	Florida 943	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-VI: 10 a 20hs
Centoira	French 2611	LU-VI: 10 a 20hs; SA: 10 a 13hs
Centro de Investigaciones Artísticas	Tucumán 3754	LU-VI: 12 a 18hs
Chez Vautier	Uspallata 2181 1° A	LU-VI: 15.30 a 20hs, a concretar
Cobra	Aranguren 150	MA-DO: 16 a 20.30hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	LU-VI: 12 a 19hs
Del Infinito	Av. Quintana 325 - PB	LU-VI: 11 a 20hs
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
Emilio Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 8 a 20hs
Ernesto Catena	Honduras 4882	MA-SA: 12 a 20hs
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MA-VI: 15 a 20hs ; SA-DO: 17 a 20hs
Espacio Tucumán	Suipacha 140	LU-VI: 10 a 18hs
Federico Towpyha	Tucumán 3124	LU-VI: 15 a 20hs SA-DO: a concretar
FNA - Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10 a 18hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-VI: 11 a 20hs
Fundación OSDE	Suipacha 658 1°	LU-SA: 12 a 20hs
Fundación PROA	Av. Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11 a 19hs
Gachi Prieto	Uriarte 1976	LU-SA: 12 a 20hs
Isidro Miranda	Estados Unidos 726	MA-DO : 12 a 19hs
Jacques Martínez	Av. de Mayo 1130 4° G	LU-VI: 11.30 a 20hs SA: 10.30 a 13.30
Jardín Luminoso	El Salvador 4112	LU-VI: 15.30 a 20hs
Jardín Oculto	Venezuela 926	MA-DO: 12 a 20hs
La Casona de los Olivera (Parque Avellaneda)	Av. Directorio y Av. Lacarra	MA-VI: 14 a 20hs; SA-DO-FE: 11 a 20hs
LDF	Perú 711, 1° N2	MI-VI: 17.30 a 20hs / Otros horarios con cita previa
MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)	Bv. Gálvez 1578	MA-VI: 9 a 13 y 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)	Zuñiría 90	MA-VI: 9 a 13 y 17 a 20.30hs; SA-DO: 17 a 20.30hs
MAC (Bahía Blanca)	Sarmiento 450	LUN - VIE: 14 a 20 hs; SAB-DOM: 16 a 20 hs
macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)	Sarmiento 450	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Av. Figueroa Alcorta 3415	JU-LU: 12 a 20hs ; MI: 12 a 21hs; MA: cerrado
Mark Morgan Pérez Garage	Thames 2293 Dto. A	LU-SA: 16 a 20hs
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
Mite	Av. Santa Fe 2729 - Local 30	LU-VI: 12 a 21hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
Museo Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 10 a 20hs
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 13 a 19hs; MA: cerrado
Museo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	MA-VI: 12 a 20hs; SA-DO: 10 a 20hs
Niundiasinunalea	Defensa 1455	MA-VI: 15.30 a 20.30hs; SA-DO: 11.30 a 20.30hs
Oficina Proyectista	Perú 84 6° piso - Oficina 82	MI-JU-VI: 18 a 20hs
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14 a 20hs
Pan francés	Piedras 1055	MI-SA: 13 a 20hs
Pasaje 17	Bmé. Mitre 1575 (timbre 17)	LU-VI: 12.30 a 19hs
Praxis	Arenales 1311	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
Proyecto A	Av. San Juan 560	MA-VI: 16 a 20hs; SA: 17 a 20hs
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11.30 a 20hs; SA: 10.30 a 13.30hs
ThisIsNotAGallery	Cabrera 5849	LU-SA: 16 a 20hs
Van Riel	Juncal 790 PB	LU-VI: 15 a 20hs; SA: 11 a 13hs
Vasari	Esmeralda 1357	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 13hs
VVgallery	Aguirre 1153 - 2°	MI-VI: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs
Wussmann	Venezuela 570	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
Zavaleta Lab	Venezuela 571	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 14hs