

ramona especial

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

\$7 (o 7 venus)

29 - 30

buenos aires. enero / febrero de 2003

Encuentro en el Goethe (diciembre 2002)

Participantes:

Andrés Duprat; Victoria Noorthoorn; Patricia Rizzo; Eva Grinstein;
Diana Aisenberg; Luis Fernando Bedit; Guillermo Kuitca;
Tulio de Sagastizabal; Fernando Farina; Adriana Rosenberg;
Daniel Capardi; Marcelo Grosman; Roberto Jacoby; Tamara Stuby;
Esteban Alvarez; Fernanda Laguna; Belen Gache, Gustavo Romano,
Ana María Battistozzi; Andrea Giunta; Ana Longoni; Florencia Battiti;
Guillermo Alonso; Américo Castilla; Mauro Herlitzka; Gabriela Massuh.

Con la presencia de:

Jorge Helft; Andrés von Buch; Marcelo Brodsky; Alicia de Arteaga;
Juan José Cambre; Laura Buccellatto; Alberto Sendrós; Luis Parenti;
Diana Wechsler; Margo Hajduk; Cecilia Rabossi; Horacio Zabala;
Hugo Petrushansky; Elena Bonati; Cecilia Garabaglia;
Guillermina Rosenkrantz; Mónica Giron; Monica Poggio;
Cristina Rossi; Clelia Taricco; Silvia Fehrman; etc.

Organizaron:

Agustina Cavanagh; Graciela Hasper; Inés Katzenstein;

- * Curaduría; la definición de un nuevo campo profesional
- * La formación de los artistas
- * Políticas de museos y salas de exposición
- * Artistas con otras formas de acción
- * Crítica e historia
- * Políticas de distribución de recursos: fondos y fundaciones

ramona

revista de artes visuales

nº 29. enero/febrero de 2003

Una iniciativa

de la Fundación Start

Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini
Concepto

Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes

Diana Aisenberg, Timo Berger,

Iván Calmet, Jorge Di Paola,

Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,

Luis Linder, Ana Longoni,

Alberto Passolini, Alfredo Prior

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Implementación web

Alejandro Balbi

Producción

Milagros Velasco

Administración de agenda

Gabriela Galati

Equipo web

Marilú Dal Molin

Sebastián Martinena

Equipo Fotográfico

Gabriela Galati, Patricio Gil Flood,

Alejandro López, Vanesa Magneto,

Fernanda Martínez Rubio, Daniel Trama

Asistencia técnica

Matías Laufer

Líder digital en el exilio

Martin Gersbach

Suscripciones Julia Ramirez

ramona@proyectovenus.org

Publicidad Karina Farias, Silvia Perrin

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido sin

la autorización de los autores

www.ramona.org.ar

ramona@proyectovenus.org

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

índice

- 3 Sucumbiendo al deseo crítico -otro manifiesto-
por Rafel Cippolini
- 5 El cuerpo cavernoso del pene
por Lux Lindner
- 10 Varias clases de árboles que al viento suenan a a-ijujúu
por Héctor Libertella
- 12 Tan grosso como Karl y Groucho
por Edgardo Mario Ruiz
- 16 El amarillo es un bonito color o los tropos de la Historia
por Rafael Cippolini
- 22 Un artista llamado
por Alfredo Prior
- 24 ¿Posmodernos? ¡Posjodernos!
Por Juan Pablo Renzi
- 26 La afortunada Incertidumbre
Por Carla Bertone
- 28 Piqueteros mapuches
por Gustavo Bruzzone
- 30 ¡A vapulear se ha dicho!
Selección de textos, por Osvaldo Monzo
- 34 Piquete mapuche
por Alfredo Prior
- 36 La pintura no tiene objeto
por Remo Bianchedi
- 40 Haciendo preguntas para desocultar el asesinato
Conversación: Bianchedi, Bruzzone, Monzo, Prior, Suárez.
- 56 Ácido encuentro entre una máquina de coser y un paraguas
por ?
- 59 Cinco tomos eruditos son una paparruchada
por Mariano Oropeza
- ramona Federal
- 64 Horangel cagado en las patas
por Susana Dragotta
- 66 Y en Neuquén, ¿qué pasa?
Por ?
- 68 Rosario (b)arde(a)
por Julio T. Funes
- 76 Pequeño Daisy Ilustrado
por Diana Aisenberg
- 81 Cartas de lectores
- 89 Puchereando con la historia del arte
por Alberto Passolini
- 91 Muestras
- 95 Direcciones

Reflejando charlas y debates

Producto de la superposición de proyectos que representa, si bien ramona tiene varias y variadas finalidades es, precisamente la más trascendente, la de servir de canal de expresión a esa enorme oralidad contenida que existe en el ambiente de las artes visuales.

"Documentar" y "difundir" qué se puede estar discutiendo o qué puede estar interesándole a los artistas -y demás involucrados en el mundo que ellos generan-, más allá del recorte efectuado en los medios tradicionales, siempre ha sido su objetivo.

Permanentemente todos los involucrados directamente en el proyecto ramona están abriendo e invitando a otros a que nos indiquen contenidos, hagan propuestas, formulen objeciones, etc.. para poder seguir reflejando un estado de ánimo, un devenir, incluso un futuro desde el recuerdo...

Cuando las "curadoras" de este número, propusieron que todo lo que se debatiera en las jornadas del Goethe quedara documentado en

la revista nos pareció no sólo una buena idea sino, casi, una obligación; un imperativo coherente con las finalidades de creación de ramona.

Muchas otras charlas o debates o encuentros se vienen produciendo en estos últimos años; algunos incluso se han reproducido total o parcialmente en ramona, otros no, sólo por razones de coordinación. Ramona está -también- para poder absorber esa clase de inquietudes...

En este número hay texto y texto y texto y texto... Hay oralidad volcada al papel producto de las inquietudes y el trabajo de Agustina Cavanagh, Graciela Hasper e Inés Katzenstein y de todos los que ellas lograron convocar en el Instituto Goethe de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, allá, en el lejano diciembre del año 2002 ...

Lo volcado en esas charlas habla por sí mismo sin necesidad de mayores prolegómenos.

ramona,
comienzos de enero de 2003...

Encuentro en el Goethe

Introducción

Las que siguen son las desgrabaciones de seis sesiones de presentaciones seguidas de debate que se llevaron a cabo en el auditorio del Goethe Institut de Buenos Aires los días 16, 17 y 18 de septiembre de 2002. Para este encuentro, invitamos a un grupo de 24 personas -incluyendo artistas, críticos, historiadores, curadores, directores de museos y fundaciones, coleccionistas, funcionarios de la cultura- a reunirse y presentar un texto acerca de su tarea. La consigna: reflexionar acerca de lo que cada uno está haciendo. Nos interesaba poder generar un encuentro capaz de funcionar como una plataforma de diálogo y discusión. Abrimos también la convocatoria a una lista de invitados ligados a las artes plásticas para que participaran activamente en el debate.

Los encuentros se desarrollaron alrededor de una gran mesa rodeada por los ponentes y los invitados, eliminando el podio y con él la distancia con el expositor. La conversación, en efecto, se horizontalizó: con alegría vimos cómo artistas, coleccionistas, historiadores y curadores discutían de igual a igual con ánimo de informarse y de pensar críticamente la situación actual de las artes plásticas.

Es difícil hacer un diagnóstico conclusivo de la situación del ambiente artístico local a partir de estos tres días de encuentro. Sin embargo, creemos coincidir con la mayoría de los participantes en que la concentración, el interés, y el respeto con que se trabajó en los distintos temas

es un ejemplo de que las cosas están cambiando, de que las posiciones de rigidez y endogamia no funcionan más, y de que en medio de la crisis actual, estamos viviendo los inicios de una reactivación del diálogo cultural.

La idea de publicar estas discusiones es parte constitutiva del proyecto. No solamente por la importancia que le damos a la documentación de las ideas, sino porque le permite a los interesados que no participaron del encuentro informarse acerca de lo que pasó. Las desgrabaciones, realizadas por gentileza del Goethe Institut, fueron editadas por algunos de los participantes y por las organizadoras, incluyendo correcciones de estilo. Guardan sin embargo el tono coloquial e informal que tuvo el diálogo.

Nos complace publicar esta edición en papel en colaboración con ramona y dar a conocer estos contenidos a un público más amplio.

Esta publicación no hubiera sido posible sin el apoyo del Goethe Institut, Gustavo Bruzzone y Alberto Sendrós.

A ellos, así como a todos aquellos que participaron y facilitaron este encuentro, les agradecemos el entusiasmo y el compromiso con el proyecto.

Agustina Cavanagh, Inés Katzenstein y Graciela Hasper
Diciembre de 2002

Curadoría: la definición de un nuevo campo profesional

Mesa nº 1; 16 de septiembre de 2002, 15:00 horas.

Inés Katzenstein: Queremos agradecerles a todos por haber venido y por participar en este encuentro. También queremos agradecer al Instituto Goethe por habernos cedido esta sala sin ninguna traba burocrática.

El puntapié inicial de este encuentro fue de Gachi Hasper, convencida de la necesidad de movilizar el ambiente artístico local de alguna manera. Gachi nos convocó a Agustina Cavanagh y a mí, Inés Katzenstein. A partir de entonces iniciamos una larga serie de conversaciones e intercambios de e-mail para diseñar este evento; al principio ideamos unos encuentros hipotéticos que en nuestra imaginación comenzaron siendo internacionales, después sudamericanos, y finalmente locales. Lo importante es subrayar que esta transformación del perfil del encuentro de internacional a local no significó un achicamiento de nuestras aspiraciones sino que derivó de la convicción que hay una conversación interna que es necesario promover. Lo que creemos es que hay una seria atomización de los distintos actores de las artes plásticas locales, una incomunicación y falta de articulación, que es importante enfrentar de alguna manera; y uno de los modos de enfrentar este problema, creemos, es simplemente estimulando el ejercicio del diálogo. En este sentido, decidimos sumarnos a iniciativas como las charlas de Alianza Francesa.

Inicialmente nos imaginamos que este encuentro iba a tener una dinámica centrada en una serie de textos que pedimos a los invitados que escribieran y enviaran, para hacerlos circular

entre todos los participantes. Esta iniciativa tuvo un éxito relativo. De los 24 invitados, solamente 10 pudieron enviar los textos con anticipación. Esperamos que en el futuro, cuando organicemos otros encuentros, este sistema funcione mejor porque creemos que es fundamental trabajar sobre reflexiones escritas. Lo que sigue en pie, de todos modos, es que el encuentro sea más bien un espacio de trabajo, de reflexión, que un espacio de pura presentación y espectáculo, así que los invitamos a todos a preguntar, a proponer y a debatir. Gracias por haber venido.

Agustina Cavanagh: Voy a presentar esta primera mesa, a la que hemos invitado a un grupo de jóvenes curadores. El objetivo es intercambiar ideas acerca de cómo ellos ven la curaduría como nuevo campo profesional en la Argentina. Sabemos que esta conversación ya fue iniciada en las charlas de la Alianza Francesa, y nos gustaría continuarla y enriquecerla con los participantes que hoy han venido. Invitamos a participar y presentar sus visiones a: Victoria Noorhoorn, Patricia Rizzo, Eva Grinstein, Andrés Duprat, Jorge Gumier Maier y Rodrigo Alonso. Estos dos últimos no pudieron venir.

Patricia Rizzo es curadora independiente; ha curado las exposiciones "Experiencias 68" en la Fundación Proa y "Sortilegio" en el Fondo Nacional de las Artes. Este año inició un proyecto curatorial titulado "Proyecto A", destinado a promover y exhibir obras de artistas emergentes

en distintos espacios de la ciudad. Victoria Noorthoom se desempeña como curadora en el Malba; previamente fue asistente de curaduría de las exposiciones de arte contemporáneo en el Drawing Center en Nueva York, y trabajó como coordinadora de proyectos en el International Program en MoMA. Es Licenciada en Artes, e hizo un Master of Arts en estudios curatoriales en Bard College, Nueva York. Actualmente es la curadora de la exposición de "Selected Files" a inaugurarse en octubre en el Museo del Barrio. Eva Grinstein es Licenciada en Ciencias de la Comunicación, se desempeñó como editora y crítica de arte hasta fines de 2000, fue editora de la revista *Barbaria*, publicada en Buenos Aires por el ICI o Centro Cultural de España, y de abril a noviembre de 2002, residió en Madrid, seleccionada y becada por la Fundación Carmina para trabajar como comisaria en el Departamento de Artes Visuales de Casa de América. Andrés Duprat es arquitecto y curador, en los últimos años se desempeñó como Director del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. Los dejo con ellos entonces.

Eva Grinstein: En primer lugar quiero agradecer la invitación, porque igual que Inés Katzenstein estoy de paso por Buenos Aires, de paso fugaz, y de entrada me interesó participar en algo donde pudiéramos vernos las caras y saber en qué está cada uno, sin tener que pasar por esta cosa tortuosa de hablar con cada uno por teléfono, ir a las inauguraciones y enterarse; entonces este marco me parece que es fabuloso para que intercambiamos un poco las experiencias de lo que estamos haciendo y sobre todo de lo que queremos hacer. Aprovechar el formato mesa de trabajo para hacernos proposiciones, preguntas, y desplegar las intenciones para el tiempo que viene. Pensamos desde el punto de vista de la curaduría que, como campo profesional evidentemente acá está empezando a definirse, en la Argentina no estaba definido. Creo que no está definido para ninguno de nosotros desde el punto de vista profesional, salvo Victoria afuera, acá no tuvimos la oportunidad de especializarnos. Es una orientación para las carreras de cada uno

de nosotros que hasta ahora no era posible desde un punto de vista académico. Sigue siendo poco probable en la Argentina. Una de las posibilidades es viajar, como hizo Victoria; otra posibilidad es, como en el caso de Duprat, venir de otra disciplina y desembocar en esto, esto es construirse un poco en la práctica, seguramente recolectando información, opiniones, experiencias de otros y demás. Otra manera es como en el caso de Patricia, desde la práctica, y creo que desde una zona más ligada a la gestión independiente que me interesa muchísimo recalcar porque creo que es una figura, la del gestor independiente, que también está muy poco desarrollada en la Argentina -por lo menos lo veo mejor ahora que estoy viviendo afuera-. Y desde mi propio lugar, que es venir de la crítica, de la gráfica, de medios gráficos, y haber desembocado en una práctica más ligada a los espacios, que de todas maneras me interesa pensar como ediciones, pensar la curaduría como formas de edición similares a las del trabajo sobre el papel o la del crítico-editor que piensa el despliegue de ideas e imágenes sobre una página, empezar a pensarlo también en relación con los espacios. Eso fue lo que me pasó a mí que venía de escribir durante los últimos 7 años, y desemboqué, un poco por las circunstancias de la vida, en la curaduría, en el trabajo en el espacio con los artistas. Es un trabajo que también es nuevo para mí, que lo estoy disfrutando, que lo estoy aprendiendo en Casa de América, en Madrid, pero donde también debo decir que el grado de profesionalización por mi parte es como resultado de la praxis, y está en pleno proceso de construcción. Me parece que tratar de armar una suma de todas estas experiencias diversas creo que puede llegar a un lugar. Y sobre todo les propongo que abordemos la charla de hoy pensando en esto, en lo que vamos a hacer de aquí en adelante, de qué nos sirve este bagaje corto, o no tanto, que tenemos como curadores para pensar qué se puede hacer en Argentina y hacia fuera. Yo por lo menos en este momento estoy pensando en cómo ser este nexo de ser un curador argentino en el exterior. Argentino y latinoamericano, debo decirlo, que es una de las primeras veces que

uno empieza a reasumir un tipo de identidad que estaba un poco ocluida. Creo que ninguno de nosotros se piensa a sí mismo como curador latinoamericano y sale al exterior y empieza a ser señalado como un curador latinoamericano. Entonces pensar cómo sigue, qué se puede hacer acá y qué se puede hacer hacia fuera. Si quieren empezar a hablar Uds. acerca de cómo desembocaron en el trabajo curatorial, esto que estaba bocetando, que lo expliciten. Victoria, que es la que viene de una formación más académica, optaste por hacer este estudio porque lo encontraste como un campo adecuado a tus intereses ¿pero en qué momento?

Victoria Noorthoorn: No voy a entrar en temas demasiado biográficos, pero para simplificarlo, yo estaba estudiando Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, y me resultaba muy frustrante la gran separación que existía entre lo que era la academia y lo que yo sentía pasar adentro de los museos. Fundamentalmente la falta de gente en los museos los fines de semana. ¿Cómo era posible que existiera todo un bagaje cultural importante en la Argentina y que eso de alguna forma no estaba siendo trabajado por los museos para acercarlo a un público masivo directamente? ¿Cómo podía ser que mucha gente en la calle no supiera quién era Berni, por ejemplo? Yo sentía que había un enorme gap, y que había que negociarlo de alguna forma. Y fue a través de Jorge Helft, que está hoy acá, que supe que existía un programa de estudios curatoriales. Esto fue hace más de ocho años. Empecé a averiguar en qué consistía esta táctica que después descubro que existe hace más de cien años en otros lugares. Puse mis energías hacia ahí, tuve la oportunidad de irme y me fui a hacer este master en curaduría. Cuando llegué era la más joven del grupo; éramos diez personas de distintas disciplinas, había una médica, una ingeniera, gente de distintos lugares que venían a trabajar al norte del estado de Nueva York. Había un chino de Beijing, una coreana de Seúl, una brasilera de Río de Janeiro, una rusa de Kiev en Ucrania, una polaca de Gdansk, una canadiense, dos americanos de distintos estados no neoyorquinos y yo.

Muchos no sabían casi inglés, cada uno con su diccionario sobre la falda, y a hablar de filosofía. Fue muy interesante, dos años de mucho trabajo, este programa recién se articulaba y para mí fue una gran experiencia. Creo en la profesionalización desde ya, porque la he vivido. Creo que como en cualquier otra disciplina, si existe la posibilidad de articularla desde una educación formal nunca va a venir mal, es cuestión de cómo uno pone luego en cuestionamiento esa educación, qué es lo que a uno le sirve o no de esa educación. Es lo mismo que le puede pasar a un arquitecto, uno se puede formar independientemente desde ya, y mucho; pero si uno tiene la posibilidad de problematizar las distintas etapas por las que ha pasado la arquitectura, puede elegir pensando en cuestiones que en la práctica no encuentra; no quiero con esto desvirtuar a la práctica porque creo en ella y porque en la curaduría especialmente es el campo de acción. Pero sí creo que la profesionalización ayuda a que uno se cuestione muchas cosas que, por lo menos yo en mi caso particular, no hubiese tenido la oportunidad de cuestionarme si hubiese estado trabajando sola.

Andrés Duprat: Mi formación es de arquitecto, pero siempre tuve inquietudes con respecto a otras áreas de la cultura. De hecho la arquitectura, que es una gran disciplina para mí, está en general muy ligada al poder económico, y en un país como éste es muy difícil su puesta en práctica. En ese sentido después de recibirme me desalenté un poco, porque el campo experimental en la realidad no resultaba muy interesante. Y también la arquitectura es un ghetto particular, otra cosa que no me seducía de ese campo, en el sentido de que leen casi únicamente textos de arquitectos; es una disciplina bastante aislada, como hiperespecializada y autoreferencial. Siempre tuve esa inquietud de ver otros campos menos atados a lo científico como es la arquitectura, que para mí son más seductores y también más complejos. Siempre fui un espectador atento de todo lo que pasaba sobre todo en artes visuales y en otras ramas. Yo hice mucha investigación en arquitectura afuera, en Italia, donde viví dos años, y después

cuando volví fue el asunto del desencanto. Entonces armamos un centro cultural privado con un equipo de gente, y eso fue una buena experiencia para mí y devino en que me ofrecieran el Museo de Bellas Artes de la Ciudad de Bahía Blanca. Ahí tuve un acercamiento absolutamente más directo con las artes visuales, y casi exclusivo, y después de unos años de dirigir el Museo mi interés -un interés que lo tuve siempre- fue más hacia la producción contemporánea, qué es lo que pasaba en el momento y cuáles eran las tendencias, más que en hacer una especie de revisionismo histórico o didáctico de la historia del arte argentino que es lo que hacía ese Museo. Entonces logré, luego de convencer al intendente, crear un museo aparte de arte contemporáneo, estrictamente para arte contemporáneo. A partir de ahí tuve una formación en la praxis curatorial, no académica, en el sentido que había que programar, había que ir a ver talleres, en una programación que era de más o menos de 10 exposiciones por año de arte contemporáneo. Mi formación tiene totalmente que ver con mi gran admiración por el trabajo artístico, por meterme en ese territorio que siempre me seduce, y siempre no lo entiendo, y eso me sirve para mantener esa tensión. Tengo ciertas diferencias con Victoria con respecto a la profesionalización de la carrera de curador, pero no creo que sean tantas como parecen. Y ahora soy el encargado de cultura de la Fundación Telefónica, que se va a meter en cultura por primera vez; hay un cambio de política en la Fundación, más parecido a lo que pasa en España que a lo que pasaba acá, que era siempre una cosa muy pasiva de apoyos esporádicos a algunos eventos. Ahora directamente hay un área dentro de la Fundación que no existía, que es cultural, y un espacio que están construyendo, un centro cultural no sólo para plegarse a otras organizaciones o eventos, sino también para generarlas, sobre todo en artes visuales, pero no exclusivamente. Y sobre todo en nuevas tecnologías, pero tampoco exclusivamente. Aún estamos en una etapa de definiciones acerca de las acciones de la Fundación.

Patricia Rizzo: Considero que mi formación

es muy variada porque de hecho formalmente vengo de Letras. Pero a los 15 años yo era ayudante de un artista, igual que ahora, 25 años después, de otro artista. Yo estudiaba Letras y paralelamente me gustaba ese mundo que veía, era amiga de Macció y de otros artistas. "Quiero escribir sobre esto", pensaba, entonces pensé que tenía que estudiar Letras. No pensaba en ese momento ocuparme de hacer muestras, pero sí tenía en claro que eso que yo percibía como el imaginario del artista y la decodificación de eso, que lo que ellos decían no era exactamente lo que se veía, ese tipo de cosas. Después fui una de las secretarías de Ruth Benzacar, del '87 al '93, y entonces vi el aspecto comercial, que no me gustó, y cómo se armaban las muestras. Ahí no había trabajo curatorial, era colgar de la mejor manera posible la producción de un artista. Después fui asistente de Jorge López Anaya en sus cursos de la facultad y en sus cursos particulares, así que considero que de alguna manera hice Arte Argentino I y II, y todos los cursillos. Yo creo que llego a la curaduría desde la investigación, desde mi interés en saber y acceder a esos códigos. En este sentido, yo considero el punto de vista del artista y su intencionalidad como estructura base en el principio de una investigación para llegar a una exhibición, y no como uno de los puntos a exhibir. Yo me ocupaba de hacer el currículum de todos los artistas de Ruth Benzacar y de escribir una presentación de su trabajo, así que fui aprendiendo. Pero había algo que no me gustaba de las formas de aproximarse a investigar un artista. Para investigar pensé que tenía que aprender cómo investigan los de historia del arte. Por ejemplo, cuando investigué el [Instituto] Di Tella, en la casa de Jorge [Helft] leí 500 números de Primera Plana; me llevaba 3 por semana y los leía, marcaba todo lo del Di Tella y otras cosas que le interesaban a Jorge. Investigando por ejemplo lo que fue Experiencias '68, la famosa muestra que cerró la policía, fui al juzgado a pedir el expediente para saber por qué la habían cerrado; y nunca jamás el expediente había sido pedido por nadie. Entonces me parece que la forma de investigar es llegar al fondo, es mi forma. Yo no estoy en contra de la profesionalización, pero

creo que para ser un buen curador tiene que haber una formación en distintas disciplinas, no basta saber historia del arte solamente, no basta solamente escribir, no basta solamente investigar; creo que tiene que ver con un acercamiento al artista y que el estudio de su trabajo, de su persona y de su personalidad, da lugar a una serie de conclusiones que hacen que después una muestra pueda ser mejor o peor recibida por el público. Creo que el trabajo del curador es ofrecer puntas, bases, rastros, para que después se investiguen desde distintas áreas.

E. Grinstein: Hay presentaciones escritas, ¿quieren leerlas o quieren que sigamos con el diálogo?

V. Noorthoorn: A mí me interesaría leerla, porque acá se mencionó el tema de lo latinoamericano, que a mí me afecta directamente por haber estado afuera. Antes de leerla me interesaría comentar lo que dice Patricia, con lo cual voy a acuerdo completamente; creo en la idea de una formación formal en cuanto punto de partida, en cuanto a que te da elementos. Ahora, si uno se queda sólo con eso no llega ni a la esquina. Me acuerdo que eso era una gran frustración, como estudiante, porque decía ¿cómo voy a lograr poder entender toda esta complejidad? Yo tenía 25 años cuando me fui, y mi directora de tesis me calmó cuando me dijo que lo que el programa me brindaba eran sólo las herramientas para un trabajo futuro. Entendí que la cosa pasaba por otro lado. Creo que si no existe ese trabajo que vos mencionás es imposible cualquier tipo de exposición que se sostenga.

P. Rizzo: También, de alguna manera, es difícil llegar a eso. Si hay un bagaje de tanta gente que se dedica a la historia del arte, que hace muestras, uno da por hecho que sabe más que uno, y en general es así. Pero si después se encuentra que hay 200 personas que investigaron eso, qué pasó en Experiencias '68, y ninguno pidió el expediente, mi conclusión es que lo voy a hacer a mi manera. Uno de los errores de la investigación es repetir como un loro lo que

ya escribieron otros escrito de otra manera. Veo mucho eso. Voy a escribir sobre Berni, miro todo lo que se escribió sobre Berni y después hago un refrito de eso. Yo no hago eso, me doy unos porrazos terribles porque probablemente llego a las conclusiones a las que ya se arribaron, pero para bien o para mal esa es la conclusión a la que yo arribé. Eso creo que se da en distintas disciplinas, creo que uno debería saber de diseño, de arquitectura, de historia del arte, de relaciones públicas y hasta de psicología para trabajar con los artistas.

V. Noorthoorn: Empezando por psicología.

E. Grinstein: Sí, por supuesto la confluencia de disciplinas múltiples es lo que enriquece y hace más interesante cualquier trabajo, no solamente el nuestro. ¿Pero hasta qué punto es necesario que sea la figura de este curador la que maneje todas estas áreas de conocimiento o estas habilidades necesarias? No es de pronto el curador al que puede bastarle tener la idea o el concepto en relación a esta discusión del curador artista, y saber tercerizar y saber quiénes son las personas indicadas con las cuales vincularse en cada una de estas áreas. Esta idea del pulpo que tiene que tener 80 manos para manejar 80 situaciones diferentes ¿es realmente a la que queremos arribar?

V. Noorthoorn: Es una cuestión de ego la que estás planteando.

E. Grinstein: Sí, creo que tenemos que poner a discutir nuestros egos también. Como curadores también están nuestros egos en juego, y me parece que a veces la figura del curador es como la de una especie de monstruo que empieza a absorberlo todo. A mí por ejemplo me está interesando muchísimo la figura del coordinador de exposiciones, o el productor, la persona que se vincula con un curador, soluciona una serie de cuestiones como para que tampoco el curador tenga que convertirse en secretario y asistente de sí mismo, y sin embargo pueda desarrollar y presentar bien sus ideas, que se supone que pueden ser interesantes para otros porque sino nadie estaría haciendo

exposiciones o no funcionarían.

V. Noorthoorn: Esa es una diferenciación que existe muy claramente, por lo menos en Estados Unidos, es radical la diferenciación allá. Aquí no.

P. Rizzo: Aquí hay lo que se llama confusión con los roles, hay un montón de coordinadores culturales que prestan la sala y el artista cuelga sus cosas, y dicen "Curé la muestra de tal". Perdón, no curó nada. Está haciendo la coordinación cultural del espacio. Me parece que en la diferenciación de roles están todavía las cosas más básicas. Hay galeristas que se dicen curadores, curadores que se dicen artistas, artistas que son todas las cosas. Yo creo que los roles son antagónicos y que cada cual tiene su papel. Hasta que eso no esté delimitado y claro van a aparecer estas confusiones.

A. Duprat: Yo no creo en eso, que tiene que haber críticos de arte, curadores, artistas. Y tampoco tengo miedo del nombre, como decís vos, es curador, si te cabe ese saco. Curador es sustantivo neutro en todo caso. "Yo curé esta muestra". Por ahí es malísima. Es como decir ser escritor o arquitecto. En todo caso esa formación de la que están hablando, que te da como una especie de basamento para poder entender algo del iluminación, de historia del arte, de armar una exposición, etc., son sólo herramientas, después hay que ver qué se hace con eso. Es la misma que Uds. dicen "No, yo soy artista. Yo soy escritor". Está bien, porque sabés escribir. ¿Y qué dice lo que escribis? Ése es el tema. No hay que tener miedo a la palabra curador. El curador es una especie de oficio, en todo caso, que no es bueno ni malo en sí mismo hasta tanto no haga una muestra que le parta la cabeza a la gente o no.

P. Rizzo: Pero está lleno de curadores que nunca hicieron muestras.

A. Duprat: Pero no creo que haya que dividir las cosas, porque por ahí a mí honestamente la mirada de Tulio [de Sagasrizábal], para citar un ejemplo que está acá en la mesa, él es artista,

es pintor, la mirada de Tulio es la de un referente lucidísimo.

P. Rizzo: Justamente, porque es la mirada de un artista.

A. Duprat: Pero no como mirada de artista, como mirada de intelectual, científica.

P. Rizzo: Claro, pero en ese intercambio están buenas las cosas. Por eso, como decía Duprat, hay un montón de coordinadores culturales, pero yo nunca escuché que nadie se dijera coordinador cultural. Ya ellos son curadores, o no sé qué, y en realidad nunca hicieron una muestra, entonces eso es una coordinación cultural.

A. Duprat: Sí, hay como un robo de la palabra.

P. Rizzo: Claro, a eso me refiero.

I. Katzenstein: Sí, la palabra aparece como sobrevaluada. Como si llegar a ser curador fuera algo que da una autoridad muy especial.

E. Gristein: Exacto, por eso decía poder asumirlo con un poco más de modestia, y ver qué es lo que puede aportar uno o no, con ayuda de otra gente, con colaboración de otra gente. No necesariamente un curador tiene que saber resolver bien el montaje por ejemplo.

P. Rizzo: No, el curador sin la obra o sin los artistas, no existe. No hay ningún curador que exista sin la obra.

E. Gristein: No, sin la obra no.

Marcelo Brodsky: Me parece que son antagónicas las cosas.

P. Rizzo: Sí, sí, puede ser.

M. Brodsky: Y en cuanto a la comparación de Andrés sobre el curador o el arquitecto o el escritor, quizás el arquitecto o el escritor proponen una obra de su propia creación, mientras que el curador está mediatizando la obra.

V. Noorthoorn: Yo sí creo en el curador como

mediador. Cuando empecé a pensar en esta mesa no tenía bien clara cuál era la temática, y cuando pregunté, por un lado se me sugirió que hable sobre lo que hago como curadora institucional, y por otro lado como curadora independiente, si bien mi trabajo ha sido sobre todo en el campo institucional. Respecto de esta instancia, quería recapitular hoy un poco lo que se habló en la mesa de la Alianza, para dejar algunos puntos asentados que creo importantes para cualquier consideración sobre la curaduría institucional. Creo que existen campos definidos de responsabilidad del curador, por un lado respecto del cuidado de las obras y su justa presentación, no sólo en cuanto a objetos artísticos sino como proposiciones enmarcadas en campos de discusión y de producción específicos y mayores al propio objeto artístico que está en una sala. Por otro lado la responsabilidad para con un público al que no se debe subestimar, y ante el cual uno debería presentarse como transparente respecto de los procesos que presenta. En este sentido, postulo la necesidad de presentar la práctica curatorial como un trabajo en proceso, y mostrarlo así, lo mayor transparentemente posible. Por otro lado existe la responsabilidad respecto de la institución y la misión de esa institución, es decir tratar de amoldarse en el trabajo cotidiano a la imagen mayor de cómo uno imagina esa institución cumpliendo un rol propositivo respecto a una comunidad tanto artística como general, de público general; y de cómo posicionar a esa institución como catalizadora. O sea siempre tener en cuenta que uno está al servicio de una institución, y tratar de negociar la ambición de esa institución con los ideales propios. Esto implica constantes negociaciones, incluidas las negociaciones con las otras partes profesionales dentro del museo, como pueden ser el diseñador gráfico por ejemplo -si él no conoce el material hay que comunicarle la intención de lo que uno hace o de lo que uno quiere hacer-. Sin hablar de negociar todos los aspectos armoniosamente a nivel interno y a partir de una máxima comunicación posible entre las partes, entonces aparece la posibilidad de una curaduría institucional rigurosa, catalizadora, provocadora e intermediaria entre una escena artística y el

público en general, y la posibilidad de generar una voz coherente y plena de sentido. Quisiera responder a una pregunta puntual que me hizo Inés el otro día sobre si programar es curar. Claramente a mi juicio son dos cosas separadas que luego se articulan como lo harían cimiento y construcción. Pero dicho esto desde ya debe haber una sincronía, de modo tal que a la larga, si uno programa o cura en un punto poco importa si uno mantiene en vista la misión de la institución y el rol que la persona fue llamado a cumplir. Pero creo que este es un asunto que pertenece al ámbito de la dirección artística de un museo y que por ende sería más interesante que se trate en esa mesa posterior con las personas correspondientes.

Respecto de mi trabajo como curadora independiente, hoy en día estoy trabajando en una exposición para El Museo del Barrio, que se titula *The Selected Files* (Los Archivos Seleccionados) que es la bienal de artistas jóvenes del museo, que requiere que los artistas sean de origen latinoamericano y viviendo en Nueva York. Es un proyecto con el cual me comprometí antes de saber que volvía a Buenos Aires. Respecto del proceso, se los describo brevemente: somos dos curadores, la curadora de El Museo del Barrio y yo; hubo un llamado abierto a artistas, preseleccionamos cuarenta y cinco propuestas e hicimos las cuarenta y cinco visitas de taller, y luego seleccionamos a treinta artistas de muy diverso origen viviendo en Nueva York, que trabajan en la más amplia variedad de temas y géneros artísticos. Se trata de un proyecto que a mi juicio reviste dos tipos de importancia, por un lado institucional, nuevamente: la inserción de El Museo en la comunidad artística que le es propia, a partir del apoyo y la motivación de los artistas de su comunidad, y, dentro de lo posible, del apoyo a la producción de obra. Pero este proyecto también proporciona la posibilidad de articular un tema candente para cualquiera que intenta trabajar hoy en el ámbito de lo latinoamericano (aclaro hoy acá que descubrí que era latinoamericana cuando me fui, como dice Eva): el tema de la traducción, cómo se articula una voz considerada minoritaria en un centro como Nueva York sin caer en las duplas mortales

centro/periferia, sino a partir de una mirada que vuelve la reflexión sobre un problema quizás mayor, que es el de la construcción de una voz a partir de una situación de desplazamiento cultural y la constante negociación entre culturas; y cómo se articula una experiencia de exilio y traducción en el arte en un mundo globalizado. La exposición incluye entonces a artistas que comparten una experiencia específica, la necesidad de confrontar las mismas percepciones de las producciones culturales del llamado "Tercer Mundo", que Luis Camnitzer ya describió en 1969, cuando afirmaba: "Resulta extraño que la frase 'Arte Colonial' tenga connotaciones positivas y que sólo se refiera al pasado. En la realidad, sucede en el presente, y con benevolencia se lo llama 'arte internacional'. Con menos cortesía, tiende a ser epigonal, derivativo y a veces incluso oportunista". Hoy, 30 años más tarde pudiera decirse que los artistas latinoamericanos trabajan con plena conciencia de tal lectura y apuestan, en los mejores casos, a la propia afirmación. Esta voz se articula en el caso de los artistas hoy viviendo en los EEUU entre los intersticios de un sistema caracterizado por una cultura de consumo sin más, y con tal poder mediático que confunde censura con nacionalismo. Intento demostrar en el catálogo que los artistas de la exposición trabajan con plena conciencia de estos mecanismos desde los más variados puntos de vista, que se traducen en la utilización de los más variados géneros artísticos, decisiones artísticas y contenidos. En general son jóvenes e irreverentes, y esta irreverencia se traduce en ironía, crítica y afirmación de la propia subjetividad. En este texto al que hago alusión intento explicar cómo una premisa que superficialmente puede ser arbitraria, como lo es una selección de artistas que deben compartir sangre e historia, no lo es bajo ningún punto de vista. El grupo de artistas hace patente la conciencia de la extrema complejidad de su presente, en el cual entretejen propuestas en un espacio híbrido. Siguiendo al poscolonialista Homi Bhabha en este punto, la cultura producida por las víctimas de desplazamientos es necesariamente híbrida, y es tanto transnacional como "traslativa". "Traslativa porque dichas historias de desplazamiento, ahora

acompañadas por las ambiciones territoriales de las tecnologías mediáticas 'globales', implican que las preguntas sobre cómo significa la cultura y desde qué lugar son cuestiones por demás complejas". Ya sea consciente o inconscientemente, cada uno de los artistas trabaja con un referente común, la experiencia del exilio, que se traduce en otra mayor quizás, de continua traducción, visual o verbal, y que implica una negociación, tanto de las referencias locales de origen (por ejemplo, respecto de la propia construcción de la historia del arte en el lugar de origen, los códigos y símbolos propios de tradición y de poder en esos lugares), como la necesidad de trabajar con una conciencia del lenguaje como herramienta codificada, de modo tal de poder posicionar la propia voz sólidamente ante una ciudad o visualidad tan cacofónica y veloz como lo es Nueva York. Es decir que los artistas necesariamente trabajan con su bagaje cultural, y por más apolítica que parezca su obra, está cargada de un sentido que necesariamente hace referencia tanto al ámbito local primario de origen y su idiosincrasia cultural local, como al ambiente local actual neoyorquino. La cuestión entonces es de forma. ¿Qué formas cobran estas negociaciones? Y aquí aparece la importancia de cada elección estética y de representación de ideas. En los mejores casos, no impera el contenido sobre la forma sino todo lo contrario, están en perfecta correspondencia. Sólo he podido aproximarme a esta toma de conciencia respecto del problema del lenguaje y lo crucial del problema de la traducción a partir de mi vuelta a Buenos Aires. La distancia, y la propia experiencia de negociación del lenguaje aquí estos días, y de vivir un desplazamiento voluntario tanto allí como aquí, han posibilitado esta mirada que informo con la ayuda de los discursos poscolonialistas de estudios culturales, tales como los de Homi Bhabha o Juan Flores, que a uno lo ayudan a ver y a articular lo que a uno le pasa. Diría para terminar, que este proyecto es de particular importancia para mí por permitirme entender mi partida de una comunidad de artistas y mi gradual entrada en otra, donde los temas del lenguaje y las formas se le presentan a uno como cuestiones a articular que uno

nunca imaginó serían tan complejas.

P. Rizzo: Yo no voy a hablar de una muestra específica sino de cómo entiendo yo mi trabajo. Entiendo mi trabajo como una vía para investigar. Me considero investigadora y no crítica y desde mi trabajo de indagación en arte contemporáneo -tanto en artistas reconocidos y consagrados como en aquellos que se inician- llego a la práctica curatorial.

Bajo una estructura de investigación, considero el punto de vista del artista y su intencionalidad en la realización de sus obras no como uno de los aspectos a examinar sino como base y estructura fundamental extendida luego hacia otros campos. Creo que es mi trabajo -y mi placer- desmenuzar la lógica interna del artista, lo que anima el conjunto de cada una de sus producciones. La exploración en las ideas y propósitos es lo que me permite elaborar hacia el proyecto de una exhibición una estrategia comunicacional basada, entre otras cosas, en los aspectos poco visibles del conjunto de obras a exhibir. La búsqueda del "entrelíneas" subyacente en toda obra, aquellas señales de identidad que las separan de otras, rastros o puntas que permiten pensar en las posibles analogías y conexiones con las cuales ofrecer una narración basada en elementos visuales.

Entiendo la curaduría como un trabajo independiente del artista y a la vez conjunto, construido a partir de él y de su obra. Una práctica en la que se interrelacionan distintas disciplinas que interactúan en fusión; en la que es necesario tomar en cuenta una multiplicidad de elementos que hacen tanto a la obra como al espacio, tanto con relación a lo implícitamente visible como a lo que no lo es.

Desde la práctica concreta y a través de detalles que me sirvieron en las distintas experiencias a lo largo de la preparación de sucesivas exhibiciones, compruebo que se da un proceso de deconstrucción a partir de las ideas bocetadas inicialmente a través de la contemplación, y de los distintos datos y elementos recopilados en la elaboración de los proyectos.

Trabajo pensando que tal vez, mi percepción a través de la obra y de un espacio poético construido a través de la lectura surgida de esa

observación, puedan llevar al espectador a querer involucrarse en ellas. Soy partícipe de la afirmación de lo artístico como andamiaje de seducción.

Pienso que la obra de arte es independiente de cualquier interés u horizonte interesado. Permanece autónoma, ni dominada, ni dominable. De alguna manera debería ubicarse en el ámbito de lo "sagrado" despojando este concepto de su aspecto místico y entendido como vinculación con el respeto en su elaboración. Me es muy difícil trabajar a gusto y defender producciones en las que percibo falta de compromiso o una vinculación banal hacia el aspecto artístico. Aquellos trabajos que de alguna manera no fueron concebidos bajo una mirada ensimismada.

Por tanto, entiendo que la intención de ser artista y asumir ese rol es un objetivo elevado. Por extensión, relacionarse y elegir cómo mostrar el trabajo de uno o varios artistas es una actividad compleja y de responsabilidad que no siempre resulta en saldo positivo en la relación "costo-beneficio" si se deja de lado el aspecto de placer personal en el ejercicio de la práctica profesional. La concepción y organización de una exposición representa siempre una inversión importante de tiempo, esfuerzo, creatividad y voluntad de dedicación. Particularmente en el medio local, concretar y llevar adelante una idea exige frecuentemente devoción al proyecto.

No está de más mencionar que es muy desmoralizador trabajar en un ambiente que no pocas veces funciona a través de alianzas y "clanes" cerrados que se manifiestan discursivamente como pluralistas y que en la realidad demuestran estar plagados de prejuicios que no permiten interrelacionar distintas visiones y puntos de vista que harían de un intercambio algo más enriquecedor.

Bajo estas alianzas, puede verse la proliferación de curadores de los cuales no se conocen muestras, investigadores que no investigan y "artistas" que creen que "crear" es un camino fácil si se está bien relacionado o se produce bajo estéticas de demostrada eficacia basadas en modelos atractivos y probados. Hay quien ejerce a la vez todos los roles, ignorando que en algunos casos se trata de actividades antagónicas. Muchas veces, obedecen a monopolios

encargados de posicionar estrategias relacionadas exclusivamente con lo que conviene al mercado. Es ingrato oponer a ello intenciones pequeñas y aisladas. Ingrato y trabajoso; pero no imposible.

Mi trato con los artistas es directo y personal y en su búsqueda siempre me he vinculado más con aquellas obras que logran focalizar atención y producen deseos de posesión -lo que luego genera la intención de hacerlas conocer-, que con las teorías o discursos que las "validan". En ciertos contextos, algunas elaboraciones -a veces de "forzada" coherencia- obligan a utilizar un argumento, o texto justificador que desvía la mirada de lo que es en realidad, un conjunto de razones múltiples. Intento encontrarlas y explorar en ellas.

Es dificultoso resolver para otros en una explicación -verbal o textual- lo que probablemente sólo necesite ser mostrado, inclusive como parte de una duda, o reflexión no resuelta del artista; las obras frecuentemente plantean enigmas y surgen de un trasfondo misterioso que no llega a ser claro para el autor, ni para el espectador. Es función curatorial facilitar su visión y comprensión; el generar puntos de vista y por lo tanto orientar nuevos aspectos a investigar relacionados con la producción de arte.

Actualmente, me interesa más introducir mi trabajo en espacios considerados y concebidos para otros fines que reducirme a mostrarlo en el circunscripto dominio de la institución arte. Los espacios no concebidos con esos fines determinados mantienen una comunicación más directa o en todo caso menos contaminada entre artista-obra y público; algo que los museos, galerías y espacios artísticos de algún modo parecen estar perdiendo. No obstante, todavía encuentro necesario y muchos de mis proyectos derivan hacia utilizar el espacio físico que la institución arte ofrece, pero considero un anacronismo pensar que debo limitarme o adaptarme a ellos. Trabajo en pensar en los aspectos espaciales ideales que requiere cada conjunto de obras ofrecido a contemplación y en su búsqueda. Planteo esa búsqueda como parte constitutiva de la idea. Encuentro en este sentido más apropiado hablar de vínculos que de lugares.

Me gusta pensar en aprovechar espacios temporales que se manifiestan como ideales espaciales para un proyecto específico, funcionar como nexo de distintas voluntades, pensar en una exhibición como en un acontecimiento que genere placer, reflexión y debate. Un disparador que saque al espectador del mero acto de mirar y le obligue u ofrezca la oportunidad de algo más que una actitud pasiva.

Aspiro a que mi trabajo genere el deseo de expandir nuestra visión más allá de los estereotipos existentes, los que en el medio local considero particularmente arraigados en modelos obsoletos que no despiertan interés alguno. No me interesa arribar a conclusiones acabadas. No me interesa ofrecer investigaciones cerradas. Aspiro a ofrecer indicios que puedan continuarse y extenderse, en los múltiples aspectos desde los que se puede abordar una obra de arte.

Mi trabajo como editora de temas vinculados a esta temática, es extensión de la práctica curatorial. En este caso pienso en narraciones visuales concebidas para comunicación y testimonio, funciones fundamentales de ambas disciplinas. Considero sumamente afortunada la posibilidad de trabajar en lo que me gusta, particularmente en rubros que exigen dedicación, permanente actualización, estudio y el ejercicio de todos los sentidos. Agradezco por el interés demostrado hacia mi trabajo.

E. Gristein: Yo no preparé un texto porque me voy mañana, acepté participar de todas formas porque quería contactarme con todos Uds. y sobre todo enterarme de qué estaba pasando. Por ejemplo me enteré del proyecto nuevo de Patricia, apenas llegué acá me enteré de esto de Andrés, de Victoria ya sabía, pero no sabía esto del Museo del Barrio, y disfruto esta oportunidad de que nos enteremos. Por mi parte creo que puedo contar todo lo que estuve trabajando para afuera, cocinando para afuera, contarles un poco también qué es lo que estoy haciendo, porque mi práctica curatorial en Argentina nunca fue demasiado extensa por esto que les comentaba de que en realidad venía de la crítica, venía trabajando para diarios y revistas, o produciendo textos. El año pasado comisionada por el INJUVE, el Instituto de la

Juventud de España tuvo la propuesta de armar una exposición de arte joven argentino para por primera vez hacer un ida y vuelta con España, porque históricamente ellos hacían selección de sus muestras anuales en el ICI de Buenos Aires. Por primera vez queríamos llevar una muestra de arte joven argentino a su sala de exposiciones en Madrid. Pensando en qué recorte hacer del extensísimo panorama de arte joven argentino, que me parece algo inabarcable, no transportable, demasiado difícil de representar de manera sistemática, que es lo que a veces pretenden este tipo de invitaciones, creo que hice el camino contrario de lo que decía recién Patricia en relación a las ediciones y la curadurías, y de cómo tratar de trasladar al campo editorial tu práctica curatorial; en mi caso fue exactamente al revés, dado que mi tradición tenía más que ver como editora de temas de arte para medios escritos, pensé cómo hacer un tipo de recorte, -con la fantasía de la página en blanco también en la cabeza, que es muy útil para estas cosas-, cómo hacer un recorte posible que resultara interesante para otro circuito donde evidentemente había otro contexto de recepción, otros bagajes culturales para la recepción también, y demás. Por eso decidí llevar no artistas en general sino seleccionar una línea, una tendencia, alguna veta particularmente dinámica que me estuviera interesando de lo que veía en los últimos años en Buenos Aires y en la Argentina en general. Y meterme en el tema de los grupos de artistas, de los colectivos, porque me parece -creo que vamos a estar de acuerdo todos, no me parece muy discutible- el circuito argentino se dinamizó y movilizó especialmente en los últimos años gracias a la reunión de las personas y básicamente de los artistas, al impulso de los artistas. Experiencias como ramona, como Belleza y Felicidad, como las galerías como Sonoridad Amarilla, como Trama, como Encuentro de Teóricos y Postteóricos, que son experiencias muy locales, muy interesantes, y que definitivamente lograron dinamizar el circuito. Pensé hacer una selección de colectivos argentinos para presentar en España en simultáneo con una colección de colectivos españoles, co-comisariado por una crítica y curadora española, Alicia

Murria. Intentamos hacer... diálogo no es la palabra, porque tampoco terminó siendo diálogo, pero sí como una confrontación entre los motivos, las causas y las consecuencias de la asociación entre artistas en la Argentina y en España, bien interesante, porque evidentemente esta cuestión de los contextos influye muchísimo en las motivaciones de los artistas para juntarse y hacer cosas. Y en realidad la conclusión es que lo que está pasando en la Argentina es riquísimo como experiencia cultural de ebullición, de emergencia y de situación de posibilidades, situaciones nuevas. Los colectivos que seleccioné intentaron abarcar diferentes líneas de trabajo, había distintas tendencias, por suerte, y correspondía hacer una selección un poco como uno piensa las ediciones de los textos, tratando de tomar todas las voces; de la misma manera quise llevar diferentes líneas, entonces seleccioné una línea más netamente política, politizada, que es el Grupo de Arte Callejero, con una propuesta claramente del lado de la ideología, del compromiso político. Otro colectivo ligado a problemas de urbanismo y de la ciudad, que me parece que es otra rama interesante que se está trabajando ahora, acá y en todos lados, que es el M777, que es este grupo de arquitectos que desembocaron un poco en el arte contemporáneo con toda naturalidad. Un tercer grupo que es Suscripción, como asociativa más lírica, como motivada por fines poéticos a la manera del viejo arte tradicional del arte por el arte. Y un cuarto grupo que, de alguna manera, abre el juego hacia lo que pasa en el resto del país que es El Ingenio, de Tucumán, que de los últimos viajes por el interior del país me había llamado mucho la atención como estrategia de supervivencia, la opción de reunirse no para pasarla bien haciendo obrita, no para expresarse políticamente, sino para existir, para poder mostrarse, para poder comprometer a otra gente en la propuesta. Entonces con estos 4 grupos creo que quedó más o menos esbozado un panorama, y me permitió escribir un texto panorámico sobre el tema de asociación, autogestión y colaboración entre artistas. Esa muestra se presentó en Madrid, en Casa de América, y en simultáneo con eso se había convocado una

beca de Fundación Carolina para críticos, artistas y comisarios jóvenes de América Latina para formar un equipo, porque Casa de América también se relanza como institución, se relanzó en Marzo tratando de introducirse en el circuito de arte contemporáneo de España, porque tenía una tradición como bastante conservadora y tradicional. Ahora quisieron entrar más en el juego de lo contemporáneo y nombraron como director del sector de arte a Rafael Doctor, que era curador del Espacio 1 del Reina Sofía. Y Rafael se propuso cortar esta demagogia típica del lado español, esta cosa de desde España llamar a la hija del cónsul, del amigo o de la hermana, y tener un equipo de mediadores con América Latina -mediadores más reales, más de carne y hueso-. Entonces hicieron esta convocatoria y se formó un equipo de 10 personas, hay peruanos, venezolanos, mexicanos, uruguayos, yo por la Argentina, y estuvimos trabajando todo este año en la reinserción de Casa de América en el circuito español. Y por supuesto asumiendo la curaduría de las exposiciones, un poco esto que decía del hombre orquesta, desde la curaduría puntualmente de cada una de las exposiciones que se presentan hasta cuestiones ultratécnicas de montaje o iluminación, o cuestiones más ligadas a la parte financiera, de sponsorío y de gestión comercial, itinerancia de las exposiciones. Esto es lo que estoy haciendo este año, estoy trabajando ahí, armamos durante todo el verano una terraza al aire libre, una explanada de acceso de Casa de América donde se montó una pantalla gigante para hacer un programa Videoarte Latinoamericano todas las noches del verano, que fue agotador pero estuvo muy bien, y abrió el juego también. Y ahora en la segunda mitad del año siguen los programas de exposiciones que son a razón de 4 inauguraciones cada 2 meses, y siguen los encuentros, debates y demás. Hubo un foro sobre Arte y Violencia, distintas actividades. Esto desde el punto de vista institucional, haciendo la misma separación que hacía Victoria. Y a nivel independiente lo que estoy planeando es darle algún tipo de continuidad a la muestra de colectivos asociados hacia lo latinoamericano, que me interesa seguir explorando, un poco envalentonada

con lo interesante con lo que pasó con el caso argentino; y también decepcionada con lo que es el caso europeo, que es claramente pobre en cuanto a experiencia de asociación y autogestión. Me interesa mucho explorar qué es lo que está pasando en América Latina entonces tengo un proyecto para armar un foro de discusión sobre el tema de autogestión, asociación y colaboración en distintas ciudades latinoamericanas, con apoyo de la AECL, la Agencia Española de Cooperación. Un poco presentar lo que pasó en esta muestra y ver cómo es la situación en cada país, discutir y tratar de armar una red donde sepamos quiénes somos, qué estamos haciendo, y dónde puede haber confluencias.

A. Duprat: Del trabajo nuevo no sé mucho, del rol institucional que hablaba Victoria.

E. Gristein: Pero si querés hacer algún tipo de comentario sobre las exposiciones de los otros.

Diana Aisenberg: Perdón, a mí me interesa el desarrollo de tu trabajo en Bahía Blanca.

A. Duprat: Sí, lo que pasa es que era un contexto que era diferente al de Buenos Aires, por ahí sirve para hacerlo más federal. Bahía Blanca es una ciudad chica, de 350.000 habitantes, conservadora, pequeño burguesa y de comerciantes en general. Con un diario que se llama La Nueva Provincia que es de derecha, la base Puerto Belgrano al costado, entonces en ese contexto se creó un Museo de Arte Contemporáneo, que tuvo un impacto en relación a lo que era la ciudad, mayor que si lo ponés en Manhattan. No existía prácticamente el arte contemporáneo, estaba el Museo de Bellas Artes, había un grupo de artistas más tradicionales, locales, que eran como dueños de esa estructura, exponían todos los años cada uno. Me encontraba con un artista que me decía "Yo expongo todos los años", como una cosa ya dada. El trabajo que hice con el Museo de Arte Contemporáneo era sobre todo que cambie la idea de un museo de Bahía Blanca, porque esa es la idea que tienen en general, porque el Museo Municipal es bancado por la ciudad, para tener un Museo de Arte Contemporáneo

en Bahía Blanca, bancado por la ciudad, pero en el cual no había ninguna autoridad de un artista de Bahía Blanca por sobre uno de Rosario o uruguayo. Entonces se hizo un trabajo más profesional en ese sentido, de realmente hacer un museo que muestre arte contemporáneo y que sea útil para la gente, sino se tenían que ir de la ciudad a ver otras cosas. Y ése era un museo medio tomado por la comunidad artística, en el peor sentido de la palabra, local, para hacer cosas para ellos mismos. En ese sentido al principio fue una guerra, muy divertida también, con el diario sobre todo, y con gente que se escandalizaba, porque fue un poco violento. Venían de ver marinas, y al otro día había arte contemporáneo, o una muestra de León Ferrari. A mí me encantó trabajar en lo público. Esa fue una experiencia buena porque tenía un buen equipo y porque no tenía ningún tipo de presión política, que es otra cosa bastante inédita en los lugares públicos en la Argentina. Y por suerte el intendente ganaba todos los períodos, entonces tampoco pasaba lo que pasa acá, que ponen a uno nuevo al frente, cuando empieza a aprender y a avisarse un poco se va y ponen otro porque gana otro partido, entonces nunca el estado forma gente. Yo tuve como una suerte de formación pública como operador cultural porque yo estuve más de 10 años. Eso fue muy bueno porque permitió una práctica en gestión cultural pública sostenida. Porque en la Argentina no existe ningún tipo de desplazamiento, ni en Capital ni en el interior, si hay un buen director de museo en Rosario no pasa a Capital ni a Córdoba porque no hay ninguna línea de conexión con respecto a esto, cosa que es un desastre, hay como lobbies propios de cada ciudad.

E. Gristein: ¿En ese sentido qué pasó con ese proyecto para armar un polo de interconexión sin pasar por Buenos Aires?

A. Duprat: Uno toma contacto; como director de un museo en Bahía Blanca tenía buena relación con la gente que a mí me parecía más dinámica e interesante, pares, como Fernando Farina en Rosario o como Christian Segura en Tandil, o el Vasco Besoytaurube que está en

Mar del Plata. Pero hay como un nivel de precariedad... De hecho a partir de la caída de De la Rúa, yo me quedo sin presupuesto en el MAC, Christian no puede hacer nada, Fernando tampoco...por eso acepté la propuesta del ámbito privado Pero fue muy interesante porque ese feedback de operar en un contexto adverso es muy estimulante. Y aparte el trabajo que uno hace es vital, porque no había galerías, no había alternativas, entonces realmente no pasa desapercibida la acción que hacés trayendo un artista a dar un charla o un encuentro. No es como una gran ciudad donde si cierra una galería hay 43 más, y es más invisible el trabajo. Ahí está muy desatendido. Por si no lo saben el interior no recibe plata del estado nacional en cultura. Yo manejé un museo público en la Provincia de Buenos Aires y mi presupuesto era estrictamente de Bahía Blanca, de la ciudad, yo no recibía dinero ni de la Provincia de Buenos Aires -y Bahía Blanca dentro de la provincia es una ciudad bastante importante, que aporta mucho dinero a la provincia, porque es una ciudad comercial, con un puerto importante-, y lo mismo de Nación, que es sostenida por todas las provincias argentinas y sin embargo no opera en la provincias, opera aquí. Entonces es arduo, pero como contracara tiene que tenés mucha visibilidad y es muy importante lo que puedas hacer. No quiero llegar al extremo, pero salvás vidas. Que una generación de artistas pueda quedarse en una ciudad y no tenga que ir de paría a recorrer los canales instituidos como para poder ser un artista en principio emergente. Fue arduo, pero para mí fue una experiencia lindísima.

D. Aisenberg: ¿Cerró el Museo?

A. Duprat: El Museo este año se quedó sin presupuesto por una cuestión política, entonces yo congelé toda la programación que tenía. Después de De la Rúa me decían que iba a salir el presupuesto... Era un museo muy digno en ese sentido, no sólo éramos autónomos políticamente sino que además teníamos presupuesto, cosa que tampoco pasa muy seguido acá en Buenos Aires por ejemplo. Teníamos un presupuesto operativo para hacer las cosas, no

hacíamos una programación sobre el esfuerzo del artista, invitábamos a un artista y producíamos todo nosotros, pagábamos todo nosotros, era muy decente en ese sentido. Y ahora no sé qué va a pasar, yo estoy preocupado porque cancelé la temporada anual, y estoy haciendo muestras de artistas locales que a mí me interesan, con costo mínimo pero esperando que se normalice.

D. Aisenberg: ¿Tu grupo de gente de trabajo?

A. Duprat: Éramos 6. Tenía una persona Licenciada en Historia, que era el encargado de hacer todos los eventos complementarios a las muestras, conferencias, visitas guiadas para adultos, etc. Había otra persona que se dedicaba a educación y a visitas guiadas para niños y toda la parte del servicio educativo. Otra persona que se dedicaba a coordinar todo, como el diseño gráfico del brochure, el catálogo, cosa administrativas. Y dos montajistas. Y está bien así, no se necesitaba más para esa escala.

M. Brodsky: ¿... lo que cerraron?

A. Duprat: No, eso que vos decís es el Bellas Artes. Cuando yo insistí para que armaran el Museo de Arte Contemporáneo lo logré, después propuse que sacaran el Museo de Bellas Artes de donde estaba, porque estaba en un subsuelo del Palacio Municipal. Ponganlo en un lugar que sea un edificio del Museo de Bellas Artes, porque era un subsuelo muy precario. Entonces cerraron el Museo de Bellas Artes porque lo iban a reabrir en otro lado. Yo me enojé en ese momento, y me dijeron que me tranquilizara porque se hacía, y después vino el 20 de diciembre, y ahora hace un año más o menos que no lo reabrieron. Que a mí me siguen diciendo hoy que está la partida, que se va a abrir. Pero fue una cosa tremenda, porque nos dejaron un año sin el Museo de Bellas Artes, que era un museo muy diferente al de Arte Contemporáneo, pero era un museo igualmente importante para la ciudad, porque tenía la colección casi permanentemente, que para el sur de la Provincia de Buenos Aires era una colección de arte argentino interesante. Un

museo viejo, del '30. Ahora no sé qué va a pasar.

E. Grinstein: Vamos a terminar algunas cosas con los panelistas y después abrimos para todos los que vengan guardando sus preguntas.

Roberto Jacoby: Una pregunta ¿cuánto era el presupuesto total?

A. Duprat: El presupuesto operativo, más o menos 35.000 pesos anuales. Eso no contemplaba ni los sueldos, ni la luz, ni el teléfono, ni el servicio de limpieza.

R. Jacoby: ¿Y de sueldos cuánto sería más o menos?

A. Duprat: No mucho, porque yo ganaba 1.500 pesos, y era el que más ganaba. Después, promedio las otras 5 personas debían ganar 700 pesos. No era poco, pero daba 2.000 pesos por muestra, que para trabajar con artistas de Rosario, Buenos Aires, de la misma Bahía Blanca, daba para pagar el pasaje en avión, un folleto decente, que algunos lo habrán visto, el transporte y el seguro de las obras, que como eran artistas contemporáneos tampoco los seguros eran enormes. Y el hotel y la comida.

XX: ¿Y la gente que trabajó con vos?

A. Duprat: Está ahí.

E. Grinstein: Victoria, hablabas en una charla, antes que yo me fuera para España, un poco de que ibas a intentar negociar tus intereses personales con la misión del museo. Recién volviste a hablar de la misión del museo, venís de trabajar en otra institución afuera ¿cómo te está resultando esa articulación o negociación ahora que ya llevás varios meses gestionando exposiciones para el MALBA? ¿Realmente esta propuesta del Museo del Barrio es para poder compensar porque acá no tenés libertad de movimiento?

V. Noorthoorn: No, lo de El Museo del Barrio surge hace ya un año y medio, cuando la curadora de El Museo me invita a participar, y yo en

ese momento ni siquiera pensaba en la posibilidad de venir a Buenos Aires. Así que es totalmente independiente, y de hecho la exposición en El Museo del Barrio se estuvo posponiendo un poco porque yo estaba lejos, y era complicado. El tema de la negociación creo que es una negociación constante, que cualquier persona que trabaja en una institución tiene que siempre llevar consigo. Yo muchas veces cuando hablo de curadores institucionales digo que uno se tiene que convertir en un gran negociador, porque sino no te podés sostener como persona. Y en ese sentido los desafíos son muy distintos en una institución que existe desde hace treinta años como es el caso de The Drawing Center, donde yo era curadora de arte contemporáneo y donde era bien clara la misión que cumplía el programa de arte contemporáneo en ese espacio. Era un museo que tenía un programa histórico y un programa contemporáneo, y la idea de uno hacia el otro, era de complementarse mutuamente. Entonces era un intercambio de cabezas entre las dos áreas de curadores -en el caso mío éramos dos personas en el área de contemporáneo, Luis Camnitzer y yo: dos generaciones distintas que trabajábamos en contemporáneo como equipo- y dos curadores en el área de lo histórico, la directora de la institución y otra historiadora. Y actuábamos en los terrenos del otro desde la discusión y después cada uno trabajaba en sus proyectos. The Drawing Center tiene, en la comunidad artística neoyorquina específicamente, un rol muy importante, poco visible a nivel internacional, de legitimación y de oportunidad para los artistas más jóvenes. Entonces era mucho un trabajo "de talleres", había un programa de revisión de portafolios donde recibíamos más o menos quince artistas por semana, solamente para ver los portafolios y discutir, poder hacer un seguimiento de ideas para alguien que no estaba por ejemplo en un master o una facultad, donde se tiene esa posibilidad de crítica constante. Entonces para el que no está en esa situación como artista pero quiere discutir, qué le pasa cuando discute con alguien que tiene una formación más desde la historia como yo, o desde la práctica artística, alguien que ya pasó por todo lo que está pasando esa persona en ese

momento, como en el caso de Luis. Entonces el Drawing tenía un lugar muy establecido desde hace treinta años, y como todo lugar lleva su tiempo hacerse. Y en el caso de Malba, es un espacio que se está haciendo, entonces son totalmente distintas las problemáticas, las negociaciones. Dejás tu persona tres cuerdas cuando saliste de tu casa y entrás en el museo, y lo que querés es que las cosas salgan bien, lo mejor posible. Podés estar de acuerdo o no con algunas elecciones previas, y dentro de esas elecciones decís "Esto tiene que ser un golazo", y cómo transformás algo que quizás no compartís en algo respecto de lo cual podés decir "Esto me parece responsable".

E. Grinstein: ¿Y cuál sería tu porcentaje actual en la programación artística?

V. Noorthoorn: Trabajamos en equipo con Marcelo Pacheco, que actúa como director artístico de Malba. Por suerte tengo una muy buena relación, yo no lo conocía, y es una cocina de trabajo cotidiano de cabezas, y en ese sentido estoy muy contenta. Estuvimos tomando café todas las tardes durante dos meses, hablando de estructura, no de una exposición "x". O sea, la situación es privilegiada en el sentido de que te da la posibilidad de tratar de moldear una institución, que desde ya no es mi cabeza sino que es una conjunción de mucha gente, que no solamente está la parte de curaduría, hay gestión, y realmente es un equipo de gente muy valioso, y todo el mundo con la camiseta puesta y para adelante. Eso me sorprendió mucho también, porque uno viene de afuera y piensa que se va a encontrar con una cantidad de trabas que no existieron.

E. Grinstein: ¿Y cómo es, si querés contarnos brevemente, el proyecto para el espacio de abajo, el proyecto de curadores invitados?

V. Noorthoorn: Surgió a partir de la concientización de que existe una fenomenal caja de cristal en Buenos Aires, y que existe gente muy profesional, trabajando con mucha convicción, fuera de esa caja de cristal. Por otro lado la convicción absoluta de que si un museo no está

insertado en una comunidad no tiene sentido, porque se tiene que nutrir, para poder seguir posibilitando la existencia de un museo para la cantidad de gente que viene, es fundamental que los artistas estén motivados. Entonces uno tiene una responsabilidad respecto de lo que presenta, sobre todo a mi juicio, con la comunidad de artistas. Es un ideal enorme lo que estoy diciendo, y lo asumo como tal, pero uno tiene la responsabilidad respecto de lo que muestra, de si al otro lo vas a motivar o no, si al otro le va a resultar interesante o le va a resultar muy problemático y entonces va a querer reaccionar en contra o no (repito, acá me estoy refiriendo a la responsabilidad de un museo respecto de la práctica artística contemporánea circundante). O sea que algo pase en la cabeza como caldero, y en ese sentido que la institución posicione la mayor cantidad de miradas distintas posibles. Era una necesidad natural del museo el tratar de abrirse hacia la comunidad, primero y sobre todo local, asumir que uno está en un museo en una ciudad "x", con una dinámica "x", y comprometerse con esa situación. De ahí surge la idea de convocar a curadores invitados. La selección de los primeros curadores fue a partir de diálogos con Marcelo. No hicimos una lista de cuarenta y cinco y elegimos. Sino que la selección fue un proceso natural porque por algún lado hay que empezar. Por ejemplo en un momento había la preocupación dentro del personal con que íbamos a empezar, y yo digo "No importa, lo importante es empezar. Te van a criticar con lo que hagas siempre, entonces por lo menos empezar". Y tuvimos la suerte de trabajar con Andrés Duprat, y ha sido una muestra maravillosa. Yo confieso que pensé "¿Cómo caray lo vamos a hacer?". Pero se hizo y quedó increíble, fue todo lo que queríamos que fuera esa exposición, en el sentido de cuestionar, esto que decía Patricia hoy respecto de las conclusiones no acabadas, de poder posibilitar preguntas, y esa idea de ser críticos, de involucrar la arquitectura de una forma que es importante por lo menos para este museo, de quebrar, porque es un poco demasiado imponente.

E. Grinstein: ¿Y cómo sigue esta lista de

curadores?

V. Noorthoorn: No es un secreto, la próxima exposición va a estar curada por Rafael Cippolini, y luego sigue Jorge Gumier Maier.

E. Grinstein: O sea que la definición de curador que están usando para invitar gente a trabajar y a presentar propuestas es bastante amplia.

V. Noorthoorn: No hay una definición de curador. Yo le tengo pánico cuando hablan del curador en este sentido. Yo entiendo que estamos acá hablando de curaduría.

Juan José Cambre: O sea la idea es curador joven.

V. Noorthoorn: Sí, "cabezas jóvenes", es muy importante.

E. Grinstein: ¿Y cómo es a los fines operativos, cada cuántos meses, con qué presupuesto?

V. Noorthoorn: Son exposiciones de 6 semanas, un mes y medio cada una, de 2 a 5 artistas. La idea era no hacer una individual de glorificación de una persona.

E. Grinstein: Para eso está la sala de arriba.

V. Noorthoorn: Claro, y de hecho lo estamos haciendo por otro lado. La idea rectora del espacio de abajo es que la estrella no sea la teoría o un concepto curatorial "x" y elitista, por llamarlo de alguna forma, sino realmente la presencia de las obras en el espacio. Por eso no abrirlo a más de cinco artistas es la sugerencia. O sea que cada uno trabaja con esa sugerencia, y desde ya somos gente abierta, así que si alguien viene con una propuesta "x" que se sostiene, lo importante es que se sostenga.

E. Grinstein: ¿Y se publica catálogo?

V. Noorthoorn: Se publica un desplegable que es un folleto, a mi juicio importante. Yo estoy muy contenta con el programa, en general creo

que empieza bien. Empieza sin una pretensión enorme y anclado en la realidad, con un presupuesto lógico que no es ninguna exhuberancia pero es generoso, así que podemos trabajar bien.

E. Grinstein: Patricia ¿querés contar un poco el proyecto que vos lanzaste este año?

P. Rizzo: Bueno, no es tanto un proyecto que lancé sino una cosa que se fue dando. Somos más o menos 8 o 9 personas de intereses muy disímiles, uno que pertenece a un grupo inmobiliario que tiene muchos lugares que no piensa vender, otro que es coleccionista pero se quiere iniciar en el coleccionismo joven y no sabe ni por dónde empezar, y yo que quiero hacer muestras. El Fondo de las Artes, a pesar de que conozco a la gente, que trabajo con uno de los directores, para que me diera una fecha tardó un año y medio, y me gustaría hacer muestras más seguido que una cada dos años. Entonces se empezó a hablar de que me gustaría hacer muestras, a otro le gustaría coleccionar, y yo tengo lugar... Empezamos a pensar de qué manera articular eso. De hecho uno de los casos es un empresario que tiene una zona aceitera en Catamarca, un diario en otro lado, y que acá es parte de los que están haciendo El Faro, ese edificio de 46 pisos en Puerto Madero. Entonces me llama y me dice "Fui a un remate y compré un Berni maravilloso que tenés que venir a ver", y yo le dije "Me parece una porquería, me parece un desastre que te hayas gastado esto habiendo tantos artistas jóvenes con los que podés iniciar tu colección. Podés tener un Berni bueno pero no ésto. No esas cosas de comprar el nombre". "Y bueno, ¿pero uno cómo sabe?". Son un grupo de empresarios fuertes, entonces yo decía que también es función social de ellos de vez en cuando gastarse 500 pesos en un chico que está comenzando, que no lo conoce nadie; y yo hago la muestra y estamos todos contentos con relativamente poco costo. Nos pusimos un plazo, 4 años. Si en 4 años de todo lo que compraron les parece una porquería, a todas las muestras que hice no fue nadie, cerramos el proyecto, yo no cobro nada. Y uno de ellos tenía una intención comercial entre comillas de

querer abrir una galería, y le dije que me parecía que abrir una galería, tener gastos fijos de luz, más una secretaria... No sé, podemos hacer una cosa itinerante. Entonces me dijo que se podía ocupar del aspecto comercial. Lo que yo hago es elegir a los artistas, hago el catálogo... Porque primero decían lo hacemos y después si nos gusta... Les digo que no, que sin catálogo no se hace, que sea aunque sea un pequeño desplegable de documentación; yo voy a intentar elegir artistas que no tengan muestras o que hayan tenido muy pocas, pero claramente que no estén insertos en ningún circuito. Porque como muchos venían de los remates decían "Ah, me enteré que Fulanito vendió a 2.200 y el año pasado vendía a 1.000". Entonces las peleas eran así. Y yo les decía "A mí me importa un pepino si venden o no. En todo caso ese camino se hace, y si no se hace los artistas deberían tener oportunidades, y si tienen buena obra y está presentada profesionalmente, y con un catálogo, es un puntapié inicial. Después vemos". Lo que yo pedí fue que hay cosas que no puedo hacer, que no me las puedo costear yo sola, porque todo el mundo sabe que de la curaduría no se puede vivir, o en todo caso una muestra por año que a uno le pagan 500 pesos... Entonces yo vivo de mi trabajo, sobre todo el del interior, y por ejemplo se hacía la Bienal de Bahía Blanca, yo tengo mucho trabajo y a veces no podía ir. ¿Cuánto cuesta ir y volver, el hotel? Entonces dije "Yo quiero empezar a viajar y ver dónde pueden aparecer los artistas". Me fui a ver la Bienal de Bahía, y me causó gracia porque Andrés me dijo "Te quiero decir que es zonal", porque había bienales en las que estaban Gumier, Schiavi... Entonces le dije "No, voy porque es zonal, no me tomo un avión para ir a ver lo mismo que veo a la vuelta de mi casa". Y bueno, ellos pagan los pasajes, son 9 empresarios y yo les decía "Tienen que poner 23 pesos cada uno". Siempre mi presupuesto es ridículo. Entonces uno cobra nada, pero llegamos a un acuerdo que en 2 años el que tiene una intención comercial, de mover esos artistas, alguna vez me va a pagar las curadurías. Pero yo estoy muy feliz porque en el término de estos 7 meses ya hice dos muestras. Eran 8, ahora hay 11 posibles lugares, porque hay dos

empresarios que trabajan con inmobiliarias, entonces tienen lugares que no van a vender, y yo voy a un galpón en Colegiales, a una oficina en Florida y Córdoba, donde ahora hicimos la última muestra, un gran salón en Puerto Madero, una casa en Palermo. Pedí cosas mínimas, que la pintaran de blanco, que emparejaran el piso, y 2.000 pesos para hacer los catálogos, y que los artistas los elijan yo. Pero estoy muy contenta porque creo que voy a poder hacer al menos 5 muestras al año

E. Grinstein: ¿El objetivo es que sea de presentación de artistas no conocidos?

P. Rizzo: No desconocidos en ese sentido. A través de mi experiencia profesional voy viendo que a veces los artistas no se presentan a una beca porque no tiene plata para la carpeta, no tienen las fotos. A veces veo buenas obras de esa gente. Una chica que encontré en Bahía Blanca, me gustó. "No, yo nunca hice nada...". "Bueno, está bien, exponés". No es que tenga el pensamiento de que tengan que ser menores de 25. Y creo que es una forma que nos sirve a todos, que ellos están aprendiendo a ser coleccionistas, sí es que se puede aprender. Ellos son 8, y cada vez que termina una muestra alguno de los 8 se queda con algo. Son 500 pesos, 300, lo que hayamos hecho. Entonces alguno de los chicos vende, y yo hice muestra. Pero está funcionando bien, porque al final de la primera muestra todos se quedaron con algo, yo también me entusiasmo, tengo una relación personal, yo también compro obra. El proyecto se fue armando, no fue una cosa que yo escribí y busqué un sponsor. Sino amigos, conocidos, un muy amigo mío que era amigo de Bony, que me ayudó a cuidarlo en la última etapa de su enfermedad, que estaba escribiendo un estudio sobre coleccionismo muy orientado hacia el mercado, que quería que yo lo editara, y yo le decía que nunca me interesó si un artista vende o no y me cuesta mucho pensarlo en esos términos. El decía "Pero fijate que el ... que vos me dijiste hace 5 años que te gustaba, multiplicó en un 3,8 no sé qué". "Bueno, ok. Como vos digas". Así que el proyecto es eso, estamos todos entusiasmados, puede salir bien, puede salir

mal. En lo personal yo quería hacer muestras y catálogos y que nadie me jodiera y lo estoy haciendo. A veces cuando tengo una muestra en otros espacios como el Fondo de las Artes las negociaciones son otras. Cuando presenté "Sortilegio" me decían "Está bien, pero acá no hay ningún artista conocido". Bueno, entonces puse 3 más o menos consagrados entre comillas, me dieron la muestra. Acá yo pongo lo que quiero, el catálogo lo monto yo, después les digo cuánto es, y por ahí algún día voy a tener alguna remuneración.

J. J. Cambre: No entiendo esa parte de que por ahí algún día voy a tener alguna remuneración.

P. Rizzo: Quiero decir que llegamos a un acuerdo que si los que tienen intención después de comercializar los artistas presentados, se empiezan a vender, si se vendieron 40 obras de las 100 que se presentaron, entonces un día vamos a poner un valor a mi curaduría. Yo les dije que 300 pesos por muestra, y no se meten en la curaduría y me hago el catálogo que quiero, y yo creo que es un acuerdo buenísimo. En términos internacionales es un desastre.

J. J. Cambre: No, un poco es sobre el valor de la curaduría.

I. Katzenstein: Que solo adquiere valor si hay un experto ahí.

P. Rizzo: No, al contrario, yo estoy feliz de que pase. Uno quiere vivir de su trabajo y es imposible. Pero es mucho trabajo.

J. J. Cambre: Es mucho trabajo y es muy interesante.

P. Rizzo: Es muy interesante y es muy enriquecedor, etc., etc. Pero yo ahora tenía que preparar la muestra de Bedit, y para esto tuve que trabajar de noche. Y me encanta trabajar de noche, pero no tiene una intención clara. Somos 9, hay varios que no quieren aparecer. "Si empiezo a decir que soy coleccionista me van a perseguir". Hay 6 o 7 que no quieren ni aparecer.

J. J. Cambre: Yo te preguntaba esto porque

hay una tendencia hacia eso.

P. Rizzo: Está bien, yo no considero que haya que sacarlos de los remates, que se compren lo que quieran. Pero hay 2 o 3 que veían muestras contemporáneas y decían que todo les parecía un desastre. Que ellos ahora ya tengan 4 o 5 cosas, porque ya conocieron a los chicos, les mostraron, vieron las fotos, bueno, se compraron algo. Entre comillas se compraron. Los chicos tienen la posibilidad de mostrar su trabajo y quizás de vender. Yo tengo la posibilidad de hacer muestras, y ellos de aprender, y creo que todos estamos aprendiendo mucho, pero no es un proyecto armado, que yo lo escribí, busco un sponsor, veo como lo hago, sino que se fue dando. Uno dijo que tenía 20 lugares que podía prestar.

D. Aisenberg: Yo no entiendo lo que vos decís, Juanjo.

J. J. Cambre: Lo que yo digo es que... Se parece un poco a los que hacen trabajo gratis en el Hospital de Niños.

P. Rizzo: No, pero cuando comenzó a armar el proyecto, cuando comenzó yo digo que necesito lugares, que me los pinten, que no se metan en la elección de los artistas, que me paguen el catálogo, y que me paguen un sueldo, se me van los 8.

Andrés von Buch: Engancha exactamente en la negociación.

P. Rizzo: No, digo que en otros lugares sería mucho más difícil. Finalmente ¿qué querías hacer yo? Muestras.

Mauro Herlitzka: Y generarás un espacio de transformación después.

P. Rizzo: Está bien, me parece que es suficiente. Hay una Bienal en Bahía Blanca, pasaje ida y vuelta, me quedo dos días, veo a todos los artistas y vuelvo. Yo antes me lo tenía que pagar sola y veía algunas cosas y otras no. Y va generando posibilidades, éste que tiene la aceitera

en Catamarca dijo "bueno, allá hay un hotel, por ahí podemos llevar las 3 muestras que hiciste, un potpurri de cada uno y lo exponés en el hotel". Y me voy a Catamarca, lo cuelgo, hago otro catálogo. Yo estoy contenta.

M. Herlitzka: Son sponsors que pueden llegar a crecer.

P. Rizzo: Puede ser, pero se fue articulando. Creo que sí, que podría haber logrado mejores negociaciones porque en el término de esa cantidad de empresarios yo decía por ejemplo poner 400 pesos, que pongan 30 pesos más cada uno no hace la cuestión. Pero la cosa se fue armando así. El acuerdo fue ése y yo lo voy a respetar. Yo creo que el proyecto va a crecer porque es la presentación de artistas que no vio nadie o que vieron pocos, o lo que sea, con un catálogo digno, presentado profesionalmente bien. El acuerdo fue por 4 años, 4 años de proyecto.

XX: ¿Se va a ir renovando el grupo de artistas?

P. Rizzo: No sabemos, se está armando. Porque yo creo que los artistas, no solamente los emergentes, artistas reconocidos como Miguel Harte, tienen que presentar una carpeta para un proyecto, no saben hacer la carpeta, no saben escribir el proyecto, no les gusta. Entonces hay que ayudarlos. Ahora tenemos como 10, y estos 10 necesitan atención de todo tipo, hay que sacarles la foto, no tiene currículum, no tienen carpeta. Se quieren presentar en la Beca Antorchas y no saben cómo empezar. Para mí es mucho trabajo. Por ahora los 10 que tenemos son como nuevos pollitos.

Americo Castilla: Como siempre ambas argumentaciones tienen razón. Veo que lo que vos estás diciendo tiene que ver con esta organización del trabajo del curador, del artista, del público, y que en cierta medida todos empezamos a subir. Como que bueno, debe ser por algo que no se nos valoriza, y que en realidad se acepta la misma plata para hacer las cosas, las condiciones no son las adecuadas y demás. Y está bien tu llamado, acá hay una meta de dignidad para la profesión, y creo que ésta es la

razón por la cual estamos discutiendo estas cosas, que no hay que dejarla de lado. Y por otro lado lo tuyo es una inversión a término, lo tuyo es una dignísima gestión comercial, que yo creo que no pone en riesgo lo que vos decís sino que por el contrario lo hace factible.

P. Rizzo: Igual es como decir me pagan los gastos de producción. Después que vi cómo respondieron a la primera muestra yo dije "En los gastos de producción obviamente está mi peluquería y lo que me voy a poner", porque yo no voy a ir a la inauguración si no me pongo algo nuevo, si no me compro zapatos, y por supuesto si no voy a la peluquería. Yo soy muy feliz, pero no es un modelo de cómo armar un proyecto, porque la verdad no lo es, se fue armando.

Tulio De Sagastizabal: La pregunta es por qué la condición de que sean artistas absolutamente desconocidos. ¿Por qué es importante esa condición?

P. Rizzo: Porque a todos los demás los conocen. De estos 8 hay 5 o 6 que van a todas las muestras. Yo les digo "¿Vieron tal y tal cosa?". "Ah, sí, a mí me gustó". Y cuando yo les digo "¿Por qué no coleccionan?". "No, no nos gusta". Entonces era más fácil decirles empecemos de cero. Puede ser que estos artistas algún día multipliquen. Pero si Uds. compran 20 artistas, todos esos que me dicen el 3,2 que multiplicó... Si compran 20, y en 18 yo me equivoqué, y uno multiplica y les amortiza los otros 18, Uds. además sale premiados. Y aparte es una función social porque los chicos a veces no tienen esa foto que tienen que sacar. ¿Cuánto cuesta un buen fotógrafo? 40 pesos por toma. Bueno, 3 fotos son 120 pesos, que Uds. se gastan en el desayuno. Y bueno, ahí dijeron que sí. Pero no es un modelo de proyecto a presentar como modelo, o como ideal.

Jorge Helft: ¿Los resultados de estas charlas se van a editar, publicar, difundir?

Graciela Hasper: Sí, la intención es ésta. Llegamos hasta acá sin presupuesto.

R. Jacoby: Por ahí podemos preguntar por ese mecenazgo cartonero...

P. Rizzo: No, el mecenazgo cartonero es cerrado. Es el Proyecto A.

J. Helft: Cuando Inés hizo la presentación de toda la mesa habló de que por mala suerte no se incorporaron latinoamericanos, yo creo que es por suerte.

I. Katzenstein: No, creo que tal vez no se me entendió bien. Pero dije lo contrario. Originalmente, cuando Gachi me llamó para "hacer algo", su idea era aprovechar el hecho de que yo vivo en Nueva York para organizar algo juntas y "traer" curadores, críticos, etc, a Buenos Aires. Yo me resistí a esa idea, porque creo que hay mucha gente en Buenos Aires haciendo cosas interesantes que no enganchan entre sí, que no se leen, no se conocen, y que invitar extranjeros para que "hablen" sin tener un contexto de recepción adecuado, preparado, puede llegar a ser poco interesante. Ella estuvo de acuerdo y a partir de ahí entre las tres empezamos a bajar a la realidad de un modo que creo que fue muy interesante y muy productivo. Primero la idea era realizar algo centrado en Argentina pero con intercambio de ideas y con participación de profesionales y artistas sobre todo de Chile, Uruguay y Brasil; y después nos dimos cuenta que hacía falta y nosotros queríamos estimular y participar de la conversación completamente local, cerrada, como la que estamos viendo ahora. Me interesa dejar claro que eso nos parece lo más interesante para empezar; por supuesto que con el tiempo los encuentros pueden crecer y transformarse.

J. Helft: Bueno, estoy totalmente de acuerdo de que hay suficiente materia como para concentrarnos en lo local, en lo argentino, por ahora, por un buen tiempo. Y si desean abrir el abanico hacia otras cosas, personalmente en lugar de abrirlo hacia otros países lo abriría hacia otras disciplinas que tienen problemas muy similares en la cultura argentina. Sean músicos, escritores o bailarines, yo creo que hay mucho más nexo, la problemática es muy

similar, y que es mucho más fácil la apertura hacia estos campos que pensar en países vecinos. Las reflexiones sobre lo que se dijo y sobre el problema puntual de la curadurías, desde ya aclaro que son reflexiones personales, que mi diario no respalda. Yo creo que la curaduría en el mundo hoy ha tomado un rol exagerado. Yo creo que un curador es una función sumamente importante, pero que lamentablemente hoy en día por estructuras muy ajenas a nosotros se habla demasiado de las muestras de tal curador en lugar de hablar de la muestra de tal artista. Hay un rol muy importante, muy claro, que debe jugar un curador y que es suficiente sin ir a la autoglorificación. Creo personalmente en la profesionalización, y con esto pienso que debe ser la regla, pero que debe haber excepciones, y aquí se ha demostrado que las excepciones pueden ser sumamente valideras. Tanto lo de Patricia como lo de Andrés demuestra que se puede ser curador exitoso sin haber ido a un curso específico y tener un título bajo el brazo. No obstante creo que no hay que olvidar que muchas curadurías nacionales e internacionales han fracasado por la falta de profesionalidad, por la falta de conocimientos cabales de lo que debe ser ante todo un curador. Y para no nombrar fracasos locales pienso en una muestra de Peter Greenaway que fue invitado, la primera vez, después lamentablemente se repitió, por el /Boimans/ Museum de Rotterdam a hacer una gigantesca muestra que hizo correr a toda Europa y parte de Estados Unidos, que para mí, como estaba el nombre de Peter Greenaway fue sumamente exitosa como taquilla, pero que artísticamente fue un desastre total. Porque él buscaba una cosa espectacular, chocante, polémica, autoglorificadora, sin pensar en el arte. Y por lo tanto pienso que cabe un grado de profesionalismo adquirido en la práctica o adquirido académicamente. Creo que es preferible el segundo camino, con conocimientos estructurados y académicos. Se mencionó por ejemplo la carrera de arquitecto. Hay una gran diferencia, un arquitecto, un médico, un psiquiatra, un abogado, no puede ejercer si no tiene el título. El curador, al revés, puede ejercer aunque no sepa nada. O sea que ese filtro del diploma no existe, y por lo tanto lo hace más

peligroso. Con esto no quiero decir que todos los arquitectos recibidos o todos los psiquiatras recibidos son buenos profesionales, pero por lo menos existe este filtro. Creo que el rol principal del curador, el rol que debe cumplir, jugar y profundizar es primero pensar para quién hago una determinada muestra. Segundo, para qué la hago, y qué es lo que apporto a los espectadores que la van a visitar. Y lamentablemente muchas veces esto no existe. Para terminar creo que si estos seminarios, estas charlas, pueden dejar algún fruto, y creo que era la preocupación inicial de Gachi, voy a pedir algo que posiblemente sea imposible, pero a veces la lucha contra los molinos de viento dan resultados, es que creo que a través de educación y tiempo hay que lograr -a través de lobbies, a través de divulgaciones- en el sector privado que la gente con dinero que se interesa por la cultura -que son bien pocos pero por lo menos hay algunos- acepten consultar al profesional. En esto nuestra sociedad está muy atrasada comparada con otros países. Aquí una persona que tiene dinero, y una de las pocas a las que les interesa la cultura o en este caso las artes visuales, cree que porque fue al secundario es un experto en la materia y puede decidir qué es bueno y qué es malo, y lamentablemente sabemos que no es así. Y creo que esa misma persona si tiene un dolor de barriga va al médico, no se automedica, pero si decide comprar un cuadro o regalar un cuadro, sí decide que esto es bueno y que esto es malo. Y eso, lamentablemente, es un mal camino. En cuanto al estado, en cuanto a la parte oficial, como la mayoría de las estructuras siguen siendo oficiales, creo que no hay que aflojar en el lobby de empujar a los gobernantes, a exigirles que usen a los profesionales. Lamentablemente en nuestros museos, con honrosas excepciones, no ha sido el caso. Y para terminar me acuerdo de una gestión en un momento en que la secretaria de cultura estaba en manos de gente como uno, cosa que no siempre ha ocurrido, hemos ido en nombre de Fundación Antorchas a pedir al Secretario de Cultura y al Subsecretario de Cultura, si llegábamos a formar curadores profesionales, pagándoles los estudios, enviándolos por una cantidad de años al exterior, a los mejores lugares, si

podíamos contar con los espacios, con los cargos en los museos oficiales cuando estas personas regresaran al país. Y la contestación, lamentablemente, fue no. Tan es así que en ese momento Antorchas decidió no entrar en el proyecto de formar profesionales cabales con jóvenes argentinos que prometían mucho. Se optó por otro camino que me parece muy valioso, y que creo que hay que seguir, que es el de traer personalidades extranjeras importantes a Buenos Aires, y creo que todas las visitas que se originaron en ese momento y muchas que se siguieron haciendo después han dado frutos muy ricos. Y además, como subproducto, han abierto caminos y tendido puentes para muchos argentinos para luego poder ir al exterior. Para terminar, para la formación de profesionales después que dejé Antorchas fui nombrado scout para lo que consideraba el mejor programa de curaduría del mundo de los que yo visité, y visité unos 7 u 8, y ahí hasta ahora he tenido 4 víctimas y creo que han dado sus frutos. Dos están aquí presentes. Y creo que esta formación profesional es muy importante, y que se ha logrado en muchos casos con recursos absolutamente exiguos, y creo que hay que seguir en este camino.

R. Jacoby: ¿En lo de exiguos?

J. Helft: No, en el camino de enviar algunos pocos a profesionalizarse a fondo, con cursos realmente óptimos. Aunque sabemos que es un puente para quedarse en el exterior también siempre hay resultados locales, y aquí los tenemos a la vista.

D. Aisenberg: Yo quería preguntar si podías contar un poco más cuáles eran las diferencias, si eran directamente en relación a lo autogestivo, si no será porque no lo necesitan.

E. Grinstein: Claramente el circuito español, que es en el que me he movido en estos últimos meses, se sustenta en torno a las instituciones, a las fundaciones, a los bancos públicos y privados. Y los artistas están absolutamente aburresados y rendidos a ese circuito institucional, y no tienen interés en crearse otros canales,

otros campos, no tienen necesidad tampoco porque hay una red de subsidios, de premios, de concursos, de presentación de jóvenes artistas, que realmente los contiene, y los contiene tanto que están todos completamente aletargados y cómodos, confortables. Bueno, confort europeo. Conversás con un artista y le decís "¿Qué estás haciendo, qué vas a hacer?". "No, ahora nada porque el próximo premio en La Caixa es en marzo, así que ahora...". "Y no, y nada, porque después hay una sala nueva que abren los del banco tal, los de Telefónica, los de...". Realmente es muy llamativo, es muy frustrante, sobre todo si uno llega de un medio como éste donde ves cómo las cosas se inventan de la nada, se sostienen con nada, un poco con el estilo cartonista de la Rizzo y de tantos otros. Roberto también.

P. Rizzo: Realmente lo nuestro es bastante lujoso.

E. Grinstein: Entonces uno vuelve a valorar estas cosas. Sí, vos tenés el peluquero también.

T. de Sagastizabal: Había un modelo universal de curaduría que creo que por lo menos hoy acá no se cumple, y me parece muy auspicioso que no se cumpla, y en realidad me parecía que era muy inteligente tanto de parte de Andrés como de Patricia generar un propio modelo de curaduría, porque sino es imposible actuar. Y además sería una contradicción absoluta con la situación real de los artistas.

P. Rizzo: Bueno, acá tampoco tenemos tantas instituciones. No es que no tenga a nadie... Un año para que me dieran una sala, dos años, entonces uno nunca hace nada.

T. de Sagastizabal: Pero eso es una cuestión que no es sólo tan práctica, ése es el costado práctico. La otra cuestión tiene que ver con algo que dijiste vos, esa especie de salto que es venir de un trabajo en Nueva York a Buenos Aires. O sea ese cambio de realidades, ese cambio de contexto. Después no seguiste con el relato, y no dijiste en qué consistió, no sé si fue una caída, no sé si fue una crisis. Y luego

está lo que está diciendo ella. Porque hay un modelo de curaduría que está absolutamente implicado con espacios de cultura, de representación, que evidentemente no funciona, o acá funcionaría como una especie de delirio.

V. Noorthoorn: Es que hay que amoldarse.

T. de Sagastizabal: Amoldarse. Pero además creo que la curaduría entre otras cosas también es una definición de funciones, o sea tiene una función de legitimización, de visibilidad, de muchas cosas.

V. Noorthoorn: El que piensa lo contrario está totalmente engañado.

T. de Sagastizabal: Claro, o sea que la curaduría tiene como un trasfondo si querés bastante ideológico, o por lo menos conceptual.

V. Noorthoorn: Sí, por eso yo hablo de responsabilidad, porque me parece que en realidad una de las cuestiones con las cuales yo me encontré en Buenos Aires, que me sorprendió mucho, fue el dictamen "eso es problemático porque legítima" y yo digo: ¿Porqué es un problema? ¿Para qué están las instituciones serias? ¿Por qué tiene valor lo que hace Patricia dentro de un ámbito que Meco lo define como yendo hacia lo comercial? En definitiva no porque tenga que estar ese traspaso, sino porque tenemos que profesionalizarnos, los artistas, los curadores, los críticos, todo el sistema.

T. de Sagastizabal: Si el problema es profesionalizar siempre tiene aspecto de molde.

V. Noorthoorn: Pero yo no estoy hablando desde ese punto.

XX: A mí me interesa qué quiere decir la profesionalización de todos, nos interesa también la traducción de un modelo a otro, si es sólo amoldarse o es inventarlo de vuelta.

V. Noorthoorn: Para mí es el quid de la cuestión. ¿Por qué yo creo en las instituciones, por qué trabajo en una institución? Me encantaría

también trabajar para mí, pero reconozco que tengo una pasión especial por esta cosa de qué le va a significar al otro, y que a alguien que no es ni artista, ni curador, alguien de afuera, le pase algo. ¿Cómo significa el arte hacia un público mayor? es lo que motiva mi trabajo. Cuando uno presenta una exposición con determinados artistas en un espacio institucional necesariamente legítima. Legítima y también ayuda a profesionalizar, en el sentido en que lo dice Patricia, al artista joven. En el sentido de cómo se presenta una carpeta, cómo se hace un curriculum, cómo se construye una biografía, cómo se pasa por un proceso de edición de textos, que después este fulano tiene que ir y hablar de su obra a Clarín o a La Prensa o a quien sea. En este caso empezamos con gente que ya ha tenido esa experiencia, pero podría no haber sido el caso. Necesariamente uno va articulando un estado de la cuestión donde el artista es un profesional tan importante como lo es un médico, un abogado, etc. Y esta concepción no está muy arraigada en este medio a veces.

J. Helft: No es institucional.

V. Noorthoorn: Por eso digo, uno se junta con ese problema acá, que por lo menos yo en Nueva York no lo vivía como problema..

R. Jacoby: Quiero hacer una pregunta a los curadores, a ver si pueden en 3 segundos contarme de dónde sale lo de curador. Históricamente ¿cuándo aparece? Cuando yo era chico no existía. Había otra función que se llamaba el comisario. Fueron cambiando.

E. Grinstein: Representaba la autoridad por lo menos.

R. Jacoby: ¿Con qué se conecta este fenómeno? Para situarlo en un contexto histórico mundial.

A. von Buch: Es en Viena, año 1900. Es realmente la Escuela de Viena que define el curatorio, y de ahí viene. Prácticamente hace muchísimo que existe, acá no.

J. Helft: Era otra función.

M. Brodsky: Curador es el cuida.

J. Helft: Venía de cuidar.

D. Aisenberg: En realidad viene de una figura, en el diccionario jurídico está como el que cuida a las personas indefensas, o que están incapacitadas.

R. Jacoby: Yo me refiero a en qué momento empieza esta figura a tener un rol tan decisivo y cuál fue el mecanismo por el que se convirtió en figura hegemónica.

J. Helft: En 1970, por ahí, 1980.

I. Katzenstein: Depende dónde...

R. Jacoby: Pero la carrera de curador ¿cuándo empieza la primera carrera de curador?

P. Rizzo: Bueno, el curso que hizo ahora la Guggenheim de curaduría, específicamente lo que enseñaba era estrategias de producción. A mí me sorprendió. Decía cómo llenar el loam form, derechos de autor...

Cecilia Rabossi: En ese seminario la idea era mostrarte la estructura del Guggenheim, y las distintas personas que participan de esa estructura. Y dentro de esa estructura está el curador. Era un poco relacionado con lo que ella dijo al principio, porque el curador acá hace todo, y por ahí no hay una estructura. Por ahí el curador es el que tiene la idea y después hay todo un equipo que la lleva a cabo.

P. Rizzo: Yo creo que todos estaríamos encantados en tener 5 o 6 personas que nos ayuden. O sea, tenés que colgar la muestra, poner la iluminación, poner el cartelito, y después recibir a la gente, y estás de malhumor y mal. Y feliz también. Pero yo no puedo pedir una persona que me ayude.

I. Katzenstein: Eva, ¿cómo pensás que tu función crítica se transforma en tu paso de ser

escritora a curadora, que es un trabajo tan ligado a la legitimación?

E. Grinstein: Tuvo que ver más que nada con poner en escena o en práctica recortes míos, visiones mías, visiones que eran las mismas que yo por ahí exploraba escribiendo. Por ese lado fue que quise empezar a presentar cosas o ideas espacialmente, y hacer señalamientos de artistas que me interesaban. En ese sentido fue totalmente natural el pasaje. Después, si me preguntás técnicamente cómo fue el pasaje...

I. Katzenstein: ¿Cómo sentís que se transformó tu función crítica en el pasaje de la crítica a la cosa legitimadora, digamos positiva, del curador?

E. Grinstein: También la crítica legítima.

I. Katzenstein: Legítima, pero la noción de la función del crítico de marcar determinadas cosas, no necesariamente es una función legitimadora, te pregunto qué pasa con eso en el traspaso de una actividad a la otra.

E. Grinstein: En mi caso particular hubo un desplazamiento muy claro, porque desde que asumí este trabajo como curadora, en abril de este año, o sea netamente como curadora en una institución, dejé bastante de lado la crítica, dejé las corresponsalías que tenía acá, que era en Art Nexus y Flash Art. Me ofrecieron las dos revistas continuarlas en España pero no me sentí cómoda para ser corresponsal en un lugar que no era mi lugar, y donde no conozco el contexto.

I. Katzenstein: No, yo me refería a la función crítica, no a la crítica en el sentido de ir y escribir una reseña.

E. Grinstein: Bueno, mi punto de vista evidentemente cambió porque ahora estoy del otro lado. Claramente.

I. Katzenstein: A eso me refiero.

E. Grinstein: Bueno, sí, claro. Igual todavía no

lo veo en hechos, no estoy produciendo textos críticos o reseñas como para ver también cómo se empieza a aplicar. Cómo empieza a ser esta escritura aplicada que siempre fue la crítica cuando uno ya está trabajando del otro lado, y viendo la trastienda.

R. Jacoby: ¿Por qué es el otro lado?

E. Grinstein: Es el otro lado. Yo durante años como crítica me la pasé haciendo un trabajo muy cómodo, hay que decirlo, ir a exposiciones, conversar con artistas, hacer un acopio de información necesaria para poder escribir, pensar y opinar por escrito. Y ahora estoy absolutamente comprometida con la realización. Esto que decíamos, comprometerse para que las cosas salgan bien. Estoy del otro lado, claramente.

D. Aisenberg: Y podés ser criticada.

E. Grinstein: Puedo ser criticada, estoy mucho más expuesta. No es que desde la crítica no estuviera expuesta pero...

V. Noorthoorn: Pero la crítica, no es por juzgar una experiencia, pero creo que debe ser un lugar también muy conflictivo. Por ejemplo yo admiro profundamente a dos críticos de allá, Roberta Smith y Peter Schjeldahl, y puedo estar de acuerdo o no, pero tienen un coraje en lo que dicen, y esa cosa de apoyar el juicio. Bajan línea, para bien o para mal, pero la argumentan, la sostienen. Te dan su argumento, su voz. Quizás no estás de acuerdo con el juicio, pero al artista lo informan, y con mucho poder de observación y de crítica. Y creo que es un lugar completamente incómodo para estar, y que por ende tiene mucho valor.

E. Grinstein: En ese sentido yo siempre la crítica lo tomé como mediación también. No soy teórica, no soy historiadora, no soy ensayista, no soy epistemóloga. Siempre me lo tomé de un modo más liviano, con todo el respeto hacia la palabra liviandad, entonces no me parece traumático pasarme del otro lado. Al contrario, encuentro como un canal superinteresante para trabajar desde la pasión, desde la curiosidad,

desde el interés, que eran zonas que quizás desde la crítica tenía un poco más rutinizadas.

M. Brodsky: Vos dijiste antes que los veías a los artistas en España muy aburguesados, pero más que la posición en la que se encuentran frente a los recursos me interesaba cómo te parece que se manifestaba eso en su obra. Porque es una diferencia, y que no tener un mango favorece la producción... No sé. Después creo que la pregunta que hizo Roberto sobre el rol del curador terminó en un naufragio en el que hubo un desacuerdo, porque él habla sobre la Escuela de Viena, él habló de un rol que critica, que me parece interesante, porque es uno de los temas de esta discusión. Esa discusión de cuándo empezó a ponerse de moda el curador y los artistas pasaron a ser un instrumento nada más.

J. Helft: Mi versión es la siguiente: la palabra nació en Viena a principios del Siglo XX. El curador era el cuidador, era el cuidador de una colección permanente con la cual él podía mostrar partes, etc., pero su función primordial era el cuidado físico de esa colección. Luego el rol de curador como lo entendemos hoy, aproximadamente, con ciertas variantes, empezó mucho más tarde, con el curador siendo el que origina una exposición y ocupándose absolutamente de todos los detalles. Primero quién, qué obras de quién, presentado en qué espacio, en qué forma, etc., hasta el catálogo y la nota crítica. Y cuando yo dije '70, '80, no me refería al nacimiento de la función de curador. Yo dije que la función hegemónica del curador crece más allá de lo que a mí me parece lógico a partir de los años '70 u '80, donde el curador hace lo que quiere.

V. Noorthoorn: O más, fines de los '80, en los '90.

J. Helft: Donde se habla del curador como una estrella, como se habla del regisseur en una ópera, y se dice "La Traviata de Zefirelli". No, La Traviata es primero de Verdi y segundo del director de orquesta, después de Zefirelli. Pero ocurre hoy en día, se habla de la muestra de

fulano de tal.

A. von Buch: Sobre el tema del profesionalismo, desgraciadamente, hoy en día profesional es cualquiera que ha pasado suficientes años en una universidad y sale con un título de licenciado, eso lo habilita para hacerse llamar profesional. Y eso, desgraciadamente, es horrible. Profesionales no son solamente los que pasan, eso es una condición necesaria pero no suficiente para nada. Y desgraciadamente en la Argentina los títulos habilitantes de arquitectos, médicos y demás, es simplemente haber pasado por la universidad. Hay muchos otros países donde el gremio de esas carreras profesionales lo hacen pasar al postulante por un examen que obviamente después lo habilita a que sea profesional. Entonces yo creo que cuando hablamos de profesional lo que en definitiva pretendemos es que el individuo, sea curador, sea artista, o sea lo que sea, tenga un rigor intelectual que realmente vaya a lo profundo de las cosas. Y esto hoy en día es interdisciplinario. Entonces cuando vos hablás de que venís de varias y distintas cosas y mezclás en la cocina muchos ingredientes...

P. Rizzo: No, porque de hecho tengo mi diploma de letras, pero no sé si me sirve.

A. von Buch: Pero evidentemente el punto de base es el rigor. Y que a través de la propuesta que hace el curador enriquezca el entendimiento de lo que es la propuesta. En ese sentido el curador en Viena era un poco el regisseur, y el curador hoy en día es como el regisseur. Zefirelli cuando retoma Verdi lo pone en otro contexto. Y el director de orquesta, por más que le venga mal, desgraciadamente tiene que seguirlo al regisseur. Es el regisseur el que dictamina sobre el director de orquesta en ese momento. Y evidentemente el regisseur para que nos aporte algo tiene que reinterpretarlo a Verdi. Y el curador que simplemente toma 5 cuadros de un artista X, o 5 cuadros de 5 artistas, para decir voy a hacer una muestra de la época, de los años '60 en la Argentina; pero si no aporta nada en el sentido de rigor intelectual provocar

un diálogo entre las cosas que está proponiendo y a su vez explicárselo al público. Porque sino el publico a lo mejor dice "Yo no entiendo nada". Si hay una propuesta diferente, eso tiene que estar de alguna manera también comunicado al público.

V. Noorthoorn: Es un poco lo mismo, creo que estamos hablando de lo mismo.

T. de Sagastizabal: Lo que pasa es que todo esto yo creo que siempre tiene cualidades de interpretación. O sea vos hablás de rigor, yo preferiría hablar de responsabilidad, y la responsabilidad de un artista ¿dónde se aprende? Es muy difícil.

J. J. Cambre: La responsabilidad de los jóvenes, por eso le preguntaba a ella que habló de jóvenes. ¿Dónde se aprende? Bueno, el tiempo debe ser un ingrediente bastante importante, sin ser imprescindible ni seguro.

T. de Sagastizabal: No es un problema ni con las instituciones, ni de legitimación, sino que hay que ver institución para qué, legitimación para qué, quiénes, cómo, dónde. Es muy complejo. Y me parece incompleto estar definiendo funciones de curador y no tener en cuenta todas esas implicancias de la función que tiene ese rol en la sociedad o en el contexto en que actúa. Cuando vos habías preguntado algo sobre el viaje Nueva York-Buenos Aires, me parecía que ahí había una punta que me hubiera gustado que describiera qué fue ese encuentro con una realidad diferente. No es lo mismo ser curador en Nueva York que ser curador en Buenos Aires.

V. Noorthoorn: No es tan distinto tampoco. O sea, por ahora yo no puedo hablar mucho de exposiciones a nivel independiente aquí. Pero sí a nivel institucional creo que tiene que ver con lo que se dijo acá de tener ciertos estándares. Para mí por lo menos uno de los pasajes felices fue que cuando yo me iba, automáticamente pensé que tenía que bajar los estándares, o que los estándares a los que yo estaba acostumbrada

no... Y me di cuenta cuando llegué que no, que estaban todos pidiendo esto o lo otro, cómo hago esto... Pero por todos lados, a nivel institución, el funcionamiento. Y fue como una dosis de salud decir de acá para arriba, como tiene que ser. Como que tuve esa cosa de decir tomátemelo tranquila, y me di cuenta que no. Y el motor fue igual o mayor que el que tenía en Nueva York, y termino igual de cansada. Trabajo quizás más que allá.

E. Grinstein: Si quieren vamos a ir cerrando, no sé si Patricia o Andrés querían decir algo más.

R. Jacoby: Quería poner en discusión, se está dando por supuesto el rol legitimador de los curadores, que me parece que es justamente una de las cosas que venden los curadores, que ellos pueden legitimar. Es como los hechiceros. El hechicero te dice "Yo hago llover", entonces si vos crees que el señor hace llover, por lo tanto, crees en los hechiceros. Lo que habría que ver hasta dónde los curadores realmente legitiman, y eso se puede ver históricamente. De las muestras curadas ¿cuáles han dejado algo relevante en la historia desde el años '70 hasta acá, en la Argentina, y cuáles no? Y lo mismo del lado de la crítica. O jurados, jurados que han premiado a muchos artistas

¿qué relevancia tienen? Artistas que han recibido muchos premios tampoco quiere decir que realmente estén... ¿O sí? ¿O el hecho de estar expuesto, y premiado, y comentado lo convierte en algo destacado para la cultura? Por ahí se puede disentir.

P. Rizzo: Yo creo que la obra se impone siempre. No importa cuántas muestras pueda hacer un curador insistiendo sobre un artista, eso con el tiempo se puede diluir. Hay casos así, de artistas muy legitimados por la prensa, la estructura, todo, y después se diluyen. Yo creo que el curador ayuda a formas de lectura, no creo que legitime. Me parece que ningún curador es nada si no entiende la originalidad del artista.

A. Castilla: Una pregunta que es pertinente. En la Fundación acabamos de aprobar un proyecto de un grupo de estudios que va a trabajar 6 meses sobre esta pregunta: analizando las muestras desde el año '60 a 2000, con la idea de que una vez que tengamos este trabajo hecho en términos de curaduría y de montaje de exposiciones hacer una mesa de diálogo en base a esta documentación.

E. Grinstein: Bueno, muchísimas gracias a todos por participar.

La formación de los artistas

Mesa nº 2; 16 de septiembre de 2002, 18:00 hs

Agustina Cavanagh: Esta es una mesa de encuentro de cuatro artistas que están, o han estado, involucrados en educación, ya sean talleres privados o programas de becas. Ellos son: Diana Aisenberg, que va a ser además la moderadora de la mesa, Luis Fernando Benedit, Guillermo Kuitca, Mónica Girón, y el proyecto Trama, representado por Tulio de Sagastizábal. Mónica Girón fue la única que se excusó por una cuestión de viaje, en media hora se está yendo, pero está acá presente para escuchar la primer parte de las presentaciones.

Diana es graduada en Bethzalel, ha realizado un profesorado para maestros de arte en el Mariano Acosta, desde 1982 trabaja en la formación de artistas, y programación y organización de jornadas experimentales para principiantes y avanzados y perfeccionamiento de docentes de arte. Desde 1987 da clínicas para análisis de obra en Buenos Aires, Olavarría, Bahía Blanca y Tucumán. Está a cargo de cursos de plástica teóricos y prácticos en el Centro Rojas y fue docente de morfología en la Facultad de Diseño Gráfico de UBA. Hoy nos va a hablar, entre otras cuestiones, de su proyecto "Historias del arte, diccionario de certezas e intuiciones". Tulio de Sagastizábal es artista, docente, representante de Trama, desde el '94 da seminarios de análisis de obra en Bahía Blanca y en la Escuela de la Cárcova. En 2000 participó del Encuentros de Análisis de Obra organizados por Trama en Buenos Aires y Rosario. En esta mesa Tulio representa al proyecto Trama iniciado por los artistas Leonel Luna, Pablo Zicarello y Claudia Fontes. Trama ha propuesto hasta la fecha encuentros de análisis de obra a través de la confrontación y proyectos de becarios con artistas nacionales e internacionales. Entre otras actividades han organizado un taller de

investigación sobre la práctica artística y su proyección social, y un ciclo de debates entre artistas y teóricos nacionales y extranjeros. Junto a Pablo Suárez y Ricardo Longhini, Luis Fernando Benedit fue el creador del Taller de Barracas, en 1993, organizando el primer bienio del taller, 1994-1995, y 1996-1997. Desde 1999 es director del Fondo Nacional de las Artes. Publicó el libro "Artistas de lo '90", junto a Marcelo Pacheco y Gumier Maier. Guillermo Kuitca, es artista, fundador de las Becas para Artistas Jóvenes. Este programa fue iniciado en 1991 con auspicio de la Fundación Antorchas, se realizó en 1995 en la Fundación Proa, y en el '98 en el Centro Borges, con el auspicio del ICI.

Diana Aisenberg: Empezamos con las ponencias y luego seguimos.

T. de Sagastizabal: En realidad estoy en representación de Trama y esto lo hemos escrito con Claudia Fontes a distancia, ya que se encuentra en Brighton.

1.) Presentación del programa.

TRAMA es un programa internacional de intercambio de pensamiento artístico originado en Buenos Aires, Argentina, en enero del 2000. El programa organiza ciclos de debates, talleres, conferencias y presentaciones públicas de artistas con el fin de confrontar e intercambiar problemáticas y tendencias comprometidas en la constitución del pensamiento artístico.

Las actividades que proponemos están dirigidas a fortalecer vínculos entre la comunidad local de artistas, hacer visibles los mecanismos que articulan la producción de sentido del arte en este contexto precario, y legitimar el pensamiento

artístico dentro del ámbito social y político.

Durante sus cinco años de duración, intentaremos hacer visible, fluida y accesible la red natural de interrelaciones entre artistas e intelectuales de la escena cultural argentina y de ésta con las escenas culturales regionales e internacionales estimulando la formación de distintos canales de intercambio, que fluyan en ejes sur-sur, sur-norte y norte-sur, facilitando la cooperación y confrontación entre artistas.

El programa está concebido por artistas provenientes de un variado espectro de formación estética, intelectual y generacional que intentan responder a necesidades de vínculos equitativos y horizontales en la estructuración de la comunidad artística a la que pertenecen. Hasta el momento, 15 artistas han colaborado de manera constante en la programación y organización de actividades desde Buenos Aires, Rosario, Mar del Plata y Tucumán, 66 artistas argentinos han sido becados para realizar su proyecto en distintos talleres y actividades, en el país y en el extranjero, y recibimos la colaboración y la participación con su trabajo de 28 artistas invitados, locales e internacionales, de los más variados contextos.

El material resultante de los eventos organizados por Trama lo publicamos en www.proyectotrama.com.ar y en ediciones anuales en papel.

II.) La formación de los artistas.

1. REDES FLEXIBLES DE CONTENCIÓN, COOPERACIÓN Y CONFRONTACIÓN

Trama comenzó a gestarse en enero del 2000. En los dos años y medio que llevamos de actividades, la iniciativa ha ido generando una identidad en diálogo con el contexto que es su

campo de trabajo.

Llamativamente, ninguna de las actividades de Trama tienen un objetivo pedagógico expreso. O todas lo tienen, porque todas promueven el intercambio artístico.

Si por actividad pedagógica consideramos que existe alguien depositario del saber que lo transmite a otro que no lo tiene, pues entonces ninguna actividad de Trama fue pedagógica hasta el momento y dudamos que lo sea en el futuro.

Esta lógica es inviable en el campo del arte. Sin embargo, hasta el momento de la aparición de Trama, ningún espacio se había autoconvocado con una intención clara de crear una plataforma para el intercambio equitativo de saber con el objetivo de constituir lenguaje y pensamiento artístico colectivo.

En la Argentina, las experiencias educativas en el área de las artes visuales se han ajustado por lo general a un esquema vertical en el cual el maestro consagrado por el medio y avalado por su trayectoria traspasa experiencia y ofrece una mirada subjetiva sobre la obra de artistas jóvenes deseosos de pertenecer a su mismo círculo de legitimación. Esta mirada -estratégicamente aislada de la de sus pares en una situación de laboratorio que se impuso con el nombre de "enseñanza" - limita las posibilidades de desarrollo de la obra e interrumpe su diálogo con el contexto al separarla de su motivación inicial, y peor aún, de su fuerza emergente, lo cual debilita cualquier esbozo de intercambio de pensamiento activo.

Pero decíamos también que quizás todas las actividades de Trama tienen un objetivo pedagógico tácito, porque este objetivo quedaría de alguna manera implícito en su constitución horizontal. El intercambio, la colaboración entre

artistas, la cooperación y la confrontación de estructuras de pensamiento son las herramientas que Trama se propone para desarrollar una plataforma de investigación colectiva que responda a las condiciones de aparición de nuestra comunidad artística.

Para ayudarles a entender las diferentes dinámicas de intercambio de pensamiento que se investigan desde el programa, y para ofrecer a este debate una hipótesis de trabajo sobre la que investigar aspectos pedagógicos del intercambio artístico, quisiéramos compartir dos ejemplos bastante distintos de actividades en 2002.

2. EL CONTEXTO ES EL TEXTO

El primero es el proyecto Contexto, que comenzó en la Ciudad de San Miguel de Tucumán en julio de este año, con la colaboración entre el artista tucumano Jorge Gutiérrez, la artista holandesa Germaine Kruijff y el filósofo radicado en Salta Jorge Lovisolo, coordinados por la labor organizativa de la artista tucumana Carlota Beltrame.

Contexto es un proyecto de cooperación e intercambio entre artistas que, bajo el tema convocante del contexto como texto, recorrerá distintos países a lo largo de dos años: comenzando en San Miguel de Tucumán, rotará a otras ciudades como Durban, en Sudáfrica, Yogyakarta en Indonesia, Bamako en Mali, Mumbai en India, Belo Horizonte en Brasil y Amsterdam en Holanda. Investigar el tema propuesto implica instalar discusiones sobre mecanismos de construcción de obra y las circunstancias locales que los condicionan, la función del trabajo artístico en cada comunidad y el paradigma de artista en cada contexto, valores de intercambio posibles entre las iniciativas de artistas organizadores, disponibilidad de facilidades en cada contexto y sus consecuencias en la obra, la inserción social de cada iniciativa en su contexto y el desafío de articular, a través de estas iniciativas, una imaginación organizativa que genere nuevas estructuras de trabajo colectivo.

El trabajo se desarrolla en forma de una cadena de colaboraciones entre pares de artistas. Cada artista participante cumple dos roles: en su propia

ciudad, como asistente y anfitrión de un artista invitado a desarrollar un proyecto, y en otra ciudad, como artista invitado a realizar su propio proyecto asistido por un artista local.

Este método de trabajo que propusimos abarca varias preocupaciones que le importan a Trama. Nos entusiasma en primer lugar la idea de un artista al servicio de otro, especialmente en un proyecto que pone al contexto en primer término como una manera efectiva de confrontar ideas e intercambiar valores durante el proceso de construcción de una obra.

Cada artista, mientras asiste a otro proyecto, será responsable de transmitir las referencias de su propio contexto, en varios niveles a la vez, desde el más básico, facilitando la estructura necesaria para que el proyecto se desarrolle, hasta el más complejo, que será ayudar a que la obra propuesta resulte conceptualmente efectiva. Deberá involucrarse en la estructura de pensamiento del artista visitante intentando confrontarla con la lógica de su propio contexto. De esta manera se asume el conflicto sobre el concepto de autoría tradicional en la realización artística y se interrogan las circunstancias en las que se produce un hecho artístico.

A la vez, cuando este artista intente desarrollar su propio trabajo en otro contexto, se verá confrontado con la situación inversa, que implica un ejercicio de apertura para internalizar las condiciones de pensamiento artístico en el contexto que visita.

El concepto y primer impulso de este proyecto fue generado por Trama convocando a Kruijff a desarrollar su performance "Punto de vista". La performance se desarrolló en la Plaza Independencia el 21 de julio pasado, en el centro histórico de la ciudad de San Miguel de Tucumán. Actores dirigidos por la artista (el grupo de teatro "La Baulera", creado por Jorge Gutiérrez) se confundieron con los paseantes regulares del parque: una mujer paseando un perro, un hombre leyendo el diario, otro hombre corriendo, provocando una tensión entre ficción y realidad, entre idea y realización condicionada por el contexto, que es el texto particular de esa obra en esta colaboración.

El resultado de esta primera etapa del proyecto fue altamente auspicioso. En breve podrán ver

el material resultante en el sitio de Trama. Pero lo que nos interesa compartir aquí es cómo el intercambio y la propuesta de trabajo horizontal de Trama potenció el caudal de conocimiento atrapado en cada uno de los participantes en esta obra colectiva, que en definitiva fue catalizadora de este conocimiento. Es difícil determinar quién sabía qué en esta colaboración, o quién cumplió el rol de depositario del saber, para volver a nuestra crítica del modelo tradicional.

Lovisoló aportó desde su disciplina y experiencia personal sus lecturas sobre Rodolfo Walsh, Walter Benjamin, Pirandello, Cortázar y los situacionistas como marco teórico sobre el cual trabajar. En su rol de testigo, se preocupó de advertir al resto del contexto histórico que significa la plaza, y trabajó como intérprete del intercambio de referencias entre los dos artistas. Germaine Kruijff sufrió la mayor tensión que pueda haberse imaginado sobre su propia obra, confrontándose con resultados insospechados en este contexto, al encontrar que la realidad pública en Tucumán es absolutamente teatral y que permanentemente toma elementos de la ficción para expresarse. Uno de los vectores fundamentales de su pensamiento, la performance como el arte de la desaparición, en Tucumán se transformó en el contrario: en Argentina la performance es el arte de la aparición.

Jorge Gutiérrez y su grupo La Baulera, tuvieron que tomar distancia de sus propias referencias para poder comunicarlas y ayudar a la concreción de la performance. Esto generó un cambio muy importante en los modos de pensar su propia obra, que seguramente serán vueltos a poner en duda cuando sea su turno de desarrollar su propia obra en otra ciudad, en otro país. Esto es, para Trama, una situación de aprendizaje colectivo exitosa.

3. EL SABER DE LA URGENCIA

Las ideas rectoras de Trama han sido desde un principio la confrontación y la cooperación. Consideramos la confrontación como un modo del aprendizaje, pues en el contraste de actividades, producciones, y conceptos coagulan los rasgos de lo propio, en su debilidad, en su diferencia y en sus posibles otros valores.

La cooperación es la herramienta más efectiva para construir un conocimiento en común, como punto de consenso también acerca de qué caminos explorar como urgencia de un momento.

Creemos que si algún conocimiento específico podemos adquirir en la práctica diaria en Argentina 2002, ese es el saber de la urgencia. Una especie de reducción fenomenológica precipitada permanente nos estimula y nos hace decidir con un grado de velocidad y de flexibilidad de pensamiento que solamente un estado de supervivencia crítica puede aportar.

Con la intención de profundizar en este conocimiento, Trama propone en 2002 un Taller de Investigación en Gestión Cultural para artistas que se llevará a cabo entre el 3 y el 10 de diciembre de este año.

Comprendiendo la energía que requieren las gestiones independientes en un país como la Argentina y para evitar la caída libre en la concreción de sus objetivos, Trama propone un taller teórico-práctico intensivo para investigar la especificidad de estas iniciativas de artistas que han surgido en nuestro país en los últimos años, y darles herramientas que ayuden a sostener sus estructuras y objetivos particulares.

Como primer paso hacia un posible intercambio de recursos con iniciativas de otros países de la región, invitamos también a participar a artistas organizadores de iniciativas en contextos con dificultades similares a las nuestras.

Esperamos que la confrontación de estrategias aprendidas bajo circunstancias de urgencia enriquecerá el intercambio de información y contribuirá a la construcción de una posible red de colaboraciones para discusiones sobre políticas culturales comunes en el futuro.

En la actividad participarán 14 artistas invitados del país y del extranjero y tres especialistas en distintos aspectos de gestión cultural. Bajo una lectura pedagógica tradicional, podríamos decir que los artistas participantes se beneficiarán del conocimiento de los tutores especializados. Sin embargo, hasta el momento no se han investigado las particularidades de la gestión cultural realizada por artistas, quienes parecen preocuparse ante todo de preservar la autonomía mediante la autogestión para prescindir de la

autoridad impuesta por críticos, teóricos e instituciones responsables de colonizar históricamente los esfuerzos de los artistas por radicalizar su experiencia.

En este nuevo mapa cultural, en que los artistas cada vez más toman a su cargo obligaciones urgentes abandonadas desde el poder político de turno, ¿quién es el depositario del saber? ¿De qué manera este saber se articula colectivamente para utilizarse como herramienta de construcción de políticas culturales propias y oportunas? ¿Quién aprende de quién en una situación cuya referencia excluyente es la urgencia?

III- Epílogo

A través de estos dos ejemplos quisimos acercar a este debate el concepto de construcción de pensamiento colectivo mediante la confrontación en una estructura horizontal y la idea de la urgencia como una herramienta posible y hasta necesaria para articular estrategias de políticas culturales cooperativas.

Es muy difícil separar la intención pedagógica de un sistema de legitimación de lo dado, de continuación de una genealogía del saber que Ya Es Poder.

Trama se ofrece como una plataforma desde donde puedan emerger y consolidarse percepciones y conceptos que están en la raíz de la praxis de los artistas, que en el encuentro e intercambio pueden socializar sus iluminaciones privadas y generar otras diferentes, inesperadas legitimaciones.

De esta manera nació y creció Trama entre un grupo de artistas. Sin embargo, las tareas y el sentido de las mismas que ha ido asumiendo Trama, las dicta el presente histórico y la extraña percepción indirecta, metafórica, sorprendente que tenemos los artistas argentinos, informe, en muchos casos, de que se movió el piso bajo nuestros pies, de que no podemos construir carreras que ignoren para quiénes estamos hablando y tampoco con quiénes estamos construyendo esos modelos de entendimiento de lo real inmediato, que son las obras y su sentido.

Guillermo Kuitca: Yo comencé este proyecto en el '90, un poco como una necesidad personal de comunicarme un poco más con la comunidad de Buenos Aires que es la ciudad donde vivo pero donde no exponía, y me parecía importante tener algún tipo de feedback con los artistas locales. Me parece que en parte toda esta especie de ofrecimiento, más allá de que sea críticamente visto por Trama o no, de artistas en función pedagógica en el sentido más amplio -digo desde lo más tradicional a lo menos-, se debe a que todos reconocemos el fracaso o la inexistencia dinámica de una academia. O sea, al no existir una academia intentamos cubrirlo del modo en que pensamos que lo podemos hacer mejor. Lo cual no estuvo del todo mal, porque creo que los que estamos sentados acá somos deudores de entender que algo faltaba, y nuestro lugar quizás centraliza inclusive los conflictos o las posibles contradicciones. Me parece que acá ni siquiera está eso, entonces todos, de algún modo, hicimos nuestro trabajo social, nos encargamos de hacer algo para la comunidad del modo en que creíamos que lo podíamos hacer mejor, a partir del reconocimiento de que no había una academia que pudiera hacer un trabajo eficaz. De hecho creo que sigue siendo así, y parte de las posiciones más interesantes que tenemos como pedagogos son deudoras de esa crisis. Mi primera idea era "meterme"; a mí me gustan las instituciones, y cuando empecé este proyecto quise ver si podía armarlo dentro de la Escuela Pueyrredón. Por supuesto que no duró. No fue rechazado, directamente no pasó nada, creo que no le interesó a nadie. Y me di cuenta que si quería hacerlo, bueno, tenía que hacerlo por mi cuenta. No viene al caso contar cómo se armó, pero terminó armándose un módulo donde algunos artistas y yo trabajamos durante un tiempo. Yo me había hecho mentalmente una figura quizás un poco rígida pero que a mí me servía, que era un día a la semana que yo iba a dedicarlo a otra cosa que no fuera mi propia obra, sacando los fines de semana. Y esto no es sólo un dato simpático, quiero decir que también incluye una cierta responsabilidad -al menos yo lo veía de ese modo-, un cierto ánimo al menos de hacer un trabajo que pensaba que

podía aportarme a mí y aportar a los demás algo. Y así fue como se hizo ese primer taller, donde trabajábamos en reuniones semanales, con bastante libertad de discusión y de charla. Supongo que en esa época todos sabíamos un poco menos, todos éramos un poco más inocentes. A partir de esa buena experiencia seguí con ese proyecto, si bien no pude convencer a la Fundación Antorchas de que siguiera, lamentablemente no quisieron seguir, pero conseguí modos de poder seguir con el proyecto, y hasta el día de hoy sigo. Todos más o menos conocen un poco los ámbitos en los cuales se fue dando el programa, así que no voy a hacer la historia de cada una de sus ediciones. Hay algunos puntos sobre los que me gustaría quizás hablar. Me parece que los términos más fuertes en los que está basado el programa que dirijo es en la confianza entre los artistas, tanto de los artistas entre sí, entre ellos y yo. Es una palabra que uso porque me parece, por lo que vos leíste, Tulio, hay unos términos que implican una desconfianza de que los demás estén haciendo un trabajo; me parece que usamos figuras retóricas muy convencionales como "vertical y horizontal", "prestigio o no prestigio", me parece que desde mi trabajo yo pienso más allá del acercamiento que tengo con los artistas. Puede ser que me vaya bien en mi carrera pero no me parece que necesariamente sea ése el vínculo que establezco con la gente, no necesariamente hay un uso tan claro de la verticalidad, o sea que la confianza es un término que me sirve para trabajar. Me sirve para trabajar en el modo en que finalmente se reduce el trabajo entre dos artistas, entre dos personas que dialogan sobre, en este caso, la obra del otro. En mi caso no incluye mi obra, en mi obra siempre tuve algún conflicto como siempre, pero está bien, es parte de mi realidad y sigue funcionando ahí. Si bien durante estos años hubo algunas sugerencias de tratar de incorporar más artistas y más visiones (lo cual es totalmente bienvenido en el caso de cada artista así lo quiera), desde mi diseño del programa para mí fue suficiente el diálogo entre los artistas, pero no porque ahí se agotara todo, sino porque desconfío un poco del turismo que se genera cuando entran demasiadas visitas, demasiadas personas,

mucha gente va, mucha gente viene. Creo que hay nociones como turismo que no están exentas de algunos programas sobre los que yo conozco, en Estados Unidos, donde la cosa es "quién te tocó", y "quién estuvo de visita"... Yo mismo fui profesor visitante en Estados Unidos; vas 20 minutos, decís lo que te parece, los chicos anotan quién pasó por ahí, después a la media hora viene otro. Mi impresión es que no les queda nada. O sea que en ese sentido tengo cierta tradición pedagógica de mantener un diálogo, con muchos lo he mantenido a lo largo de muchos años, y me gusta eso, me gusta la tradición de mantener un diálogo que a veces se da más intensamente y a veces se corta, se pierde. Pero es largo, y no me parece que sea turístico. Hay veces que hay algo que pasa, y pasa de un modo muy raro. En ese sentido cuando pensé en estos programas fue un poco como una crítica a los programas en los que yo mismo había participado o de los que había sido profesor visitante; me parecía que realmente eran muy superficiales. Pero ojo, hay artistas en esos programas que son increíbles, no es que necesariamente eso tenga una incidencia en el tipo de arte. Con el tiempo tuve la suerte de poder trabajar con artistas que no necesariamente eran pintores, eran escultores, etc., lo cual me dio a mí la oportunidad de aprender muchísimo. En ese sentido es una obviedad decirlo, el que más se sorprende es uno, pero siempre vale la pena repetir eso. Hoy en día sigo buscando un contexto institucional, me encantaría poder hacer este programa en un contexto un poco más institucional que en el que lo estoy haciendo. Como algo donde yo me metiera bajo el techo de otro, pero por ahora no se dió. Estoy buscando todavía algunos modos de poder lograrlo. Pero mi experiencia ha sido excelente en ese sentido.

Victoria Noorthoorn: ¿Y hacia dónde vas?

G. Kuitca: Lo acabo de decir: me gustaría conseguir una plataforma institucional. Pienso en esta idea del programa que no es más que, modestamente, el encuentro entre artistas, sin probablemente los alcances de Trama, lo cual me parece excelente, pero no es lo que puedo

hacer. Y me gusta esa escala de uno a uno, me parece tremendamente enriquecedora. Y no sé adónde va, me parece que se mueve, trato de que no se mueva estrictamente al ritmo de un imperativo exterior sino que siga en parte también mis necesidades, o trato que mis necesidades no queden totalmente afuera, por el hecho de ser un proyecto pedagógico. El hecho de que sea un proyecto pedagógico no quiere decir que uno deba inmolarse en el intento. Obviamente el hecho de que sea una beca me importa, o sea que las personas sean becadas; el hecho que eventualmente reciban muy poco dinero es una cosa que nunca pude corregir hasta ahora.

A. Cavanagh: ¿El criterio para seleccionar a los becados?

G. Kuitca: Hasta ahora hubo un jurado, gente muy cercana; o sea no me interesa tanto la diversidad en ese sentido sino la ampliación, o sea gente con la que me siento muy cómodo y con la cual puedo compartir criterios. En el último jurado unánimemente todos nos pusimos de acuerdo en la selección. Y ése es el criterio.

Graciela Hasper: ¿Quiénes estaban en el jurado, se puede saber?

G. Kuitca: Sí, estaba Gumier Maier, Fabian Lebenglik, Sonia Becce e Inés Katzenstein Fue un buen momento.

G. Hasper: ¿Es para artistas jóvenes?

Marcelo Brodsky: Sí, básicamente es para artistas jóvenes. No tiene un límite, pero en una época lo tuvo. En realidad se da naturalmente que sean artistas jóvenes.

T. de Sagastizabal: Hubo excepciones.

G. Kuitca: Al principio hubo excepciones. Pero no es probable que nadie más allá de cierta edad se presente o le interese.

G. Hasper: Te quería preguntar cómo fueron evolucionando los criterios de selección desde

el primer grupo que tuviste.

G. Kuitca: No sé si fueron evolucionando. Fueron siempre criterios muy buenos, creo que las selecciones fueron lo mejor que tuvo este programa. A la gente con la que trabajás 3 años la terminás conociendo tan bien que obviamente la terminás queriendo mucho, y pensando que nadie la va a poder reemplazar, con lo cual es muy difícil saber qué gente que está fuera de esa selección reemplace a ésa. Yo estoy muy conforme con la selección.

D. Aisenberg: ¿Todos los programas duran 3 años?

G. Kuitca: No, eso fue mientras se pudo. Antorchas aguantó 2 años, después lo estiraron un poco más. Después en Proa cuando empezaron a construir nos rajaron. En el Borges aguantamos un rato. Por eso insisto en que es un programa que tiene zonas muy informales, hay aspectos del diseño de este programa que son tremendamente informales, y creo que en parte a eso se debe el éxito, aunque es un poco pedante decirlo de ese modo. Pero si anduvo bien es también porque tiene límites tremendamente flexibles.

Luis Parenti: ¿En este momento está funcionando?

G. Kuitca: No.

L. Parenti: Pero hay el proyecto de una próxima.

G. Kuitca: Hablando acá surgieron ideas de cómo seguir. Yo no tengo la menor idea.

L. Parenti: Pero hiciste un proyecto para hacer una próxima beca.

G. Kuitca: Sí, yo tengo ganas de volver a hacerlo, de hecho lo voy a volver a hacer.

L. Parenti: El espacio está en el Borges.

G. Kuitca: El espacio está en el Borges, pero tengo ganas de probar otros espacios también.

A mí me interesa ponerlo en estos términos, estoy contando la realidad de algunas instancias muy concretas y otras un poco más generales.

M. Brodsky: ¿Pero vos considerás que aparte del balance positivo desde el punto de vista pedagógico se notó una evolución o una modificación en la obra de los artistas que se han presentado?

D. Aisenberg: Yo voy a hablar sobre mi trabajo personal, el rol del artista, la formación del artista. Parto de la premisa que es momento de reinventar el concepto: artista.

Expresiones como "práctica de libertad" "búsqueda de verdad" "los aspectos más nobles de nuestra naturaleza" y otras que involucran la relación entre arte y educación han sido malgastados por lo que me disculpo si sonara pretenciosa por no encontrar las palabras para nombrar ciertas experiencias.

Mi obra como reflexión sobre el lenguaje nace en el dibujo y la pintura y se extiende directamente a mi trabajo en educación con alumnos, artistas y se expande luego en un diámetro mucho mayor a través del proyecto "Historias del arte, diccionario de certezas e intuiciones". Las preguntas, discusiones y ponencias realizadas por los estudiantes y artistas con los cuales trabajo de acuerdo con sus intereses y sus propias reglas clarifican y transforman los ardidés y tácticas que conforman mi labor y mi obra total. La información necesaria ya existe en el encuentro básico e íntimo con la materia y en el modo de relacionarse en el hacer más primario. Ahí está la semilla que contiene potencialmente lo que constituirá al artista como tal y su ser social. La experiencia del espacio en el trazo primero conlleva en sí misma la calidad de la experiencia que constituye la intención del artista y su posibilidad de tomar una posición en relación al otro, al entorno y a la historia del arte. Este modo de ser en relación al trabajo determina la elección del medio, lo atraviesa y lo elimina como prioridad.

La obra es el primer y esencial maestro y marca el camino a seguir. Exige remover estereotipos, prejuicios, mandatos y verdades aprendidas que funcionan como interferencia. El reconocimiento

de la propia producción como guía y motor depende de la calidad de este acercamiento y necesita un distanciamiento para su decodificación y lectura. Captar el saber impreso en la materia implica un desarrollo del potencial perceptivo una escucha afinada y como diría Steiner, el "tacto del corazón" y la aceptación de lo producido como un otro en tanto texto y lenguaje. La aceptación de esta presencia revela un intercambio de libertades. El artista crece materializando un modo de ser en el arte.

Considero el encuentro con un maestro como un privilegio amoroso y no es mi intención erigirme en ese lugar. Mi trabajo se remite a reinventar ejes de trabajo y los recursos para implementarlo y a catalizar o coordinar demandas, a veces subterráneas. Aunque no desconozco que al decir de Barthes -el profesor no puede eludir la ley que en él se representa- lo que prima es el concepto de entrenamiento. Insisto en este término como base de la práctica que atraviesa todos los pilares simultáneos que sostienen la producción. Así como se entrena la mano, se entrena el pensamiento, la actitud crítica y las posiciones a tomar.

Mi interés apunta a dos instancias, la primera la acción directa sobre la materia, la segunda el trabajo sobre la construcción del texto y la posición del artista frente al contexto. Si bien el trabajo básico es con el lápiz o el pincel, cada vez más deriva en situaciones sorprendentes, medios materiales y actitudes singulares en relación al arte.

Aunque debo admitir que el público está cambiando notablemente, en las clínicas trabajo con artistas, muchos de ellos egresados de la escuela o con años de entrenamiento. En el espacio del Rojas, que hoy se encuentra en evidente decadencia, trabajo con principiantes, en su mayoría gente que nunca agarró un lápiz, algunos muy jóvenes, lo que me brindó la posibilidad de localizar talentos que hoy son artistas que no tuvieron que pasar por traumas completamente innecesarios generados por instancias de formación que impusieron un "deber ser" ajeno a la esencia del arte. El primer grupo de reflexión funcionó en el año 87, en esa oportunidad le dimos el nombre de "posgrado", sin embargo el nombre que se instaló en el país

para este tipo de trabajo es el de "clínica de obra", trasluciendo quizá el sentimiento de que algo está enfermo o al menos en problemas. Los artistas de Mar del Plata que me invitaron a trabajar con ellos, me pidieron que convoquemos con el nombre de "fiesta de obra", a lo que por supuesto accedí. La clínica se basa en un entrenamiento dirigido a presentar la obra y al reconocimiento de "qué clase de artista soy y quiero ser" y "de que se nutre el artista para definir su idea del arte y de su ser artista" a través de preguntas, regalos y trabajos de cooperación. La lectura surge de la investigación, remozando fuentes de las mas ocultas. En este último año este entrenamiento se concentra en la producción en equipo como suma de capitales y en la práctica de la descripción como modo de acercarse a la obra.

En relación a estas elecciones me gusta referirme a Steiner, en su texto "El Animal del Lenguaje" donde habla de la cortesía como esencial en nuestro encuentro con el arte, espacio donde se verifica nuestro potencial receptivo como espíritu libre. "Enfrentados a la presencia de significado ofrecido que llamamos texto (o pintura o sinfonía), intentamos oír su lenguaje, como haríamos con el extraño elegido que se nos aproxima". Invoca aquí la hospitalidad en el sentido religioso con que aparece en distintas culturas y sociedades; la obra del otro aparece como el invitado (un otro), y la recepción entraña un acto inicial de confianza.

La pregunta. La elijo como vehículo, en el afán de eliminar opiniones y consejos. Interrogar es querer saber algo. El entrenamiento en relación a la pregunta implica ubicarse en el lugar del que interroga porque quiere saber. En este momento tenemos a disposición un archivo que consta de aproximadamente novecientas preguntas compiladas en las clases.

Los regalos: el artista que muestra su obra, recibe regalos de parte del grupo. Se agradece el privilegio de ser testigo del proceso del otro y se insta el clima de intercambio.

La descripción. Nombrar lo que se ve, lo que está a la vista exige un distanciamiento de la obra. Aceptar los engaños de la vista, la vista misma como un artificio (El Arte de describir, Svetlana Alpers). En esta experiencia el ojo funciona

como lente y la mirada como medio.

Se propicia la escritura sobre la obra (personal statement), sobre la obra de los diferentes integrantes del grupo, la construcción de manifiestos y la presentación de proyectos escritos, como entrenamiento en el registro de ideas y de las políticas adquiridas. Se propician eventos como exposiciones conjuntas, posibilidades de circulación de la obra, como el Proyecto Playmovil, desarrollado en el ámbito del estudio abierto, la muestra Selección Portátil, junto a los artistas del Ingenio en Tucumán, o la coordinación del espacio de artes en IMPA, Fabrica Ciudad Cultural junto al Espacio La Tribu.

Hasta el momento este trabajo se desarrolló en distintos formatos como maratones cerradas, abiertas y en lugares públicos, seminarios, y clínicas semanales. Este año volví a Bahía Blanca invitada por el espacio VOX para la inauguración de mi muestra, el trabajo con los artistas del lugar y la presentación del proyecto diccionario que paso a tratar. Este mes vuelvo a Olavarría para continuar con las clínicas de obra, invitada por la Municipalidad de la Ciudad a través del Centro Cultural Rojas donde trabajo hace diez años, aclaro que esta movida es ideada y organizada por los artistas, que suman participantes de Tandil, Bahía Blanca y pequeños pueblos de la zona.

"Historias del arte, diccionario de certezas e intuiciones": Este es un proyecto que comencé a partir de un seminario que dicté en el Centro Cultural Ricardo Rojas, al que llamé Historias del Arte, donde hacía hincapié en cómo mirar la historia a través del uso de las palabras. Consiste en la creación de un diccionario de arte de construcción colectiva y se materializa en función del encuentro con el otro. La participación de cada uno lo constituye y lo transforma tanto en su contenido como en el modo de manifestarse. Los términos que lo componen son los que usamos para hablar de arte, en idioma castellano. Incluye textos elaborados en los distintos talleres más los aportes de los colaboradores que hasta este momento 9-7-2002 suman 501. Es una invitación masiva a la escritura. El grueso de los pedidos de definición funciona por vía electrónica, está dirigido

"a quien guste colaborar" Ocasionalmente aparece impreso en la revista Hecho en Buenos Aires. En formato volante y en remeras según el evento del que sea parte. La intención es incorporar la mayor cantidad de escribientes que puedan dejar registro de sus reflexiones. Las respuestas son editadas posteriormente. Como resultado, el concepto de diccionario se vuelve objeto de investigación. Muchas palabras propuestas (oriente, kermés, bellas artes) son pedidos de artistas colaboradores, como fuente de investigación para sus proyectos personales o para eventos específicos. El material está a disposición de los escribientes que a menudo lo solicitan. Ver ramona números 11 a 25 "Pequeño Daisy Ilustrado"; en la web,

www.proyectotrama.com.ar/diccionario.

www.proyectovenus.org/daisy.

www.arteuna.com

www.poesia.com

www.elparchedigital.com.

El aspecto formador de esta obra reside quizá en el intento de forzar o al menos prefabricar un pensamiento colectivo.

Es común hoy que el artista sea curador, construya redes, escriba textos críticos, invente o dirija instituciones. Frente a la descomposición de las estructuras del estado, la estructura económica y el deterioro del sistema educativo, las condiciones están dadas para que esto suceda de un modo visible, ya sea en una actitud de denuncia o proponiendo opciones que al revelarse como posibles son germen de constitución de un lugar de poder. No hay una sola manera de enfocar este tema. Pareciera ser que el artista es un experto en hacer algo (oficio), que sabe activar ciertos resortes comunicativos y que puede servir de intermediario entre los colectivos sociales y el público. El contexto es determinante y dependerá del artista si su accionar es su obra o una gestión cultural.

Dice M. McLuhan, en la Aldea Global: la humanidad ya no puede, debido a su miedo a lo desconocido, gastar tanta energía en traducir lo nuevo en algo viejo sino que debe hacer lo que hace el artista: desarrollar el hábito de acercarse al presente como una tarea, como un medio de ser analizado, discutido, tratado, para que pueda vislumbrarse el futuro con mayor claridad.

El arte en tanto experiencia del espacio -espacio de la hoja, de la tela, de la obra, espacio de exposición, espacio social- donde los límites individuales desaparecen se revela como formador, reparador, y en el mejor de los casos, como transformador.

La decisión de dedicarme a la formación de artistas y la pasión por la educación es afín a mi propia naturaleza. El accionar del artista es potencial formador en sí. Su entrenamiento para lidiar con la página en blanco, la tela en blanco, le confiere un saber necesario que se aplica a todos los niveles de la supervivencia. Mi labor se cumple cuando la persona se sabe habilitada para reimaginar su figura como artista y su idea del arte, cualquiera sea.

Luis Fernando Benedit: Yo no escribí nada, no tuve tiempo. Yo tengo mucha menor experiencia que los que están acá en el tema alumnos, docencia y demás. Siempre le tuve un poco de alergia a tener alumnos. Yo era bastante amigo de Emilio Renart, un artista que yo respetaba mucho, y él hacía tiempo que no producía, yo no veía nada, y le digo "¿Qué estás haciendo?", y hacía 2 o 3 años que se dedicaba a tener alumnos. Entonces le digo "Pero no estás haciendo tus cosas", y me dice "No, no, pero los alumnos están muy bien. Ellos me dan mucho más que lo que yo les doy a ellos". Y me pareció un frase... Si esto significa que no hace más nada, no me gustaba. Además yo soy tímido, me parecía que no tenía autoridad moral para enseñarle nada a nadie. Y la única experiencia que tuve fue una vez que me llamó Audivert que dirigía la Escuela de la Cárcova, y me dijo que había mucha gente, estaban haciendo un grupo muy bueno. Y ahí estuve un año. Un año de sufrimiento, salvo el restaurante que era muy bueno. Y venían los alumnos de la Pueyrredón, me parecían un desastre absolutamente todos. No sé qué les enseñan desde los 14 años. En el taller podía entrar gente de afuera, y lo más interesante que tuve era un químico, que se había decidido por el arte, y un tornero. Los dibujos del tornero eran fantásticos. Y claro, él sentía la necesidad de algo, entonces las explicaciones eran "Esto lo hago con una fresa de tal, y después lo empalmo acá, acá pongo una

3/8". Y a mí me parecía muy bueno. Ésa fue mi mejor experiencia. Y después a mediados de los '90, sentí como Guillermo [Kuitca] la necesidad de dar algo, intercambiar algo, hacer algo. Y le propuse a Gumier [Jorge Gumier Maier] hacer una muestra porque me parecía que había unos cuantos artistas que habían surgido a fines de los '80 y principios de los '90, interesantes como para hacer una muestra fundacional y hacer un muy buen catálogo de lo hecho hasta ese momento. Eso era complicado, y en ese momento me dijo Américo Castilla de hacer algo con un taller que podía subvencionar Antorchas. O sea que no fue un invento mío sino que me lo propusieron ellos. Y ahí me pareció bien la idea, y ya que no hacía la exposición ésta con los jóvenes, hacer otra cosa. Pero sin ninguna experiencia. Entonces leí bastante, pedí que me mandaran cosas de Estados Unidos, una cosa que había en París muy buena, leí los reglamentos, vi lo que eran, cómo trabajaban, hablé con gente, y propuse hacer un lugar para artistas no pintores, que en el fondo eran los más dejados de la mano de Dios, y los que necesitan más recursos físicos para poder trabajar y poder producir sus obras. Y bueno, me pareció bien, y lo propuse a Pablo Suárez, lo propuse a [Ricardo] Longhini también, más para la parte técnica, del soporte. Mi idea era como un taller de práctica, donde cada artista fuera con sus problemas eléctricos, de ingeniería, de lo que fuera, y ahí se solucionarían en base a lo que había en el taller, que era el viejo taller de Jorge Michell, tenía bastantes máquinas. Y después la idea era que si había alguien que quería por ejemplo una rótula de movimiento llamar a un ingeniero que solucionara eso, y así sucesivamente. Después fue convocado también Distefano, que estaba muy de acuerdo hasta que se enteró lo que le pagaban, y ahí dijo "Yo no tengo tiempo para esto", y quedamos Suárez, Longhini y yo. Se hizo un llamado y una selección por carpeta, por fotos, y después hacíamos una entrevista entre todos, creo que estaba Meco Castilla también pero no tenía voto. Y ahí se decidía ya quién sí y quién no. Y empezó a funcionar. Eran 10, 12, 15 en algún momento. Íbamos nosotros dos días por semana, bastante tiempo, y menos limpiar los

baños hice de todo en ese taller. A mí me daba la sensación que había una especie de período de más atención o más exigencia hacia nosotros. Algunos se fueron, casi todos se quedaron, creo que no les ha ido mal porque se quedaron. Pablo Suárez era el detective malo y yo el detective bueno, entonces si venía gente a hablar de afuera, las cosas que por ahí les pedíamos eran "¿Qué es lo que vos hacés?, en una frase, en una sola frase". Otras veces, al revés, "Por lo menos tres carillas de tu trabajo". La primera que habló, que era una artista y leyó su ponencia, terminó, y Pablo le dice: "Escuchame, pequeña idiota, lo que leiste no tiene nada que ver con tu obra". Cosa en la que tenía razón. La otra lloró 3 noches. Le digo: "Pablo, no podés ser tan descalificador". Entonces Pablo le decía eso, y después yo decía: "No, no está tan mal". Pero más o menos funcionaba. Se hace un grupo, iban todos juntos a todos lados, y yo creía que era un grupo humano fantástico, totalmente cohesionado, y después con los años me enteré que había unos odios y unas cosas terribles, que a mí no me las contaban, todavía me estoy enterando de cosas, como que alguien dijo "El peor año de mi vida". Yo pensé en encararlo de esa forma por un artista que me contó una vez que yo estaba viendo fotos y me gustaban, y me dice "Éstos son cubos en el piso dentro de otras cosas, de plomo, pero como no tuve plata para hacerlos de plomo los hice de cartón y los pinté, y cuando abrían la puerta de la galería había una corriente de aire y se corrían". Entonces digo indudablemente no puede ser, tiene que poder hacerlos de plomo, aunque sea una vez. No es que Antorchas tuviera mucha plata, pero en general pudieron hacer sus obras. Al principio se asignó una suma fija a cada uno, parecía justo, pero después era injusto, porque uno tallaba un cepillo de dientes y el otro quería hacer las cajas de plomo, entonces había que asignar distintos presupuestos a cada uno. Se les pedían boletas mínimamente, gasté tanto en tal cosa, y dos informes anuales y rendición de cuentas, de lo cual también se quejaban. Les parecía que Antorchas era un sistema policial. Y después, enterándome de cómo trabajaban los talleres americanos o los franceses, lo nuestro

era... Una chica con la que estuve hablando, en ... cuesta 30.000 dólares por año. Y le digo "¿Vos hablabas con tu profesor todos los días?", y me dice "No, la primera vez que me habló habían pasado 6 meses?". "¿Y con quién hablabas?". "Y hablaba con 2 o 3 que eran los mejores". Entonces pensé que era un tarado, voy 2 veces por semana, 5 horas, vamos a comer, escucho todos los problemas. Pero bueno, no me arrepiento de haberlo hecho, creo que a muchos les ha servido. Y en un momento Antorchas también dice "Buenos, basta, esto no va más", y yo traté que alguna gente privadamente lo bancara, lo pagara, y no pude, no se dio. Después esa misma gente, habían pasado dos años y me dijo "Hagámoslo", pero ya está, las cosas son una vez en la vida. Esa es la experiencia.

D. Aisenberg: ¿No descubriste ningún amor por la educación?

L. F. Bedit: No, yo trato de mirar todo, creo que soy inquieto, veo a todo el mundo, escucho a todos. Por ahí me dan ganas de ayudar a alguien si puedo, mandan carpetas, ¡Patricia [Rizzo] recibe cada cosa increíble! Pero no, no pienso.

G. Hasper: ¿Cómo relacionás tu función en este momento, que estás en el Fondo Nacional de las Artes, cumpliendo un rol de director?

L. F. Bedit: Bueno, ése es otro capítulo que es más suave para mí. Al principio en el Fondo no podía porque había otra gente, son comisiones, la de plástica, la de literatura. Ahora quedé más solo entonces tengo más libertad como para hacer. Y ahora puedo disponer más de ese lugar del Fondo, que está bastante bien, y en el futuro la casa de Victoria Ocampo que se ha comprado para el Fondo, va a ser para exposiciones también.

G. Hasper: En lo que es el Fondo, en las funciones que tenés ahora ¿hay algún tipo de inserción en programas educativos?

L. F. Bedit: No, el Fondo está abierto a

cualquier tipo de iniciativa, de cualquier índole, que se presente y que sea razonable. Ahora está muy complicado con el tema de corralito y demás. Por ejemplo se suspendieron las becas al exterior porque no hay forma de pagarles y es un lío. Hay un chico en Roma que dormía en una plaza. Pero los programas siguen. Ahora está complicado pero ya se va a arreglar.

D. Aisenberg: ¿Y vos considerás tu trabajo como Director del Fondo como formador, le ves alguna relación con lo formativo o la educación, no puede ser otra vía de circulación de otro tipo, no directamente con el alumno, pero...?

L. F. Bedit: Yo creo que a través del Fondo se puede apoyar o ayudar a muchos proyectos interesantes, dentro de que yo soy uno de varios.

D. Aisenberg: ¿Tu proyecto como curador o como director no puede ser formador en una sociedad? Más allá del concepto de educación del arte, supongo que puede extenderse a otras instancias que no sean en un uno a uno como llama él, o el aula, hacia otros proyectos u otros lugares en la estructura del arte que puedan funcionar como educativos.

L. F. Bedit: Puede ser, lo que pasa es que yo no creo en las instituciones, creo en la gente.

D. Aisenberg: ¿Pero no la tiene, o vos la tenés y no creés?

L. F. Bedit: Si se va un buen gerente de Westinghouse y bajan las acciones, Westinghouse sigue siendo lo mismo. O sea, los lugares yo creo que valen por las personas que los dirigen.

D. Aisenberg: Pero me parece contradictorio lo que acabás de decir, que si se va el gerente Westinghouse sigue siendo Westinghouse.

L. F. Bedit: No, sigue siendo Westinghouse pero las acciones bajan, eso es lo que quiero decir.

D. Aisenberg: Yo te quería preguntar, Guillermo, si vos considerás el trabajo este de las

becas como parte de tu obra, si es de verdad tu mejor obra o si es otra historia. No sé, tu trabajo como pintacuos ¿cómo queda?

G. Kuitca: No, bueno, es parte de mi trabajo como artista. Como obra, no sé si valdría la pena hacer un concepto de obra tan elástico. Me parece que mi trabajo como artista no sería lo que es si no tuviera esta actividad. Supongo que te pasa lo mismo a vos.

D. Aisenberg: Sí, pero no a todos.

G. Kuitca: No, pero me parece que es algo que me completa. Me completa bien.

T. de Sagastizabal: Yo quería hacer una aclaración, porque creo que cuando hablamos del modelo pedagógico creo que la intención es puntualizar que Trama no es un modelo pedagógico, intenta ser otra cosa. Pero no desde una desvalorización de todos los modelos pedagógicos. Hay modelos pedagógicos que sí se pueden realizar con mucha calma y mucha tranquilidad, y hay modelos pedagógicos que no. No tendría sentido tampoco. Claudia Fontes trabajó con Benedit, y yo trabajé contigo [Kuitca]. O sea no es universal ese concepto. Pero creo que Trama está pretendiendo desarrollar un modelo de aprendizaje, y de aprendizaje colectivo, que por supuesto excluye ciertos modelos pedagógicos. O sea son en un momento como incompatibles. Vos decís que lo de horizontalidad y verticalidad por ahí son estáticos, una cosa muy retórica, pero yo creo que en la práctica se siente, y se siente sobre todo en la expansión de las experiencias. Por ejemplo el próximo proyecto de Trama, que es el proyecto de gestión cultural, incluye no menos de 8 o 9 iniciativas de todo el país. Eso no encaja dentro de un modelo mucho más cerrado, mucho más tradicional, si querés. El problema de Trama es la posibilidad de generar modelos de aprendizaje y modelos de intercambio absolutamente inéditos y absolutamente desconocidos para nosotros mismos.

D. Aisenberg: Yo quería preguntarte por qué era algo personal, si él habló de verticalidad.

Porque pareció que vos le respondías a él específicamente.

T. de Sagastizabal: No, me interesó ese punto. Yo trabajo en las clínicas de Antorchas, trabajo como docente, tengo una larga trayectoria como docente, he trabajado con Pablo Suárez, hacía de policía bueno yo, trabajé con la UBA. El problema es que el docente siempre tiene un supuesto saber, eso es así y es incuestionable. Ese supuesto saber muchas veces es cierto y muchas veces no es cierto. Ese supuesto saber puede ayudar al desarrollo de los artistas, pero ese supuesto saber también define un nivel de jerarquía, un sistema de aprendizaje. Eso es inevitable, es un problema metodológico.

G. Kuitca: Por eso trataba de priorizar la confianza. Como que dentro de esas estructuras más o menos preestablecidas tampoco se da necesariamente.

T. de Sagastizabal: Creo que la idea es que estamos tratando de hacer hincapié en la posibilidad de generar un pensamiento diferente, que responda a la urgencia y a la emergencia de la Argentina. Yo creo que los artistas no hemos encontrado que tenemos respuesta para lo que ocurre, como le pasa a mucha gente en este país. Creemos que los sistemas de interrelación e intercambio precisamente apuntan a eso, a cómo generar nuevas formas totalmente inesperadas, totalmente inéditas de aproximación, de comprensión y de realización también.

D. Aisenberg: Ahí parece que los dos proyectos son compatibles. Yo trabajé con Trama y conozco mucho a la gente que pasó por ahí, puedo hablar desde ese lugar, y a mí me gusta que existan los dos proyectos. Yo realmente creo en esto que dice Guillermo de los vínculos que se generan, que producen cosas que uno no sabe que van a pasar. Y la estructura de Trama no tiene eso. Tiene otra cosa que también es muy interesante, pero justamente no tiene eso, ni tiene un vínculo. No hay, es impersonal, van, vienen. Yo no había entendido algo de tu texto, ¿me podés explicar eso de que la

estética de la desaparición se transforma en aparición?

T. de Sagastizabal: Ésa fue una definición de la artista holandesa. Para ella la performance siempre era una estética de la desaparición. Y era como que lo de Tucumán le había dado vuelta el concepto, y que aquí en la Argentina se convertía en una estética de la aparición.

D. Aisenberg: ¿Pero por qué?

Roberto Jacoby: Porque leyó Paul Virilio.

D. Aisenberg: A mí me gusta eso de que sea de la aparición.

T. de Sagastizabal: No, por lo de la presencia de la gente en las calles, en las plazas.

Patricia Rizzo: Yo leyéndolo, antes de tu lectura, me quedé pensando hasta qué punto era un intercambio. Era la gente que había en la calle. La performance tenía lugar pero la cantidad de gente que había en la calle en ese momento no sé si tenía que ver con la obra. A mí me parece que esos límites son...

T. de Sagastizabal: Yo no fui testigo de la obra, vi un vídeo de la obra. Lo que sí te puedo decir es que había gente interviniendo, que era el grupo La Baulera. O sea que era un grupo de artistas colaborando. Había todo un juego con lo que podía ser personaje real o personaje ficticio.

D. Aisenberg: A mí esto me interesa. Yo sé que Paul Virilio habla mucho de la desaparición, pero realmente esas palabras cuando salen de contexto... También pensaba en lo que hablabas vos antes de esa traslación de autores, de definiciones, de lecturas muy inteligentes, que lo son, pero se repiten con tanta liviandad, y la estética de la desaparición acá suena feo. No lo puedo tomar con tanta gracia. Entonces esa lectura del holandés, cómo hizo para hacer esa reinvención a partir de una performance en la calle en Tucumán. ¿Qué vio? No sé qué pasó en Holanda, por ahí no hay nadie en la calle, no sé.

D. Aisenberg: Bueno, abrimos la rueda.

L. F. Bedit: Yo quería agregar sobre el tema que estuvimos tratando del Fondo que está abierto a todo el mundo, a cualquier tipo de proyectos.

G. Hasper: Yo hago una pregunta, vos viste que en esta mesa no hay nadie de la educación oficial, y sin embargo en esta mesa están invitadas las personas que quizás más han hecho en educación en los últimos 10 años en el país. ¿No deberíamos presentar un proyecto de cambio de programas? ¿No deberíamos trasladárselo a alguien? Necesitamos un ámbito que nos ayude un poquito en semejante tarea.

L. F. Bedit: Lo primero es que el Fondo no subsidia personas físicas, para que te subsidie, no para que te preste plata. Si vos querés comprar un arpa del Siglo XIV te dan la plata, pero después tenés que devolverla. Para que te subsidie, para que te la dé sin devolución, sin cargo, tenés que ser una institución, fundación, asociación, escuela, colegio, algo.

G. Hasper: Estoy hablando por la modernización de los programas.

D. Aisenberg: Pero ahí hay que meterse en la escuela y cambiar los programas.

G. Hasper: Pero tenés que tener un programa para proponer.

P. Rizzo: Pero de hecho hay un programa educacional que estuvo armando María Helguera con un montón de otra gente que tiene que ver con eso, y todos los pasos que hay que hacer para llegar a eso... Hace como 4 años que están.

G. Hasper: ¿Y?

P. Rizzo: Y es muy complicado, porque después los profesores de alguna manera tienen que ser remunerados, después van cambiando los intereses, después quién presta la sede, cómo se paga... Son infinitos.

D. Aisenberg: ¿Pero Uds. piensan que si la

escuela acá fuera otra realmente el nivel de los artistas sería tan genial o sería mucho mejor?

G. Kuitca: No, eso es solamente una pequeña individualidad. Lo que yo estoy pensando es que históricamente simplemente hubo un desarrollo importante de modelos alternativos de educación, justamente por el fracaso. Está bien, no es solamente eso. Pienso que si la Academia históricamente hubiera reunido a los artistas más interesantes del medio, hubiera sabido estar en coordinación con otros centros y otras instituciones académicas de arte o artistas, probablemente hubiera sido otro el funcionamiento.

D. Aisenberg: Es lindo lo que vos decís. Cuando esto es tan largo, de tantos años, y está tan instalado, lo que me digo es si no habría que ubicarse en estas otras políticas alternativas, no sé cómo llamarlo. Todo lo que sucedió por eso mismo tomarlo como eje de trabajo y tomarlo como modalidad. Y fortalecerlo.

Gabriela Massuh: Yo creo que es un tema importantísimo el tema de la academia, y lo que vos decís, el hecho que uno se haya alimentado de manera alternativa, sobre todo en el arte y sobre todo en los artistas que son como los... de la sociedad. Pero eso se está acabando, nos hemos comido la reserva. Con el 53% debajo del límite de la pobreza, la clase media, que somos nosotros, se termina con nosotros. Si no hay una institución no hay futuro. Por menos las tenés que tener para oponerte a ellas. Hemos vivido de lo que ha sido lo que uno mismo se ha armado, o de lo que nos han dejado nuestros padres, o de cachitos de plata que uno sacó... Acá la palabra Antorchas salió todo el tiempo, en cada proyecto está Antorchas. Si no hubiese existido la institución Antorchas muchas cosas no existirían ahora. De manera que creo que precisamente ahí está la importancia de Trama. Porque Trama se plantea en un aquí y ahora conceptual, en este punto gravísimo que estamos viviendo. Nosotros somos como sobrevivientes de algo que venía, y lo que será, será distinto. Entonces proponerse cambiar esa estructura de comunicación, de producción, de construcción, de rol del artista, me parece

importante, aunque no se vea el producto. Y creo que eso sólo se puede dar a manera de alianza. Y alianza no en una ciudad sino alianza internacional. Eso para mí es lo apasionante de Trama, que busca dónde están los marginados. Los marginados son los pobres y los artistas, ¿dónde están en el mundo? Y hacer una fuerza para que esto pueda seguir teniendo algún futuro, porque no creo que los escritores puedan seguir viviendo de los talleres literarios, o los músicos lo mismo. Toda la inmigración judía alemana que fue importantísima en la educación musical se terminó. Se terminó eso. Entonces creo que lo único pensable es una manera de institucionalizar lo poco que hay.

D. Aisenberg: ¿Vos hablás de Trama como una institución?

G. Massuh: Es una institución para los tiempos que corren. Es lo que se puede armar.

D. Aisenberg: A Claudia le molesta muchísimo, y salta como leche hervida cuando le decís que es una institución.

T. de Sagastizabal: Es una institución de hecho, sui generis. Pero eso hay aceptarlo y hay que reconocerlo, y hay que saber instrumentar para qué todo eso. Yo creo que ese polo de poder en la medida que contribuya y que haga al desarrollo del entrenamiento artístico en la Argentina, a la explosión del campo de pensamiento artístico en la Argentina, va a ser muy útil, muy beneficioso.

D. Aisenberg: Pero esto responde como a que lo que hay aparte surge porque no hay academia, y entonces eso se institucionaliza. No es que te metés adentro de la academia o hacés relaciones con la academia.

T. de Sagastizabal: No hay un problema con la palabra institución, el problema es que la palabra institución en este momento ¿está envolviendo qué cosas? Yo no pertenezco, no soy orgánico, o sea que es una institución bastante laxa. Yo no tengo la voz de Trama como instituyente, delega su voz en un artista que

confía simplemente. Es una institución que tiene sus particularidades, obvio. Pero cualquier reunión de 3 o más es una institución.

L. F. Benedi: Es un espacio público.

R. Jacoby: Yo quería decir algo que me da un poco de vergüenza pero lo voy a decir igual. Una de las iniciativas que yo propuse, no estrictamente pedagógica pero sí de producción interdisciplinaria, llamémoslo así, que fue Chacra, y después otra experiencia nueva en Ruth Benzacar, y varias de esas cosas, hice algunas presentaciones al Fondo, me llevaron un cierto tiempo, con la Fundación legal, etc., etc., y no tuve ni siquiera una llamada telefónica.

L. F. Benedi: ¿En qué época?

R. Jacoby: Lo vengo haciendo desde el '99. Nunca me llamaron por teléfono, nunca me mandaron una carta. Fui muchas veces al 4º piso, la señora Rosa de no sé qué... Hasta que una vez me dijeron "Ah, tenemos muy buenas noticias, ya salió". Y yo digo "¿Y cómo es esto?". "Bueno, ahora falta que lo vea la comisión de no sé qué". Y a la siguiente vez que fui me dijeron "Bueno, ya se reunió la comisión, pero ahora no hay más fondos, entonces se suspenden todas las otorgadas, como por ejemplo la de ustedes que ya estaba otorgada, pero se suspendió". Yo, como soy insistente, al año siguiente me volví a presentar, y nuevamente nunca me contestaron. Hasta la semana pasada. Yo había pedido inicialmente 8.000 dólares para equipos. Y me llamaron por teléfono y me dijeron que había salido. Y son 1.000 pesos. Con lo cual me puedo comprar una cafetera eléctrica. Digo esto en el sentido del apoyo que se puede lograr de las instituciones.

L. F. Benedi: Por eso te vuelvo a insistir que yo creo en la gente y no en las instituciones. Si me mandás la carpeta a mí es distinto. Yo no estoy defendiendo a ultranza al Fondo ni mucho menos, es una institución burocrática y hay unos personajes que están hace 40 años. Y hay unos circuitos que yo no sé cómo funcionan. Por ahí yo veo cosas... ¿Tal beca quién la decidió?

Bueno, el jurado de plástica que lo nombró no sé quién. Hay cosas que yo no sé a pesar de que estoy ahí.

P. Rizzo: No, además que hay todas unas trabas burocráticas. Cuando se hizo la muestra "Sortilegio" [Sergio] Avello había gastado 23 pesos en un cable para que la vidriera, no sé qué, el termostato... Bueno, caja chica, no sé qué... Como 7 meses después nos llamaron, estaban los 23 pesos. A veces decís, nada, los ponemos nosotros. Y él puede hablar con Rosa y decirle... Pero los 23 pesos te los gastás en teléfono, en ir, en volver.

R. Jacoby: Que finalmente es lo que hice yo. Después de mucha búsqueda de sponsor, de esto, de galería, hace 3 años que pongo toda la plata yo. En el tiempo que gasto en hacer colas, hago trabajo, gano la plata y la pongo. Me parece superproductivo, me ha dado un resultado impresionante. Y me convierto en mi propio donante.

Ana María Battistozi: Yo quisiera retomar algo que Gabriela señaló que me parece interesante en relación a las urgencias y emergencias que mencionaba Tulio, y este dato de que esta acumulación de capital que todavía conservaba la clase media se está agotando en esta generación, o se va a terminar de agotar en la próxima. Y me pregunto si todo esto no habría que empezar a debatirlo, cómo nos damos algún tipo de coordinación, de laburo, de pensamiento, para estas instituciones que se han mencionado acá, que funcionan en los márgenes, y que revitalizan la producción del arte desde otro lugar que no es la academia. Pero que va a ser necesario que se institucionalice por lo que mencionaba Gabriela. Y trabajar para que no ocurra esto de mandame la carpeta a mí.

R. Jacoby: Para mí es violento, a mí a veces me da vergüenza saludarte a vos, porque me da la sensación que vas a pensar que te saludo para conseguir una beca del Fondo de las Artes.

L. F. Benedi: Es la gente que cree que uno es

Papá Noel. Si viene un artista y me dice que tiene que hacer una escultura para mandar afuera, si lo podemos ayudar... bueno, si, vamos a ver. Entonces deja una carpeta. Y era para hacer una escultura, y había que darle dentro de un mes 40.000 dólares. Eso es un disparate. Marta Minujin mandó un proyecto para hacer la cabeza del muñeco ese gigante, la cabeza sola costaba 70.000 dólares. Es distinto un proyecto razonable.

M. Grosman: Teniendo la posibilidad de estar en una institución ¿no existe la manera que cierto mecanismo que conocemos que no funciona, funcione? ¿Que se empiecen a prestar atención a necesidades que hay?

L. F. Benedit: Es una institución gubernamental, con toda una cosa, vos no sabés lo que es el papelerío, los papeles son cosas así. Yo firmo cosas y digo ¿pero qué es esto?, y es por ejemplo una licencia de la bibliotecaria. Es una carpeta. El Fondo tiene un gasto en personal mínimo respecto a cualquier otra institución oficial.

A. M. Battistozzi: Yo me doy cuenta de todo esto, pero quisiera pensar en la posibilidad de trabajar con la misma energía que se trabaja desde sitios alternativos. Trabajar con la misma energía para crear sistemas de funcionamiento que desarticulen la burocracia que hace que un señor maravilloso como vos funcione como caudillo.

M. Grosman: El problema es que la cabeza en este momento en que se habla de modelo de institución...

A. M. Battistozzi: Porque esto ocurre en todos lados.

M. Grosman: Esta mesa es mucho más institución dentro del arte contemporáneo, y dentro de la circulación de la obra, que la Pueyrredón. O sea la academia, la institución está de más.

M. Brodsky: Más que la institución es el presidente, que es Amalita Fortabat.

G. Hasper: Tenemos la suerte de tener acá a

Benedit, pero el tema no es el Fondo Nacional de las Artes, en todo caso yo tiro esta cosa de cómo hacemos para cambiar los programas del IUNA.

M. Grosman: Pero el tema es que en el IUNA tampoco funcionan los programas.

G. Hasper: Pero el IUNA debería tener un programa de estudios.

M. Grosman: Yo creo que sería importante pasar brevemente del otro lado del mostrador, que estos ámbitos conozcan el funcionamiento del estado. Me parece que hay, aparte de todo, un desconocimiento bastante importante. Por ejemplo el reclamo del IUNA no necesariamente sería el cambio de los programas sino que ahora no hay cátedras.

G. Hasper: Y de algunos profesores.

M. Grosman: Sí, está bien, pero desde la reforma universitaria en la Argentina existen libertad académica. Me parece que no vamos a plantear en este ámbito el tema de la libertad académica. Por más que no nos gusten los programas existe libertad académica y los cargos son concursados. Lo que sí hay que pedir concretamente es un aumento del presupuesto para que se concursen nuevas cátedras. Pero me parece que una de las formas es que salvemos el funcionamiento de lo que hay. Eso me parece fundamental. Ahora, en general se está descubriendo cómo son estos entresijos del poder, qué se puede hacer, qué no se puede hacer. Y qué te dicen que no se puede hacer pero no es cierto. Me parece fundamental el conocimiento de los aparatos y de los mecanismos de funcionamiento del estado, porque sino quedás afuera por ignorante.

D. Aisenberg: Mi experiencia con la escuela es que yo cuando llegué quise dar clase en la escuela, pero me dijeron que tenía que revalidar mi título extranjero porque esto era terciario y lo mío era universitario. Entonces tenía que estudiar todo un año, dar historia argentina y una cantidad de cosas.

M. Grosman: Lo que pasa es que hay ámbitos de poder muy concentrados, pero no podemos acusar a toda la educación terciaria argentina de inútil, porque vos agarrás la Facultad de Exactas y es brillante.

G. Hasper: ¿Pero qué pasa con la zona de arte?

M. Grosman: Esto me parece que habría que hablarlo mañana pero me parece que es pertinente. El problema eventualmente no está en la institución sino en que posiblemente no existamos, como factor de poder. Por ejemplo, si vos ves dentro de las estructuras de financiamiento público, en la Secretaría existe algo que se llama Proteatro y algo que se llama Prodanza, que su tarea específica es otorgar subsidios a otras disciplinas artísticas. Porque tampoco sabemos dar representación a todo el arte.

M. Brodsky: ¿Qué secretaría, Marcelo?

M. Grosman: En la ciudad, en el ámbito oficial, existe algo que se llama Proteatro y Prodanza, que su función en el mundo es dar subsidios. Pero no existe nada que se llame Propintura, o Proveído. Porque los artistas como tales no se constituyeron en zona de poder que haya obligado al estado a tener un ámbito que se dedique a esa función.

A. M. Battistozi: O por lo menos dialogar alrededor de alguna problemática que se ha instalado enfrente.

D. Aisenberg: ¿Pero cómo se constituye el poder?

M. Grosman: Si mañana cierran Proteatro seguramente hay un escándalo. La no existencia de Propintura no genera ningún escándalo. Es un razonamiento sencillo. Es cuánto poder acumulás. Y nosotros no existimos en términos cuantitativos de poder. Del otro lado hay un equipo muy poderoso, muy pesado, y se cagan de risa de nosotros, para decirlo crudamente. Porque no existimos. Nadie lee en los diarios que no existe Propintura, y no es un escándalo.

Y es una disciplina que en el mercado de las disciplinas podría estar perfectamente, pero no existe.

D. Aisenberg: Pero una cosa es Proteatro, que son espectáculos, es entretenimiento...

A. M. Battistozi: La pintura tiene un campo de la cultura contemporánea un poder diferenciador que le podría dar cierto grado de poder y no.

G. Massuh: Pero no es por un tema de plata que no se hace. La venta de cuadros maneja mucho más dinero que el teatro.

M. Grosman: Pero si vos contás la plata de los dineros públicos, contás la plata que se maneja en sueldos del Teatro Colón, del Complejo Teatral...

G. Massuh: No me tenés que explicar eso. Te estoy diciendo lo que es hacer lobbies.

M. Grosman: Claro, de eso estoy hablando.

G. Massuh: No es por dinero. Ahí están Alejandra Boero, Tito Cossa...

M. Grosman: Pero son personas que tienen un público que se maneja de otra manera que el público de la pintura. ArteBA estuvo lleno de gente ¿qué pasa? ¿Cómo puede ser que ArteBA estuvo lleno de gente? Y no se genera esa necesidad de algo que se llame Propintura o Proveído. Por ejemplo dentro del ámbito de la ciudad no hay forma de generar un subsidio a un artista.

R. Jacoby: Y mucho menos que eso, yo no conseguí que me atendieran por teléfono. Y eso que me lo han dado montones de veces. Me encuentran y me dicen "Creo que hiciste algo interesante", y cuando llamo no me contestan el teléfono.

M. Grosman: Un caso paradigmático, seguramente alguien con un currículum similar dentro de teatro, seguramente lo atiende. Porque no es un escándalo no atender a Roberto Jacoby.

R. Jacoby: Pero si alguien entra en la función pública tiene que atender a las personas que están en el área a la que se refiere. Un tipo está en supervisión de cuestiones higiénicas, si va una asociación de fiambrosos los tiene que recibir.

M. Grosman: Pero por algún motivo no te atiende; no pasa nada.

D. Aisenberg: Pero planteás como un punto muerto.

M. Grosman: No, no es un punto muerto.

R. Jacoby: Tenemos que convertirnos en un lobby, que fue lo mismo que hizo...

M. Grosman: No, yo creo que esto es distinto. Me parece que la política, en los países donde hay parlamentos, es el manejo de intereses contrapuestos. O sea se dan negociaciones, no es anatema la negociación. Ir, presionar y sacarle algo al estado no es anatema, es como se hace en la gran mayoría de los países del mundo. El tema es que hay que acumular el poder suficiente. El tema del Parque de la Memoria, hubo mucha presión para que salga, y salió. Está demorado por cuestiones presupuestarias, pero salió. Hay que tocar los timbres, hay que patear puertas, y hay que hacer fuerza, no hay más remedio que hacer fuerza. Si nos quedamos acá sentados protestando no viene nadie, no te dan pelota, siguen de largo.

R. Jacoby: Por eso mi tesis es hacerlo directamente. Tocá timbre hasta un punto, si no te atienden más ya está.

P. Rizzo: Pero es lo que decíamos antes, si para 23 pesos necesitás 6 meses, negociá de otra manera, porque no se puede perder ese tiempo.

R. Jacoby: Pero el resultado es que la mayor parte de las iniciativas interesantes han sido grupos de artistas, profesores, gente que se ha instituido a sí misma y han hecho cosas con lo que han juntado de una fundación, de un amigo, de la tía, y han hecho cosas. Mientras

que si vemos del otro lado lo que han hecho los funcionarios del estado con una enorme cantidad de sueldos, infraestructuras gigantes completamente ociosas, como es el Centro Cultural San Martín que tiene 290 personas, mucha más gente que el MOMA. Y vos ves las cosas que hicieron. Belleza y Felicidad... Hizo muchas más cosas que el Centro Cultural San Martín en toda su existencia probablemente. Una cosa hecha por dos chicas artistas. El papel del estado es algo tan calamitoso.

D. Aisenberg: Pero lo que no sé es si la institucionalización tiene que ver con el estado precisamente, qué relación tiene esto con la educación, porque pareciera que... Me entristece esta charla. Pero hay opciones... Sí, ya sé. Pero también hay opciones porque son posiciones que uno toma.

G. Massuh: Pero no podemos vivir siempre en el cuentapropismo. También hay que hacer alianzas.

D. Aisenberg: No hablo de no hacer alianzas. Al contrario, acá hay un montón de gente toda junta. Está bien, no se puede, el estado no te da, Belleza y Felicidad hace más que el San Martín, ok. Mi pregunta es si hay que seguir presionando en ese lugar o si hay que juntar las fuerzas de lo que todos hacemos personalmente y darle poder a esas alianzas, nada más. O si hay que seguir esperando.

[Hablan varios al mismo tiempo]

M. Brodsky: Hay ciertas cosas que se pueden hacer y otras que no. Por más que yo me vaya a laburar todos los días a la mañana 12 hectáreas en la zona norte no me voy a poder comprar. No las voy a poder comprar aunque trabaje toda la vida.

[hablan todos al mismo tiempo]

Inés Katzenstein: En defensa del Fondo de las Artes quiero decir que Gachi [Hasper], Agustina [Cavanagh] y yo, las organizadoras de este encuentro, todas fuimos becadas por el Fondo

para "formarnos". Me parece que es algo bastante importante desde el punto de vista de la educación que estamos discutiendo.

XX: Yo quería traer a la mesa el tema de la educación de la gente, del público, de la gente que mira, tiene un goce estético frente a los productos de todo este campo artístico. Es una de la cosa que me llamó la atención que no se vieran tampoco en la mesa anterior, donde se habló de curaduría, se habló de mediación. Me parece que siempre falta una pata porque esto tiene que ver con las políticas culturales, si no se genera una demanda de la gente, si la gente no entiende y le importa un pepino porque no conoce...

XX: Victoria lo mencionó cuando habló de la importancia que le daba dentro de la tarea curatorial al hecho de hacer las muestras más fácil de apropiarse, o más fáciles de consumir para cualquier público.

XX: No digo que no se haya tocado, pero institucionalmente. Pero si están surgiendo otros modos, otros medios, cosas tangenciales... No hay una problematización. Que estas futuras generaciones importen un poco más, porque una generación anterior hizo, una cultura quedó.

V. Noorthoorn: ¿Vos estás diciendo que tiene que haber una demanda de la gente?

XX: Yo creo que tiene que ver, partiendo del tema de la mesa que tiene ver con la educación artística. Me gustaría traer a colación qué pasa con la educación de la gente. ¿Si no tiene que ver, si son ámbitos separados por la misma educación artística? No va a pasar mucho tiempo en que vamos a ser 100 o 200 personas que nos vamos a encontrar en los mismos lugares.

V. Noorthoorn: Pero la demanda se genera desde un lugar determinado, desde una acción.

A. M. Battistozi: Realmente yo quería insistir sobre este aspecto que había mencionado antes y que me parece que se deshilacha. Si es tan importante, todos estos síntomas que están

mostrando estas organizaciones como alternativa, que dan tan buenos resultados en su gestión, y como dice Roberto, comparativamente la gestión de Belleza y Felicidad es infinitamente superior a la gestión del Centro Cultural San Martín ¿no les parece que tenemos como una obligación moral de empezar a hacer funcionar al estado con la misma eficacia, o por lo menos reclamar o encontrar los modos de meterse en algún estamento como para obligar a que el estado adopte aunque sea mínimamente, en un 50% esa eficacia? Si se logran gestiones parciales de una alta eficacia ¿por qué no encontramos modos en que las gestiones donde se invierte muchísimo dinero vayan participando de ese grado de eficacia?

I. Katzenstein: Hice la defensa del Fondo de las Artes porque me parece importante recalcar que en medio de ese delirio burocrático de las instituciones estatales se forma gente, y a veces eso no es visible. Eso es importante relativizar esa completa demonización de las instituciones.

A. M. Battistozi: Yo no las demonizo. Precisamente no las estoy demonizando. Soy consciente también que, por supuesto, y eso creo que no es una cosa casual, ha sido deliberado, hay todo un proyecto que lleva años de engordar, engordar y engordar el estado hasta que no pueda funcionar. Y una vez que no pudo funcionar canibalizarlo de modo tal que le venga a la medida del señor que se va a hacer cargo del negocio parcial, que después devuelve porque no le funcionó y no lo pudo sostener.

R. Jacoby: Que es la realidad actual.

M. Brodsky: Ésta es la realidad actual. Creo que esto lo tendríamos que pensar.

L. Parenti: En el sector social, yo no estoy trabajando ahí pero sí tengo familiares y amigos que lo están haciendo, y a través de las ONG están, de alguna manera, suplantando la función del estado. Están logrando éxitos fabulosos con hogares para ancianos, con orfanatos, con defensa de pobladores indígenas, millones de ejemplo. Y cuando al estado le sale 2.000

pesos cada viejo que tiene que mantener en un asilo, éstos lo hacen por 200. Los políticos les tienen terror, no quieren ni que aparezcan por los medios. Porque ejemplo que aparece en un medio es impresionante.

Cecilia Garavaglia: En función de lo que estaban hablando y de la situación de los que están hoy comprometidos con la educación, que dependen un poco de su propio dinero, y en función de lo que decía ella de este 53% y lo que va a pasar de ahora en más, a mí me preocupa la educación. Porque si cada proyecto de Uds. no puede ser subvencionado por su propio dinero, porque la situación económica del país no lo va a permitir ¿qué va a pasar? Si no hay subvenciones para estos proyectos educativos, si por una cuestión lógica de hacia donde va nuestro país, no puedan seguir con los proyectos que se plantearon ¿qué va a pasar? Porque ya sabemos que lo que el estado nos da no nos satisface, entonces creo que habría que ver ese tema, cómo seguir adelante con un proyecto que económicamente cada vez se hace más difícil.

R. Jacoby: Yo personalmente me separo de lo que estás diciendo. Creo que es exactamente al revés, creo que lo que muestra esto, es que no es que la gente se ha quedado parada esperando que el Estado le dé la teta sino que todos hemos hecho algo por nuestra cuenta, hemos hecho alguna triquiñuela para que pueda seguir funcionando.

C. Garavaglia: No, yo no digo que se hayan quedado pegados, pero hay una situación económica muy comprometida. ¿Vos vas a poder seguir poniendo siempre de tu bolsillo?

R. Jacoby: Haría otro proyecto, haría otra cosa. Haría algo que se pueda hacer.

G. Hasper: No, aparte Roberto aplicó y se ganó una beca en el extranjero. Y hay otros proyectos, sin ir más lejos Trama. Trama está bancado por los holandeses y por Antorchas.

T. de Sagastizabal: Yo creo que el tema de

la iniciativa propia no tiene una función reparadora del Estado. Creo que precisamente lo interesante de todas estas alternativas y estas iniciativas es que están generando un modo diferente de pensamiento, y también un modo diferente de relación y un modo diferente de producción. Y también de establecer otro tipo de lazos sociales. Lo que está en cuestionamiento es este andamiaje que ya se derrumba y que no hay por qué repararlo. No tenemos que tener una función reparadora. No sé cuál función, o cuál es el objetivo.

R. Jacoby: Yo coincido en eso. Él dio el ejemplo de la gente del teatro, a mí personalmente me disgusta profundamente cuando están todo el tiempo llorando, que el Estado tiene que subsidiar no sé qué cosa de teatro. Al que hace cine tienen que subsidiarlo. ¿Por qué esta idea de que todo tiene que estar subsidiado por el Estado?

M. Grosman: No, no tiene que estar todo subsidiado pero entonces hay un doble estándar en el reclamo que le hacemos al estado, pero por otro lado le decimos que no tiene que estar subsidiando. Yo creo que cualquier sociedad moderna que se precie, si tenemos que elegir un modelo está en algo mixto. Acá está totalmente colapsado uno de los sistemas, paradójicamente en algunos casos desapareció lo privado y lo único que queda es el empleo estatal. Argentina no colapsa totalmente porque sigue habiendo empleo público.

R. Jacoby: Pero sigue el círculo.

M. Grosman: Obviamente no nos gusta pero es así en la realidad. Me parece que el Estado deber cumplir su función y que no es anatema obligado. Acá, quién más, quién menos, somos todos hijos de la escuela pública, así que no es un anatema, lo vuelvo a reiterar, ni es malo. Lo que pasa es que tenemos una concepción clientelista, que hasta ahora funcionó en forma clientelista; el problema es que tiene que dejar de ser de esa forma clientelista y tiene que hacer lo que tiene que hacer. No hacerlo es asumir esta disciplina como práctica liberal. Si

nos arreglamos solos no hay queja posible, no hay argumentación si uno no hace el reclamo donde lo tiene que hacer. Tienen que ser las dos cosas en paralelo. Soy un firme creyente en las economías mixtas, me parece que a los países a los que les va bien es porque funciona bien eso. Seguir mantenido, no accionar para que eso funcione bien es condenar al país al fracaso.

L. Parenti: El tema de lo privado o de la organización no gubernamental de alguna manera va desacreditando a lo otro, porque va haciendo funcionar la cosa por otro lado y, de alguna manera, se cae la otra parte.

M. Grosman: No necesariamente. No se comprueba. Está totalmente enraizada esa forma de hacer contratos públicos en forma clientelista. Pero entonces hay que encontrar una forma de accionar para que eso no suceda.

A. Cavanagh: Si hacemos un paralelo con la escuela pública es mucho más complejo.

D. Aisenberg: Llegamos a esto por lo de la Escuela de Bellas Artes, por ver cómo capitalizar todo esto.

M. Brodsky: ¿Hay alguien del IUNA aquí, que trabaje en la universidad pública?

D. Aisenberg: No, yo conozco a varios que ya los echaron por cansancio, los agotaron.

M. Brodsky: ¿Por qué?

D. Aisenberg: Y, los agotan...

M Brodsky: El otro día cuando cumplimos 30 años de la promoción hubo un brillante discurso de Alberto Korembliit, uno de nuestros investigadores excelentes pero por supuesto supermodesto, y hubo una encendida defensa de la escuela pública y de la universidad pública, diciendo que las demás universidades son unos verdaderos enseñaderos, donde no se investiga, no se forma. Que de alguna manera la universidad pública debería desde los ámbitos

existentes, alternativos, que se han formado desde la propia Facultad de Filosofía y Letras, donde hay una investigación seria también sobre arte, hacer algún tipo de incidencia sobre ese nuevo ámbito que en realidad se acaba de crear, en consecuencia es un lugar para el debate. En ese ámbito la Universidad de Buenos Aires, la más importante del país, habrá un lugar para disputar para quien se quiera dedicar a la docencia. Es una opción de vida dedicarse a la docencia o a la investigación. Y pelearla desde adentro, porque no vas a armar una universidad privada, ni tampoco podés meter en la escuela de Guillermo Kuitca a toda la gente que quiere formarse en arte, que de alguna manera forma parte de la pequeñísima minoría que tuvo el privilegio de poder acceder a ese ámbito.

R. Jacoby: Convengamos igual que la Universidad de Buenos Aires no es comparable a otras áreas del Estado. Tiene ciertas reglas, tiene ciertos criterios que no podés compararlos a otros lugares que estuvimos mencionando.

M. Brodsky: Pero el lugar de educación por naturaleza tendría que ser el ámbito de la universidad pública. Si Guillermo necesita un paraguas lo lógico sería que se lo dé la Universidad de Buenos Aires, el Instituto Nacional de formación artística no sé qué, es el paraguas lógico. Además el muchacho tiene el curriculum suficiente para ganar el concurso. Pero no lo tenemos

A. M. Battistozi: Lo que pasa es que la Universidad de Buenos Aires, a diferencia de las universidades en Estados Unidos, los estudios de arte no mezclan. Acá han generado un espacio que es la Escuela de Bellas Artes, donde se aprendió durante años en un sistema decimonónico de taller de grabado, pintura, escultura, el oficio. Pero el pensar que está cruzado en cualquier universidad de Estados Unidos, están cruzados los estudios de arte con los de filosofía, de historia, y de una serie de cosas, y les da otra dinámica. Esto en nuestro país no existe.

G. Massuh: En Tucumán sí.

A. M. Battistozi: En Tucumán y en Rosario sí,

pero no en Buenos Aires.

V. Noorthoorn: Pero no están vinculados tampoco. Dentro del ámbito de bellas artes si existiese la voluntad o la claridad mental suficiente se genera.

A. M. Battistozzi: No es tan complicado.

XX: La Pueyrredón queda como parte del paquete que se le da al equipo perdedor.

M. Grosman: Es así.

XX: Por eso no la sumaron a la UBA, el proyecto inicial era sumar la Pueyrredón a la UBA.

D. Aisenberg: ¿No habrá que asumir eso como una realidad y armar algo?

A. M. Battistozzi: En la generación de profesores en la Pueyrredón te das cuenta de que funciona el mismo sistema de clientela de la política. Está el profesor tal, el maestro tal que tiene por años un taller, que si se deseara transformar toda la currícula para modernizarla y cambiarla de cuajo, no podían dejar afuera a estos tipos que hacen 30 años que viven de ser profesores de dibujo.

XX: En la Universidad de Buenos Aires también sucede que por más que uno quiera ser docente y demás, los concursos están y después no se concursan. O sea que también hay un estancamiento que tiene que ver con la función pública dentro de la universidad.

D. Aisenberg: Yo estoy hace 10 años en el Rojas, no aguanto más. Sigo ahí porque me da cosa dejar el lugar, porque hay mucha gente que me va a buscar, porque se abre la puerta y pueden aparecer muchos que estudiaron hace 3 o 5 años, y que no pueden venir. Pero la verdad que a la clínica tendrían que llevarlo al Rojas entero, porque en la población lo que aumenta son los casos con problemas neurológicos. La gente que llega, con esa apertura de que todos pueden venir a pintar, que está abierto, que sale 40 pesos, que hay tan buenos profesores...

Yo no compro esto ya. Viene una señora con un papelito que decía Diana Aisenberg, yo le pregunté quién se lo dio y me dijo "el psiquiatra". Yo ya dejé un curso, cosa que me costó bastante.

R. Jacoby: Bueno, es un trabajo interesante...

D. Aisenberg: Sí, te voy a llevar para que me cubras. Es muy interesante hasta que empiezan a correr y a decir que les robaron las cosas y a gritar. Este año llegué a pedir ambulancia, de verdad.

R. Jacoby: A mí me pasa lo mismo.

D. Aisenberg: Sí, bueno, vos también... ¡Pero vos te los llevas solo! No, de verdad es complejo. Quiero decir, no es que no está la intención, pero realmente es muy complejo de sostener cuando uno aparte tiene otras cosas, y quiere pintar sus cuadros, hacer su diccionario o lo que haga. Todos somos artistas, todos tenemos mucho trabajo. A mí me está pasando esto, yo entiendo perfectamente. Meto perfil, meto perfil y al final se ponen la plata en su bolsillo. Y en cualquier momento no voy a aguantar más estar en el Rojas porque realmente va a ser una cuestión de que no me da la resistencia. No es la buena voluntad, el amor a la docencia, no, nada que ver. Hay un punto donde yo renuncio. No es que no me interesa el Estado, es que llega un punto en que basta. Toda esa energía la empezás a poner en otros lugares donde por alguna razón florece, hacés conexiones, crecés vos. No sé qué se hace con ese Estado o con esos lugares, o los dejás caer hasta que terminen de caer y ponés la energía en otro lado. O alguien que realmente lo vea. Yo agradecería alguna punta de pensamiento, de decir cómo se puede cambiar algo. Yo me metí adentro de la Universidad, di clases por años en morfología en Diseño, estoy en el Rojas, pero realmente estoy cansada, estoy harta. Lo que reporta es cada vez más pesado de sostener en mi cotidiano, no es ya una cuestión de ideas. Yo estoy por renunciar a cualquier intento pero por impotencia, por no encontrar la forma de hacerlo por vías más para todos. Me encantaría encontrar alguna forma de que toda

esta experiencia nuestra o todo lo que uno tiene porque aprendió poder volcarlo, que sea útil, pero no la veo, de verdad no la encuentro. No encuentro ningún resquicio.

A. Cavabagh: ¿Pero entonces ahí el problema son los alumnos, es la institución, es el tipo de nivel del Rojas?

D. Aisenberg: Yo creo que son los problemas y la fuga de capitales, por llamarlo de alguna manera, todas las cosas oscuras que vienen de hace años y que se van sumando. Porque esto no es que de repente cae, sino que va cayendo. Y por otro lado es como un lugar que ya se descontroló, entonces la secretaria de cursos, con quien vos hablás, donde hace 3 años le digo a los pibes que no me manden oyentes, no acepto oyentes. Y todas las semanas recibo a alguien que me dice "Me mandaron de secretaría para que vea la clase". Son cosas organizativas, que son pavadas, pero que hacen a la estructura en funcionamiento, que desbordaron, no hay manera de calzarlas. Se repiten y se agravan. Problemas con los pagos, descontento de los docentes, la estructura, no podés dejar una cosa porque te la roban, roban los tachitos para el agua, roban los trapos, no sé cómo decirte.

R. Jacoby: Es que el Rojas también está sobrepasado por la situación. Lo que empezó como una institución que tenía que ver con extensión cultural de la universidad ahora se ha convertido como en el eje de la enseñanza. No está pensado para ese flujo. Han echado todos los cursos para gente grande.

D. Aisenberg: No, los incorporaron a otros programas, les sacaron algunos.

R. Jacoby: Yo sé que la gente grande tomó el espacio ese porque les cortaron no sé qué cosa.

D. Aisenberg: Les cortaron un curso de verano, que yo nunca tuve, les cortaron algunas cosas pero los incorporaron a todos.

R. Jacoby: Pero te quiero decir, está sobrepasado. Es otra de las tantas instituciones sobre-

pasadas como los hospitales.

D. Aisenberg: Sí, y paralelamente el público también cambia. No sé por qué pasa eso, por qué baja el nivel del público. Eso no lo puedo explicar.

M. Grosman: Es como un ámbito de contención.

A. M. Battistozi: Ése es otro dato más de la frustración de la desocupación.

D. Aisenberg: Sí, bueno, mucha gente que no puede ir a tratamiento la mandan al Rojas, por una cuestión terapéutica. Hubo un caso que me dijo que venía a buscar contención.

R. Jacoby: Y una vez hubo una persona acá, en este mismo lugar, una representante de la ciudad, creo que alguien que hacía estrategias culturales, que definió al arte como un lugar de contención para gente especial. Nunca había escuchado eso.

D. Aisenberg: Pero hay una cosa medio instalada así.

R. Jacoby: ¿Cuál es la idea ésa? Vayan y pinten así no joden. No me acuerdo cuál era el título, era algo así como directora nacional de planeamiento estratégico de lineamientos culturales... Y además del Frepaso y todo, no es que era menemista. No, no, gente como uno, como decía alguien.

D. Aisenberg: Se ve que está instalado.

G. Massuh: Pero es un año para los políticos, para decir algo sobre el arte, y como no entienden nada... Están muy lejos, entonces el arte como inversión social, si los beneficia, acceso para todo el mundo. Invocando restablecer los nexos, y la cultura, y que se encuentre todo el mundo, mucho público.

D. Aisenberg: Pero es una frase que repiten. La gente con problemas neurológicos graves repite esa frase "Vengo a buscar contención". Mi única forma de echar a una que era muy violenta,

vino una asistente social que no sé de dónde la saqué, tanto pedí una ambulancia que me mandaron una señora que dijo que era psicóloga y asistente social, y no se iba. Pero como le dije que no podía darle la contención que necesitaba, ahí logré que se retirara. Pero realmente eso es el estado.

V. Noorthoorn: Pero eso me pasa a mí, no con ese grado. Pero me pasa que vienen artistas y yo les digo "Mirá, yo no soy psicóloga". Me llaman al celular y me dicen "¿Qué puedo hacer?" sobre algo que yo no tengo poder de buscar una solución.

D. Aisenberg: ¿Pero van al museo a hablar con vos, a pedirte muestras?

V. Noorthoorn: Eso me pasaba en Nueva York donde tenía un diálogo más fluido por estar más inserta en un lugar, pero acá en Buenos Aires no tuve demasiado contacto. Además no hay una política del museo de estar recibiendo cartitas ni nada. La gente va por motus propio y sí, de tener que decirle... Además lo terrible de la situación es que vos ves a la persona que se presenta y se tiene que dar cuenta de la situación del país hoy. Creo que es importante esa claridad sobre dónde uno puede actuar o dónde uno no puede actuar, y comunicarlo a alguien más. Es difícil.

D. Aisenberg: En realidad yo estaba contando esto en relación a la baja el nivel, porque yo tengo que decir que dando clase en el Rojas conocí gente maravillosa, artistas geniales, y que tuve muy buenas experiencias ahí. Pero lo que resalta ahora del nivel es eso más.

XX: Yo te iba a decir, Diana, que estoy segura que tuviste experiencias fantásticas. Me parece que hay muchas cosas en el trabajo de todo el mundo que tiene cosas.

R. Jacoby: No soy psicólogo pero me parece que el bajón vino cuando empezamos a hablar del Estado. Estaba todo buenísimo cuando hablábamos de iniciativas de artistas, cuando empezó el tema del Estado vino la depresión.

XX: Es verdad.

D. Aisenberg: Pero eso pasa en muchas mesas. Es que uno queda monopolizado, sí, pero hay muchas cosas que se hacen.

G. Hasper: Cuando empezó la mesa se contaron los 4 proyectos que no están para nada enmarcados en el Estado, y se habló de lo que realmente estaba pasando. Después vino la pregunta fatal que es ¿cómo hacemos? Pero de todas maneras me parece que lo que se ha puesto en la mesa y los relatos que se han hecho quedaron grabados.

R. Jacoby: En realidad hablamos de todo lo que se puede hacer sin el estado, ése es el gran ejemplo. Si se puede mejor, si alguien te da una mano mejor, si el Fondo tira 1.000 pesos compraremos la cafetera. Pero me parece lo genial de la Argentina es la brutal energía que existe en la sociedad misma, y donde el estado cae en un descrédito completo frente a esa energía desbordante, productiva, creativa, y que admira a la gente que viene de afuera y todo eso. O lo que me dijeron una vez ¿por qué está el centro cultural así? Y dice "Y, por el sindicato municipal, nadie se atreve a tocarlo porque sino lo matan, va al zanjón". Eso textualmente por un funcionario público. No se puede reducir a los funcionarios del centro cultural porque vas al zanjón. Entonces quédense con el centro cultural, hagan lo que quieran.

A. Cavanagh: Yo creo que hay que ganar espacios, y en esos lugares también. Vos lo seguís haciendo y lo vas a seguir haciendo. Hay que ganar espacios y hay que insistir.

D. Aisenberg: Se ganan los espacios.

A. Cavanagh: A través de lo que hacés.

XX: El Museo de Bahía Blanca es un lugar ganado por Andrés, él es un funcionario del Estado.

D. Aisenberg: Sí y también hay otros espacios en Bahía Blanca que inventan los artistas, y son espacios ganados. Y ahora están copan-

do bibliotecas y hay muchos artistas.

R. Jacoby: Fijate que Vox sigue y el Museo terminó. O sea que lo que supuestamente es permanente, que es el Estado, es lo que es inestable. Y la iniciativa de un grupo de artistas es estable.

D. Aisenberg: Sí, crece, crece...

T. de Sagastizabal: Sí, siempre hay una gran incertidumbre sobre las posibilidades.

R. Jacoby: ¡Por favor! Decir que es una apuesta del Estado... Es un apuesta del Estado hacia un grupo de artistas que se sacrifican. El Estado se queda con el lustre de un montón de artistas que se rompen la cabeza.

P. Rizzo: Bueno, pero en ese caso específico, exponen como pueden, los artistas ponen todo. Y exponen la obra en condiciones bastante degradadas. El estado hizo 5 muestras por mes y no les dio nada. No me parece un buen ejemplo.

XX: ¿Adónde fue eso?

M. Grosman: En la Casa Olivera.

P. Rizzo: Lo que pasa es que la demanda de los artistas por exponer porque no tienen otro lugar... Si eso es una muestra de lo que el estado puede hacer...

C. Garavaglia: No, yo no digo que es el ejemplo, digo que hay gente que está haciendo una gestión bastante interesante. Marcelo, ponele.

P. Rizzo: Sí, es la buena voluntad de Marcelo. Las exposiciones quedan bastante degradadas, el estado no pone nada, se hacen a sí mismos un catálogo si es que pueden...

R. Jacoby: En la Casa de la Poesía está Santiago Vega, que con su propio sueldo de 300 pesos compran papel, para editar sus libros compra con sus 300 pesos, y lo único que hizo el estado es prestar la impresora que tienen ahí, porque todavía consiguen tonner.

D. Aisenberg: Y hace una edición de 2.500 libros, y lo hace solo.

R. Jacoby: Y sabemos la cantidad de sueldos que se están pagando ahí, de chorros que están viviendo ahí. Hay un punto en el que no se puede luchar, es desgastante luchar.

M. Grosman: Pero si decís eso no hay más discusión posible.

R. Jacoby: No, obvio, si estamos hablando de construir otra red, otro espacio nuevo ¿para qué? ¿para qué?

T. de Sagastizabal: No sé si es necesario tener una atención tan clara al para qué...

M. Grosman: ¿De qué estamos hablando entonces?

T. de Sagastizabal: El para qué tiene que surgir de la participación de la gente también. No tener un para qué como dato previo.

M. Grosman: Pero eso fue lo que se planteó acá.

R. Jacoby: No creo que los artistas hablen de poder, hablan de hacer.

T. de Sagastizabal: Bueno, ese hacer es un poder. Hay que reconocer que es un poder ese hacer. Entre otras cosas ese hacer pone en relieve la ineficacia de los que deberían hacer y no hacen. Yo no creo que la iniciativa pueda tener una motivación reparadora del estado, y entonces reconstruir las situaciones, que los artistas vuelvan a ser dependientes de las respuestas del estado. No sé cuál es la respuesta, pero esa seguramente no. Porque es un modelo, entre otras cosas, de un estado que ya no es posible, es un modelo histórico que no se puede seguir prorrogando en el tiempo. Ahora, qué modelo de estado, cuál va a ser el desarrollo del poder de las iniciativas, cuánto van a acorrallar al poder del estado, no sé, eso es una estrategia de Lenin, a mí no me cabe. Lo que sí sé es que hay una gran energía puesta en la actividad de las iniciativas que para nada se

plantean la posibilidad de depender del estado. Si el estado tiene personas que quieren tener relaciones con esa iniciativa, y quieren formar parte de ese proceso, seguramente lo podrán hacer y encontrarán recursos. Tato que dice "Traeme la cartita, yo te ayudo". Pero hay una función del estado que ya no funciona.

M. Grosman: Pero hay como un símbolo que es la institución estado. El estado está formado por portales, por ejemplo está Tato. Y si hay una persona que me dice "Vení que te voy a dar una ayuda"...

T. de Sagastizabal: Pero te digo que ya no es posible porque ya no es creíble generar estrategias de confianza en ese tipo de respuestas. Yo doy probablemente más respuesta por la presión, porque habrá alguien que tenga necesidad de tomar contacto, de promover, como lo de Benedit que es proratear su propia función, y tenga necesidad de estar en contacto y ayudar a esas iniciativas. Pero lo cierto es que las iniciativas están planteando otra perspectiva, y están creciendo sanas y saludables, y con toda la escasez que pueda haber. Esto es una emergencia, eso es un dato de la realidad que es sobresaliente.

A. M. Battistozi: A mí particularmente me parece muy interesante que esto sea así, y nadie está hablando de hipotecar esas iniciativas; sino que es usar esos ejemplos de iniciativas que crecen, y crecen bien, al margen y saludables, como puntos de referencia, como modelos para confrontar. Yo no te digo que las hipotecas, sino que digo éste es un modelo que con bajos costos genera proyecciones.

T. de Sagastizabal: Pero entonces intentamos la dinámica tradicional, como decía Roberto. Yo no voy a tocar el timbre, vengan y toquen Uds. mi timbre.

R. Jacoby: Va a suceder igual.

T. de Sagastizabal: Yo no voy a confiar en ningún poder político. Si va a suceder ¿para qué voy a ir a tocar el timbre a ningún poder político?

A. M. Battistozi: Es que si hay un estado que no funciona de manera ejemplar, pero un estado como yo imagino que debiera funcionar mejor, yo consideraría la posibilidad de que todos los proyectos en danza se sometieran a concurso, y no te vayan a buscar a vos, sino que vos te sometieras a concurso porque el estado debiera ser una cosa más abarcadora, que no fuera dirigida a vos ni al amigo de Tatato [Luis Fernando Benedit] porque es amigo de Tatato. Sino porque se someten a concurso, y si hay limitados recursos... Estoy hablando de situaciones hipotéticas, pero yo no diría que el estado me venga a tocar el timbre a mí

T. de Sagastizabal: Por eso te hablaría de una situación hipotética que me parece mucho más próxima, y es el estado si puede ir y hacerle una propuesta a Guillermo, puede ir y hacerle una propuesta a Trama. Sí, lo puede hacer, tiene condiciones de hacerlo. No lo hace porque lo que hace el estado es reforzar su propio poder, y generar ese estado de dependencia que ha sido nefasto. Entonces nosotros no podemos reforzar ese estado de dependencia de los artistas del estado.

A. M. Battistozi: ¿Pero quién está pidiendo que lo refuerce?

T. de Sagastizabal: Bueno, se está diciendo eso.

R. Jacoby: Vayan y hagan lobby, vayan y presionen. ¿Por qué lo tenemos que hacer nosotros? Nosotros hacemos lo nuestro. El funcionario político tendría que ir a recoger lo que la sociedad produce.

A. M. Battistozi: Me temo que si la crisis de este país no se soluciona en lo más profundo de sus contenidos económicos y sociales, el acceso a la cultura va a quedar imposibilitado. Y las posibilidades que vos tengas de llevar adelante tu experiencia personal se van a ir extinguiendo cada día más.

T. de Sagastizabal: Yo no creo que eso ocurra cuando las personas reconozcan que la

actividad cultural es una actividad vital. Y en la medida en que las personas encaren la actividad cultural como una actividad vital eso no va a ocurrir. El objetivo es ése, es la vitalidad de la actividad cultural.

D. Aisenberg: Estamos acá, estamos todos juntos.

M. Grosman: En realidad estás en el Goethe, que depende del estado alemán. Hay algún estado que nos planteó la cosa hoy, porque ese estado está funcionando un poco mejor que éste. Lo que yo pretendo es eso, lograr un estado que dé cosas que acá funcionen.

G. Hasper: Yo quiero aclarar una cosa, elegimos el Goethe porque nos parecía absolutamente neutral. ¡Llovían las ofertas!

M. Grosman: Pero no importa, lo que yo pretendo para este país es algo similar, nada más que eso.

D. Aisenberg: ¿Algo similar al estado alemán?

M. Grosman: Sí, que viene y prende la luz.

I. Katzenstein: Bueno, es tarde y ésta luz se tiene que apagar, así vamos a dar por terminada la reunión. Muchas gracias a todos.

ramona se abre a sus amantes

Por unos pocos billetes me entrego a diversos amantes. Gracias a esos pesitos recibirán suscripciones gratuitas las bibliotecas públicas, museos y espacios de arte del interior y también mis esperados corruptores.

	suscripciones anuales	para el donante	para bibliotecas
platónico \$120	2	1	1
flirt \$240	4	2	2
affaire \$480	8	5	3 + publicidad en ramona
calentura \$960	16	10	6 + publicidad en ramona
querida \$1920	32	22	10 + publicidad en ramona

Todos los amantes recibirán también obsequios de ramona.

Formas de pago: efectivo, transferencia o cheque

Comunicarse con Milagros a: ramona@proyectovenus.org

O dirigirse a: Bartolomé Mitre 1970 5° B LU-VI; 10 a 14 hs

Políticas de museos y salas de exposición

Mesa nº 3; 17 de septiembre de 2002, 15:00 hs.

Graciela Hasper: Los invitados a esta mesa son: Laura Buccelatto, Marcelo Pacheco, Adriana Rosenberg, Fernando Farina y Daniel Capardi. Laura Buccelatto, desde 1997 es la Directora del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, desde 1998 hasta el 2002 cumplió sus funciones como Directora Artística del ICI, Instituto de Cooperación Iberoamericana y el señor Marcelo Pacheco, ex Director de la Fundación Espigas, recientemente nombrado curador en jefe del MALBA, no han podido asistir. Vamos a presentar a tres directores que sí vinieron para intercambiar ideas acerca de la institución museo en general. Para intercambiar ideas de cómo programan, de cómo piensa al público, la educación, y para debatir cómo los afecta el contexto económico político y la crisis actual. Ellos son: Adriana Rosenberg, fundadora y directora de Fundación Proa desde 1996. Ha exhibido a Sol Lewitt, Imágenes del Inconsciente, Panoramix, Rufino Tamayo, John Heyduk, entre otros. Anteriormente, entre 1989 y 1991, fue editora y tuvo una galería de arte contemporáneo; Daniel Capardi es artista y director del Museo Caraffa desde 1999. Ha realizado estudios en la Escuela de Artes de la UBA, y Escuela de Bellas Artes de París. Realizó asimismo estudios sobre teoría del vídeo en el Instituto Nacional de Audiovisuales en París. Fue curador de Pettorutti, "8 obras de la colección del Museo Caraffa", 1994, y de una muestra de fotografía de Marcos López, Museo Caraffa, 2000; Fernando Farina es Director del Museo Castagnino de Rosario, Licenciado en Teoría y Crítica de Arte en la Universidad Nacional de Rosario, Profesor Titular de Sociología del Arte, UNR, y crítico de arte del diario La Capital. El señor Fernando Farina es nuestro moderador, así que le cedo la palabra.

Fernando Farina: Vamos a hacer una exposición en donde cada uno presente su trabajo en cada institución, y después abrimos el debate. No sé quien quiere empezar, vamos a ser democráticos, yo me quedo para el final.

Adriana Rosenberg: Yo escribí un pequeño texto porque tenía ganas de hablar de los logros, y la historia del trabajo que me parece que todos más o menos la conocen, y quería poner un poco en discusión el tema del tratamiento de la institución como lectura de una realidad de un determinado lugar. El texto es muy doméstico pero es un poco para tirar ideas.

Cuando invitaron a Proa a participar en este evento, leyendo el frondoso temario de discusión pensé de cuántas cosas se pueden hablar y cuántas cosas uno puede aportar. En realidad el vacío fue más importante que las certezas. A tal fin y acompañando el proceso de desarrollo de todo el evento que iba cambiando entre nuevas y ausentes presencias, solicite a Inés que nos encontráramos para saber exactamente que requerirían de una Institución.

Esto siempre aclara el panorama y hace pensar que la intervención tiene un anclaje con la demanda y no permite caer en ese vacío, y pensar que quizás estas cosas sirvan para algo. O que la experiencia pueda ser transmitida.

Inés me informo que podía hacer una breve intervención y que luego se pasaría al debate. Y que lo que realmente más le interesaba de Proa era aportar datos sobre la gestión, más que sobre el proyecto curatorial o sobre las diferencias entre Kunsthalle / museo -que a mí si me interesaban- sino que pensaban que la gestión era lo más sorprendente. Es por eso que surge este pequeño texto como una introducción muy general, porque también coincido con Inés que el tema de la gestión es un pensamiento constante

para nosotros.

Y ahora estamos aquí tratando de describir el panorama de la gestión de una institución cultural sumergida en un país convulsionado y que además replantea su misión permanentemente. Por un lado creo que cada Institución es una cosmovisión y separar las áreas de trabajo, si bien es cómodo a los efectos del debate, es una metodología que, respecto a las instituciones culturales, considero un poco reduccionista. Digo que es una cosmovisión porque me parece que cuando se trabaja en disciplinas culturales todos los problemas están presentes simultánea y coordinadamente. Es muy difícil discriminar qué es o no qué no es cultural, más allá de que en la actualidad la atomización de la profesión lleva a crear compartimentos sin diálogo.

Como punto de partida puedo aclarar que las ideas fundantes o que más se acercaron a pensar la institución fueron la idea de una realidad fragmentada y la Institución como "caja de resonancia" de esta realidad. De una lectura de nuestra historia presente activa, ecléctica, contradictoria, fundamentalmente vital. Por eso no nos inscribimos dentro de un territorio específico (arte joven, o arte experimental, etc.) sino que la intención es navegar por la realidad tomando algunos pequeños destellos que nos interesa profundizar. Esta realidad leída rizomáticamente encontró su par en un gran pensador de la gestión, como Peter Drucker, quien nos ha dado pautas para la gestión en sus libros sobre las organizaciones sin fines de lucro.

Partiendo de la idea de que una Institución es una cosmovisión, ésta puede ser leída desde su arquitectura, sus catálogos, su comunicación, su diseño, su programa, como también desde el uso de sus recursos. Porque en todas esas áreas hay un pensamiento, puede que oculto o explícito, pero no hay ausencia de cultura o sea

hay un pensamiento y una respuesta a la realidad a través del pensamiento. De ahí su enorme responsabilidad porque una Institución Cultural describe una idea del mundo en ese momento.

Igualmente puedo transmitirles que dentro de esta cosmovisión, hay líneas directrices en la gestión. Para nosotros, la discriminación en departamentos sin comunicación permanente de todo el proyecto lleva inevitablemente a una burocratización de la cultura. La estructura piramidal donde hoy se toman organigramas de funcionamiento de management empresarial para los fines culturales es una de las salidas posibles, pero no la nuestra, si bien hemos tomado mucha información de estas disciplinas.

De todos modos puedo sintetizarles algunos de los ejes fundamentales:

Proa concibe un programa de acción anual, tanto de exposiciones como eventos laterales. Este programa es un programa casi cerrado, donde se sintetizan las ideas fundamentales que vamos a desarrollar a lo largo del año, donde cada evento dialoga con el otro. Si bien esto está oculto para el visitante ocasional. Por debajo hay un hilo conductor que desarrollamos y un trabajo exhaustivo de pensar nuestro entorno y cómo podemos incidir en él durante ese año. Este programa no es totalmente cerrado sino que deja espacios para que la realidad pueda introducirse a través de diferentes propuestas, dejando espacios no programados. De todos modos estas azarosas ofertas son tomadas en relación a las líneas fundantes que se desarrollan durante todo el año.

El programa de actividades siempre se desarrolla sobre la siguiente estructura: dos muestras internacionales, una histórica y otra de última generación, un evento de arte argentino (histórico o contemporáneo) y el desarrollo de algún proyecto especial. Además, presenta propuestas

en seminarios, o ciclos de música o talleres, etc., y desarrolla su programa educativo específico.

Sobre esta estructura se plantea el plan de publicaciones, que a lo largo del tiempo van conformando un importante fondo editorial con incidencia en el mundo de habla hispana.

Sobre estos ejes todos los departamentos dependen y se reactivan, evaluando permanentemente los puntos de crisis que no permiten el desarrollo. El equipo de trabajo es muy pequeño y cada evento trae nuevos profesionales, nuevas formas de trabajo, nuevos personajes que aportan vitalidad a la estructura, y que traen nuevos enfoques para organizar las tareas. Este diálogo desde un núcleo reducido hacia diferentes propuestas exige que la estructura sea lo suficientemente flexible y permeable a nuevas experiencias de gestión. Esto me parece muy importante para rescatar de una gestión: la capacidad de concentrar y gestionar nuevas formas de aproximación a la cultura como lo exigen los artistas y los contempladores en estos momentos.

Daniel Capardi: Yo me voy a remitir al texto que circuló por e-mail, que era a su vez un recorte de un texto mayor. Y para introducirlo voy a mencionar 4 puntos que fueron los enfoques que se le dieron a este texto, necesariamente incompleto, y que no pretendía ser un resumen de lo que yo hice en el Museo Caraffa en los últimos 3 años. Comenzaba con una descripción muy breve para la gente que no conoce el Museo Caraffa: es un museo provincial, fue fundado como tal en el año 1914, y además como museo de bellas artes. El diseño del edificio es del arquitecto húngaro Juan Kronfuss. Es un museo que tiene 4 grandes colecciones, aproximadamente 1.500 obras, son 4 acervos, el acervo más importante es el de pintura, y hay un quinto que está en formación, que es el de fotografía. El Museo Caraffa, de acuerdo a los distintos mapas culturales que se dieron tradicionalmente, se planteó alguna vez como un museo de la región centro. Lo que me parecía también interesante era señalar algunos aspectos que fueron como el diagnóstico del comienzo de la gestión, entre los cuales encontramos,

por ejemplo, esa contradicción entre la denominación "bellas artes" y una colección que sabíamos hipotéticamente qué perfil tenía, pero no concretamente, ya que el trabajo de documentación o catalogación estaba muy demorado. También existía un desconocimiento sobre el público. Sabíamos que de alguna manera, dada la pérdida de conocimiento que se vienen observando en la Argentina desde hace aproximadamente 20 años o más, daba con el perfil de un público cada vez menos calificado para ver arte.

También entraba dentro del diagnóstico la capacidad física de exhibición que tenía el museo. Las dimensiones del museo, que más allá del esquema de parte del proyecto original de Kronfuss, llevarían a una tercera parte del proyecto original que el que se construyó finalmente, sufrieron una ampliación con un estilo totalmente distinto a mediados de la década del '60, en el marco de las Bienales Latinoamericanas.

El otro tema es que tuvimos que realmente armar todo el equipo de trabajo, sustituir un poco la idea tradicional de área o áreas por la de programas, que le otorgaba más dinamismo y daba con una estructura más orgánica. Entonces se crearon una serie de programas, como por ejemplo el Programa Educación, el Programa Comunicación Visual, Colección-Conservación (un programa con una serie de subprogramas, catalogación uno de ellos). Hasta allí se conserva un poco el esquema tradicional de área científica el museo. Y dentro del Programa Exhibición empezaban a aparecer no solamente las exhibiciones que son de por sí la llave para poder entender el discurso del museo, sino también una serie de programas que de alguna manera reafirmaban desde el vamos la vocación pedagógica que fue tomando la institución, en relación a la percepción diagnosticada del público. Esto es un poco para abrir en cuanto a lo que se planteó en una primera etapa de trabajo sin dar con un perfil definitivo, puesto que el perfil del museo, su identidad, está en constante discusión, el "qué museo" -pregunta que dio el nombre a un par de seminarios- hace que de alguna manera esta cuestión esté reformulándose permanentemente. Con respecto a la actualidad yo diría que el

Museo Caraffa es una suerte de museo productor y, si se quiere, comunitario. Y sigue una especie de actualidad inestable. Yo voy a pasar a algunos enfoques sobre dos problemas que me parecieron en principio-no quiero hablar de las exposiciones que se hicieron en el Museo Caraffa, no voy a hablar específicamente de cada una de los programas- simplemente quería señalar un par de tópicos que me parecieron en todo caso propositivos y que enmarcan un poco la diferencia del museo con respecto a la definición que tiene de museo en otros lugares. Y parte un poco de la idea de articular el concepto de seminario a la exposición. Dentro del texto hay un desarrollo sobre lo que es tomar como base o como referencia el modelo de la conversación, ya como práctica dentro de uno de esos programas de exhibición, definir un poco lo que yo llamo "espacios de construcción de discursos" o "espacios de construcción de teoría". Una especie de espacio sin bordes, sin límites, sin planificación, absolutamente asistemático, y que permitiría reflexionar la idea que se perseguía con esto de "qué museo". En el texto está planteado cómo es esta definición. Después en todo caso cuando abramos el debate lo podemos plantear. Yo mismo me preguntaba a la hora de explicar esto y de tomar el modelo de la conversación ¿por qué? Hay varias razones que se dan en Córdoba, y que me parece que es la realidad de muchos museos, ya no solamente en la Argentina ni en el interior sino latinoamericanos, en el sentido de que no hay una historia del arte escrita. La historia del arte del lugar transcurre en una suerte de oralidad; entonces por qué no recurrir a la palabra para sobrevivir a esa historia y al mismo tiempo para reescribirla. Ese programa permite el anclaje del museo con el contexto.

Y el otro enfoque que había hecho es concretamente sobre un aspecto muy particular de lo que es la exposición, en donde recurriendo a la idea del recuerdo pantalla, como una idea a tener en cuenta, y que algunos teóricos tienen en cuenta a la hora de definir lo que es la exposición, planteaba justamente el hecho de que la exposición no necesariamente se ve en el lugar, sino que está planteada en un antes y un después. Indudablemente que ese espacio de conversación

del que hablaba antes sin duda que está calzado a esta idea de exposición, y así entonces esa suerte de espacios de construcción de discursos se transformaban en una suerte de exposición alternativa, o una forma alternativa, u otra forma de exposición.

Y finalmente llego a la idea, muy sucintamente, de tirar 2 o 3 conceptos sobre lo que es en definitiva el discurso del museo, en donde planteo dos conceptos: uno es el concepto de descentramiento, y el otro es el concepto de inclusividad. Y vuelvo de nuevo sobre esto de una institución que está todo el tiempo re preguntándose quién es.

(Al final de la transcripción de esta Mesa se agrega el texto completo de D. Capardi que fuera preparado para el "encuentro" y puesto en circulación previamente)

F. Farina: Habiendo sido relativamente breves me hacen sentir un poco culpable con las 400 páginas que traje, que escribí a mano ya que por motivos de tiempo, como les explicaba a los organizadores, 10 días para mí significan media hora, pero me pareció igualmente interesante la convocatoria y por eso me sumé a ella. Me gustaba primero dar a conocer un poco el museo.

Voy a hacer una breve síntesis de cómo se crea el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, de Rosario. En Rosario, un grupo de gente interesada por la cultura a principios del siglo pasado, de la época del '10, pensó la posibilidad de crear un museo, de hacer un salón de Bellas Artes. Este sería el tercer salón de Bellas Artes que se iba a hacer en el país, había uno en Buenos Aires y otro en Córdoba como antecedentes. Pero con un objetivo bien claro, lo pensaban en un sentido de civilización. Rosario es una ciudad que no tiene abolengo, no tiene tradición ni apellidos, es una ciudad fundamentalmente de inmigrantes. Hay que pensar que hacia la década del '20 el 60% de la gente que vivía en Rosario era extranjera, y se calcula que más del 30% eran hijos de extranjeros, y hablamos de inmigrantes fundamentalmente italianos. Además, Rosario no era capital ni fue capital de nada: ustedes conocen la historia

y saben que en un momento se pensó como capital de la Federación, pero estamos hablando hacia fines del Siglo XIX, pero nunca llegó a ser capital, por lo tanto tampoco tenía un sistema administrativo que permitiera justamente pensar en un proyecto desde Rosario, un proyecto provincial o un proyecto de otra envergadura. Esta gente, entre los que se contaba Juan Bautista Castagnino, pensaron o apostaron en la cultura como alguna forma de reconvertir y, de alguna forma, civilizar a la ciudad. Pensar a la ciudad más cerca de esta idea de Grecia, es decir, volver a apostar a la cultura para poder desde ahí generar una identidad. Evidentemente esa apuesta fue muy importante porque era gente, la mayor parte, adinerada, con intereses culturales, y fue muy importante porque no solamente llevaron adelante este salón de Bellas Artes que se convirtió muy pronto en un referente en el país, sino que además crearon hacia 1920 el Primer Museo Municipal de Bellas Artes. Entre el '20 y el '37 se incorporan muchas obras pensando justamente en que el museo sea centro de la cultura, y realmente lo era, y lo fue durante mucho tiempo. Porque no era solamente el lugar donde se hacían exposiciones y los salones, sino que además ahí se dictaban las conferencias, se hacían los conciertos; era el referente cultural más importante de la ciudad. Hacia 1937, se inaugura el Museo Castagnino. Juan B. Castagnino ya había muerto, la familia decide donar el edificio del actual museo, o sea que paga la construcción del museo, se construye justamente con una idea de museo bien clara, y se designa un director, con la familia Castagnino atrás de este proyecto cultural.

El Director fue Hilarión Manes Largía, el arquitecto que había construido el museo, y desde entonces -en el período de 8 años que le tocó ser director, si bien el cargo terminó siendo vitalicio- hizo una fuerte apuesta no solamente por sumar obras a la colección, sino a tener una incidencia bien concreta respecto a la producción del arte local. Es decir, los artistas que en ese momento estaban surgiendo en Rosario, que después fueron famosos como los del Grupo del Litoral, hablamos de Gambartes, Grela, o por ejemplo Piccoli y otros más, tuvie-

ron un lugar en el museo. Cosa que, por supuesto fue muy debatida, muy discutida por los sectores más académicos, más reaccionarios, y llevaron finalmente a que cuando el peronismo empieza a tomar una posición predominante, hubiera intervenciones en la provincia, en la ciudad. Toda esta actitud progresista se empieza a poner en discusión, y a partir de eso el director es depuesto, sacado del museo. Y empieza un período, que si bien no podríamos decir que el museo es intervenido en forma directa, empieza un período de muchos años en los cuales el museo prácticamente vive de sus años dorados, o de su recuerdo, de la formación fantástica de la colección desde el año '20 hasta el año '46. Llamativamente, el museo dejó de ser el lugar central durante mucho tiempo, más allá de que todo el mundo lo conocía y reconocía la colección. Incluso hubo un director que estuvo 27 años, digamos que pasó por todos los gobiernos, democráticos, militares, que ustedes se imaginan. Les digo esto porque es un dato llamativo, lo que implica también un menosprecio hacia la misma importancia que podía llegar a tener la institución.

Y después, sucesivamente, a partir del '84, hubo numerosos cambios, hasta que finalmente en el año '98, el actual gobierno municipal decide hacer un cambio profundo en el museo. El primer cambio fue edilicio, es decir, refaccionar íntegramente el museo. El museo prácticamente no se había tocado en sesenta y pico de años. Entonces se cambiaron paredes, que eran enteladas. Se cambiaron para modernizarlo, se cambiaron los pisos, se pusieron sistemas de seguridad, etc. Terminada esa refacción del museo, se me convoca específicamente para organizar el museo, a fines de 1999. A partir de eso, les digo la verdad, no es que me definí en una política sino que me invitaron a que organice el museo, es decir, que yo defina la política y de alguna manera, a partir de los recursos existentes, establezca un programa de acción. Si bien cuando entré en el museo tuve que perder bastante tiempo por un problema, con el que Andrés colaboró mucho. A fines del '99 cuando se inaugura la refacción del museo -el museo estuvo prácticamente un año cerrado- se convocó a dos curadores -

Sonia Becce y Andrés Duprat- para que hicieran una muestra de arte contemporáneo de Rosario. Y ahí hubo una polémica con una obra durante un mes.

Parte de mi cansancio de ahora es que también vengo de otra polémica. Les cuento entonces algunas cosas que yo observé del museo. El museo no tenía definida una política, lo cual se sumaba a una indefinición general, porque tampoco se podía decir que había una política cultural, y tampoco una política de otras instituciones; y hablo de otras instituciones como por ejemplo, la Universidad Nacional de Rosario o la Escuela de Bellas Artes. Y desde el punto de vista profesional también observaba que había carencias significativas, falta de historiadores del arte, museólogos poco capacitados, no había experiencia en curaduría de muestras, es decir, una situación compleja en cuanto a las carencias, general y en la ciudad. Tampoco existía una relación fluida entre las instituciones, y sin embargo, a pesar de todo, lo que se observaba era que en Rosario habían surgido artistas muy importantes en los últimos años.

Por otro lado, si bien el museo había sido refaccionado, pero sin programa, y tampoco había sido refaccionado exactamente por especialistas, se habían cometido varios errores. No se había tenido en cuenta el funcionamiento futuro del museo. Les doy un ejemplo como para que lo entiendan. Vamos a suponer que el museo tiene una asistencia promedio de 150.000 personas al año, tiene baños, tiene un baño para mujeres, otro para hombres y uno para discapacitados. Pero entra una sola persona, es unipersonal. Es un ejemplo. Carecía de otros servicios, y no se había contemplado en la misma restauración qué obra se iba a mostrar, porque si bien se habían modificado las paredes, de los entelados se había cambiado a estas paredes de material, los cielorrasos continuaban siendo los típicos cielorrasos vidriados, lo que hacía imposible colgar una obra del techo, y los pisos eran de linóleo, similar al originario, y hacían imposible una instalación porque se dañan los pisos. A eso se le sumaban problemas con la cuestión de la iluminación, lo que me hace acordar al Museo Costantini, porque cuando fui a la inauguración miré para arriba y vi el cielorraso

vidriado, "pobre gente, no va a poder colgar nada".

G. Hasper: Bueno, pero es luz natural.

F. Farina: Pero hay que evaluarlo. Yo creo que se puede hacer por sectores. Y vi las luces, y vi las sombras proyectadas de los marcos sobre las obras, y dije bueno, tienen el mismo problema que nosotros. O sea no hemos avanzado demasiado. Respecto del personal observé que aún el más capacitado cumplía funciones diversas y en muchos casos ajena a su formación. Había casos de museólogos trabajando en prensa, o historiadores haciendo visitas guiadas para escuelas. No existía una estructura funcional, y se trabajaba en función de las urgencias. Prácticamente se carecía de equipamientos, ni computadoras, central telefónica obsoleta que se rompía cada dos días, no teníamos e-mail, no teníamos acceso a Internet, etc., etc. Y en cuanto a la colección específicamente, se observaron varios problemas. Si bien la colección estaba inventariada las obras no estaban catalogadas, también me recuerda mucho a lo que decía Daniel. Asimismo se verificaban carencias significativas de movimientos o de artistas importantes del arte argentino. Hay que pensar que el Museo Castagnino sobre todo tiene una importante colección de arte argentino.

Pero observaba una cuestión más grave que evidentemente tenía que ver con la historia del museo, quiénes fueron los directores o qué ideas tenían los directores. Ni siquiera estaban representados en la colección los importantes movimientos rosarinos. Hablo del Grupo del Litoral, la vanguardia de los años '60, y tampoco los artistas de los '90. Había también una idea de cómo se tenía que mostrar la colección. Ustedes piensen que el Museo Castagnino tiene una colección histórica importante, y también debe lugar al arte contemporáneo porque es el único museo de Bellas Artes de Rosario, y además a las muestras itinerantes. En cuanto a la colección lo que observaba es que en general se montaba cronológicamente siguiendo cierta idea de lo que es la historia del arte argentino. Vamos a decir la historia oficial, porque obviamente yo

tengo algunas dudas respecto de la historia del arte argentino. Lo que era bastante divertido también, porque iban mostrando movimientos, y cuando había un salto, se saltaba. Podíamos pasar tranquilamente de los años '30 a los '70, como más o menos pasa en la colección, sin demasiadas explicaciones.

Problemas también con la biblioteca, en ese caso ni siquiera estaba inventariada por más que es una biblioteca muy importante. Y un problema también bastante grave, que es que el museo quedaba muy chico inclusive para montar la misma colección, y más para las exigencias que podrían surgir de un programa de trabajo donde se contemplaban muestras históricas, itinerantes y producción de arte contemporáneo.

Esto es un poco la evaluación. Yo tuve en cuenta algunas cosas como para pensar qué hacer con el museo. Acá hay una frase que me parece interesante, que es una frase que tomé de uno de los textos cuando comentaba por qué hacer algunos cambios. Digo que si bien por un lado ya son instituciones nacidas para realizar una función educadora, difusora y estética - esto tiene que ver con el nacimiento- importante desde la preservación, investigación y exhibición de sus propias colecciones, también se convertían en un elemento central de la vida cultural de regiones a través de importantes exposiciones temporarias y políticas claras que los convierten en centros de atención. A partir del relevamiento, se implementó una política que apunta tanto a trabajar sobre el tema de la colección como de intervenir resueltamente en la problemática cultural y del arte contemporáneo en particular. Con esto se buscó romper la inercia de que el museo sea una simple vidriera de su colección o un receptáculo de exposiciones ajenas.

Los principios del programa fueron proponer el museo como una alternativa cultural en el país, a la vez de ubicarlo como un referente ineludible en la región; un propósito avalado por el hecho de que en la ciudad han proliferado las vanguardias a lo largo de todo el siglo pasado y del actual. Relacionar estrechamente el museo con el medio, ya que con esta relación se puede sumar objetivos comunes, a la vez de garantizar el mantenimiento de la institución. Para nosotros

era muy importante pensar no solamente en el programa sino en cómo financiarlo, entonces relacionarnos con otras instituciones, muchas de ellas privadas, iba a ser fundamental. Atender a los intereses de un público diverso, asumiendo un compromiso social. Contemplar producciones contemporáneas para trabajar en forma conjunta con los artistas, que es un punto que me parece fundamental porque el museo yo consideraba que se debía comprometer con la producción y con los productores. Analizar el patrimonio artístico que es representativo de la historia de la ciudad y por ende del país, y el reconocimiento del mismo, lo que implicaba promover una política que apuntara fundamentalmente a la investigación y difusión de lo propio. Y otro punto que me parecía fundamental era establecer cierta autonomía para garantizar la calidad de las muestras e investigaciones, más que para satisfacer las preocupaciones políticas conjunturales, y, así mismo, poder establecer una línea de trabajo.

Les cuento finalmente cómo quedó armada la estructura del museo y después podemos hablar, porque hay muchas puntas que van desde cómo se capacitó al personal hasta la idea de hacer publicaciones, contemplar la posibilidad de curadores independientes, como María que ha trabajado también en el museo. En el marco de este cambio se implementaron dos departamentos sobre los que se articuló el funcionamiento del museo. El de documentación y catalogación de obras y el de arte contemporáneo, que constituyeron ejes de la propuesta y actúan coordinadamente. El departamento de documentación y catalogación de obras se centra en la investigación sobre el acervo del museo prestando especial atención a la preservación, difusión y exhibición de la colección a través de muestras temáticas e históricas. En tanto que el de arte contemporáneo apunta a analizar las producciones más actuales y realizar exposiciones a través de proyectos propios o de propuestas curatoriales externas. Y como parte de este último, el de arte contemporáneo se creó este año el departamento internacional de arte urbano, que recopila información sobre realizaciones en todo el mundo y busca establecer vínculos para futuras

acciones. Así mismo se realizan y difunden estudios específicos sobre el desarrollo cultural y de los artistas locales para suplir la escasez de investigaciones históricas sobre el arte de Rosario. Esta propuesta se plantea la necesidad de dar a conocer el insoslayable protagonismo que siempre tuvo la ciudad en el desarrollo del arte del país, y en la generación de movimientos de trascendencia nacional e internacional. A través de cuidadas publicaciones se ofrece un complemento y una alternativa, no exenta de crítica, a las difundidas historias del arte argentino generadas en Buenos Aires. Yo contaba hace poco que tenía ganas de escribir una historia del arte que se llame historia del arte argentino, y que obviamente sea todo de Rosario, y por ahí en algún apartado poner que en los años '40 estuvo la revista Arturo, etc., etc., como para entender cómo se ve desde otro lugar lo que se produce en Buenos Aires. La reciente creación de una colección de arte contemporáneo de Rosario y del espacio de exposiciones de obras actuales complementan las acciones. La producción contemporánea de artistas puede ser vista, disfrutada y pensada de acuerdo con el criterio de que el museo es la consecuencia de sujetos inmersos en una cultura y en un ámbito urbano que genera sus propias formas. Otras áreas funcionan dinámicamente como complemento, la de conservación y restauración, que para nosotros es fundamental, la de investigación e historia del arte, y la de publicaciones.

Entre las tareas encaradas de reorganización interna se destaca el programa de perfeccionamiento del personal, y en este sentido ha sido de gran importancia el convenio llevado adelante con la Fundación Antorchas, que ha sido fundamental para nosotros, y la Academia Nacional de Bellas Artes, para la restauración y catalogación de obras de la colección. Pero uno de los cambios más significativos se produce a partir del convencimiento de que las propuestas del presente hacen historia, por eso el museo en la actualidad no se limita a conservar las obras de los artistas para que sean admiradas sino que se plantea el riesgo de asumir su lugar de legitimación provisional, y sale al encuentro del arte que se produce en este

momento, sobre todo en la ciudad. Esto lo convierte en un lugar de debate al que contribuye la realización de distintos trabajos juntamente con la universidad, porque entiendo que la universidad es un lugar igualmente central. La conformación de arte contemporáneo de Rosario, que recién les comentaba, las exposiciones de artistas contemporáneos con la correspondiente edición de libros, con ensayos críticos sobre su obra, y la publicación de trabajos historiográficos se enmarca en esta política de compromisos que buscan llevar nuevamente al Castagnino a ocupar un lugar central en del devenir artístico del país. El museo procura así conjugar el importante patrimonio histórico con una proyección de la contemporaneidad, a partir de la promoción de artistas y formas de producción artísticas actuales, y la vinculación del presente con el pasado rosarino. En este sentido se parte de la convicción de que el presente devendrá a su tiempo historia, y es tarea de la institución la construcción de la suya como museo y, desde el lugar nuclear que ocupa, de la del arte de Rosario.

G. Hasper: Lo que les sugerimos a partir de ahora es que puedan preguntarse cosas entre ustedes, a partir de lo que ya han dicho, si hay cosas que no sabían.

F. Farina: Primero que me siento en un sentido muy cercano a Daniel y al Museo Caraffa, con algunas diferencias de problemáticas y algunas comunes, tanto es así que hay una decisión de empezar a trabajar en forma conjunta algunos proyectos, y además abrir un debate con otros directores de museos y otras instituciones para tratar justamente, no sólo de trabajar en conjunto, sino de ver en qué forma podemos, de acuerdo a las experiencias y a los trabajos que vamos realizando, apoyarnos unos a otros. Creo que eso es algo muy importante; no es que no estemos pensando en Buenos Aires, pero en principio pensamos en trabajar con museos fundamentalmente del interior del país.

Mauro Herlitzka: Yo creo que desde lo que vos partís en tu gestión, y lo de Capardi, que no

lo conocía personalmente, pero sabía que lo que venía produciendo en los últimos 2 años es desarrollar la acción desde lo propio. Tomar ese punto como eje central y después ir desde ahí. No ser un lugar nada más que recipiendario de muestras, de propuestas un tanto ocasionales que rescatan algo, sino generar también una propuesta hacia fuera. Como investigación, creo que es clave también el tema de las publicaciones que son bilingües, se puede dar otra circulación. Es como lo que vos decías de los museos nacionales, donde no sólo generamos nosotros sino vienen también permanentemente de afuera, y la propuesta de gestión del lugar central hacia otros lugares recién ahora está articulándose. Y creo que es interesante que tanto en Córdoba, Rosario, Tandil, Bahía Blanca, que se empiece a modificar esa centralidad, o por lo menos que se interactúe de otra forma.

F. Farina: Sí, yo estoy de acuerdo plenamente, yo creo que eso nos va a permitir inclusive reflexionar de otra manera, empezar a ver las cosas de otra forma, creo que puede llegar a ser muy productivo.

M. Herlitzka: Santa Fe o Mendoza quisieron pero no pudieron, no llegaron.

F. Farina: No, no hubo cambios. Debo reconocer que se quiso pero no se logró. Hay una cuestión que también debo reconocer, en mi caso muchos cambios fueron facilitados porque hubo un apoyo evidente, político desde ya. Pero por otro lado, también la Ciudad de Rosario tiene un clima muy particular, en el sentido que hay una eferescencia o hay una producción que lleva a que se faciliten esos cambios.

M. Herlitzka: Porque hay muchos centros de exposiciones, creo que es la ciudad que más centros debe tener por la cantidad de habitantes.

F. Farina: Pero fundamentalmente municipales.

Jorge Helft: Hemos escuchado tres relatos muy interesantes, y los tres coinciden en algo, son instituciones que tiene un plan, que tienen objetivos, que han determinado, esbozado

y anunciado hacia dónde van y hacia dónde quieren ir. Y yo creo que la carencia de muchos otros, que no hace falta nombrar, es que no se sabe dónde van, no lo anuncian, y pienso que ni siquiera lo saben, funcionan de día en día, a los tumbos. Si se les pregunta, la excusa es que el país y la ciudad y las provincias tampoco tienen políticas culturales, nunca nos han anunciado "queremos hacer esto con la cultura", ni a nivel nacional, ni a nivel municipal, que la municipalidad tiene más recursos muchas veces que el estado. Pero no hay políticas culturales, no hay determinación de lo que va a ser el perfil de una institución, inclusive las más famosas no se sabe hacia dónde van.

A. Rosenberg: Yo creo que hay políticas culturales, un poco era lo que yo quería aclarar con mi texto, que más allá que no esté elaborado, en cada institución se puede leer por lo que hace. O sea, hay todo un pensamiento oculto, que si bien no está programatizado ni elaborado conscientemente, el hecho de que no lo enuncien no quiere decir que no esté, que es lo grave. Porque lo que deja oculto es tremendo como pensamiento, que es el tratamiento realmente de la cultura de una manera muy superficial. Casualmente, hay todo un pensamiento de un tratamiento nefasto en referencia al público, a la gente, y a la obligación que tiene quien está a cargo de la situación.

XX: No es ingenuo.

A. Rosenberg: Claro, no es ingenuo, puede ser no elaborado o no propuesto, pero lo hay, Y me parece que es lo más grave.

J. Helft: Es gravísimo.

A. Rosenberg: Es gravísimo. Yo creo que siempre la carencia de la institución pública es muy importante para justificar una inercia en el trabajo o una falta de plan. Pero más allá de eso creo que se va construyendo un plan, eso es lo tremendo.

F. Farina: Con respecto a esto de la planificación en lo que se hacía hincapié recién, y acerca

del producto propio, es decir el producto del museo, yo lo veo con 2 o 3 museos del interior que me parece que son conscientes del mismo problema, y creo que durante mucho tiempo esas instituciones estuvieron programando como a partir de quien abre un catálogo y selecciona muestras que ya estaban preparadas o planificadas, o hechas desde afuera. Y obviamente eso demoró un poco, entre otras cosas, el pensar su rol, el pensar el sector productivo en cada lugar. Indudablemente la idea de armar equipos, de trabajar orgánicamente en función de eso, me parece que es una necesidad. También obviamente esos productos, en el caso del Museo Caraffa, se demoraron por la falta de training. Pero la cuestión, en todo caso, es de índole política.

A. Rosenberg: Eso es una carencia general.

D. Capardi: Y después el otro tema me parece que tiene que ver con el producto que circula como muestra, que viene desde afuera. Hago hincapié en esto que es el producto envasado o enlatado que muchas veces es la muestra itinerante que los museos reciben. Es decir, poco dejan saber qué es lo que quiere mostrar el museo.

A. Sendrós: Mi nombre es Alberto Sendrós, para los que no me conocen, siempre soy público en el museo y creo que siempre lo voy a hacer. En ese sentido tengo una inquietud que escuchándolos no me quedó satisfecha. Para mí, más allá de la gestión que indudablemente es importante pero cuya apreciación creo que es inmediata, la gestión de ustedes uno la ve hoy, la vive mañana, ¿qué pasa con el museo como reservorio de la obra? ¿Los museos tienen que abandonar esa función, no les preocupa más?

F. Farina: Yo lo aclaré, creo que no había duda. Nosotros tenemos un departamento específico. Tal vez sea el que menos brilla, porque es el trabajo que requiere más tiempo de investigación, es el trabajo de conservación de la obra, pero para nosotros es fundamental. Tenemos una persona que es una investigadora jefa.

A. Sendrós: Pero de una obra que ya estaba, me pregunto por la incorporación permanente de obra sistemática ¿no les preocupa más? Porque conservar lo que heredaste está muy bien, es muy valioso.

F. Farina: Nosotros tenemos el espacio de arte contemporáneo. También tengo una idea, como todos sabemos de los vaivenes políticos...

A. Sendrós: Perdón, por ejemplo, durante tu gestión ¿cuántas obras nuevas incorporaron en el museo?

F. Farina: 70 obras, en general contemporáneas.

A. Sendrós: ¿Te dedicaste a rearmar la colección del '60 que no tienen?

F. Farina: No, pero tenemos un programa en ese sentido también. Porque además hay cuestiones que tienen que ver con recursos, entonces armamos un programa que lo estamos trabajando con la Fundación del Museo para justamente empezar a trabajar sobre los huecos de la colección, comprando obra. En ese sentido este año ha sido bastante complicado, y debo reconocer que además el retiro de la financiación por parte del estado y por parte de las empresas privadas a nosotros nos ha generado un problema grave de financiamiento de nuestros programas. Tanto es así que la fundación que se ubicaba en un lugar, no digamos secundario, pero compensaba los aportes que nos llegaban de otro lado, ahora tiene un lugar predominante. Pero ese programa lo estamos planteando justamente en función de las necesidades propias. Estamos viendo cómo lo implementamos, la idea es disponer de recursos y salir al mercado: no estamos seguros si plantearlo tipo ir a los remates o ir a comprarlos, o hacer algo así como una licitación pública donde existan ofertas de obras para poder incorporar.

A. Sendrós: Yo no sabía que tenían ese programa, y que además lo hacían con esa efectividad porque 70 obras es bastante.

F. Farina: Sí, en este caso te quiero aclarar

que de las 70 obras, muchas son de artistas contemporáneos, muchas son de artistas rosarinos, digamos gran parte, muchas son donaciones. Porque este año recibimos donaciones de Ferrari, de Raúl Lozza, donaciones de artistas importantes, pero que de alguna manera han hecho historia en el arte argentino.

A. Rosenberg: ¿Cómo se maneja el tema de la donación?

F. Farina: Nosotros no hemos hecho como hizo Laura Buccellato, un programa, salvo en la colección de arte contemporáneo de Rosario. Eso sí fue directo, se pidió a distintos especialistas que nos dijeran quiénes consideraban que debían formar parte de la colección, se evaluó y se invitó a los artistas. Ahí hay un problema, no todos los artistas dispusieron de las obras más representativas, algunos sí y otros no.

XX: ¿Dispusieron qué quiere decir?

F. Farina: Que no enviaron la obra más representativa, cosa que en el caso de Laura Buccellato fue bastante más afinado porque fue directamente a la elección de las obras. Nosotros fuimos bastante más abiertos, fue una invitación. Y debo reconocer que hay obras muy importantes, tenemos entre las donaciones Graciela Sacco, Daniel García, Mauro Machado, Fabián Marcaccio, Nicola Constantino, etc. Y en general todos ellos con obras muy importantes.

Diana Wechsler: Yo les quiero hacer una pregunta a los dos. En los dos comentarios había una tensión muy fuerte entre lo regional y lo nacional, en el planteo que hacían tanto de la estrategia del museo como de la selección y el programa. Y en este sentido, en particular en el caso de Fernando, había una crítica historiográfica ligada a esto. Me gustaría que desarrollaran un poco más cómo manejan esta tensión entre lo regional y lo nacional, porque en un punto se contradice con lo que vos decís, Graciela Sacco, Nicola, para mí son artistas argentinos.

XX: Son rosarinos.

XX: Pero ya tienen un nivel...

F. Farina: Fabián Marcaccio no pasó por Buenos Aires.

Florencia Battiti: Se fue directamente a Nueva York.

F. Farina: Pero nosotros en este caso evaluamos la producción de los artistas rosarinos para formar la colección. Si le pedimos recomendaciones a una serie de especialistas, fue lo que me pareció más oportuno, de Rosario y de Buenos Aires.

J. Helft: A mí me parece que es muy lícito que los museos regionales tengan un perfil diferente, tengan un perfil regional.

D. Wechsler: No estoy planteando si es lícito o no. Lo planteo como problema, que lo notaba en el relato de los dos.

D. Capardi: Lo que yo no entendí es la tensión nacional/regional. ¿Qué quiere decir nacional en este caso?

F. Farina: Nacional es de Buenos Aires, vos no entendés...

D. Capardi: A mí me parece que a la hora de elaborar estrategias de institución, yo no sé si la palabra regional existe. Finalmente el Museo Caraffa es un museo provincial y hay también contradicciones en esa denominación. Pero teóricamente tendría que ser el museo de Córdoba, de toda la provincia. Y ahí volvemos de nuevo a la idea de región, en este caso de una región centro. Yo hablaría de un centro y de una periferia, y me parece que la periferia es el interior, y en todo caso cuando hablo de nacional, yo me quedaba pensando en artistas muy importantes que decís vos, rosarinos, tucumanos,... y no reconocidos. Es decir, esto nos devuelve un poco al tema de la legitimización.

F. Farina: Algunos no reconocidos en Buenos Aires. Yo creo que el caso de Augusto Schiavoni por ejemplo, que es un artista...

D. Wechsler: Tiene que ver con la lectura his-

toriográfica que está superándose paso a paso.

F. Farina: Sí, yo creo que sí. Hace 20 años hubiéramos estado comentado que no había escritos de historia del arte.

D. Capardi: No, yo creo que no hay. Yo comentaba un poco el caso de Córdoba, y creo que es el problema de muchas provincias. Hablando por ejemplo con gente de Tucumán, con Figueroa, es de los pocos lugares que yo conozco como culturales donde se han planteado estas cosas, y aparece sin duda la falta de una historia escrita. Eso no es un dato menor. Y la otra cosa que yo veo es que por ejemplo los artistas en Córdoba, también es algo general -y no sé si se debe a que no hay una historia escrita-, hay poco reconocimiento de una tradición, en la medida en que yo creo que todo artista tiene su tradición, o al menos una constelación de referencias. Esto me parece que es un dato que se da. Y en Córdoba en particular veo que hay un poco esto de transitar entre una especie de artista no profesional o aficionado o autodidacta, como esos artistas que no se reconocen ni en la tradición de los museos y sus colecciones, y artistas que están un poco como tomados por falsas tradiciones o una especie de internacionalidad, que no se entiende muy bien, y que los hace aparecer como descolocados, mal colocados, quiero decir, en el lugar. Son cosas que de alguna manera me pregunto al echar un vistazo sobre lo que es la producción de Córdoba. Y apareció otro tema acá que es la fragmentación; a mí me parece que esta idea de algunos programas, que incluso planteé yo cuando estaba escribiendo este texto, la falta de idea de comunidad, la falta de idea de sector, me parece que también dificulta mucho eso. Incluso la posibilidad de una formulación de la historia o un intento parecido.

A. Sendrós: Daniel, en tu primera exposición dijiste algo que me llamó mucho la atención, que no había público calificado para ver arte.

D. Capardi: Sí, es una pregunta. A mí me afecta.

A. Sendrós: Quería preguntarte en qué estás

pensando cuando decís público y en qué cuando decís arte.

D. Capardi: Claro, o quién califica al público, es decir qué quiere decir público calificado.

A. Sendrós: Sí, también.

D. Capardi: En realidad cuando yo escribía eso lo estaba pensando; lo primero que se me ocurrió es esto de poner público calificado. En todo caso me corrijo y te diría un público indiferente. Yo decía cuando comentaba el texto esto de la pérdida de conocimientos que se viene dando en nuestro país. Eso iba como una suerte de hipótesis. Es todo un tema el público. Nosotros generamos a los 2 años de gestión un programa denominado "Público", para mí tan importante como el programa de exposición, que era prácticamente conocer al tipo que entraba al museo, cómo veía las obras, qué tiempo estaba en el museo, qué pensaba, cómo leía el museo desde afuera. Nos encontramos con resultados muy extraños.

Hablando un poco de lo que es el estado de las cosas en el lugar, la plástica por ejemplo no tiene mucho espacio en los medios, y entonces nosotros tuvimos que desarrollar estrategias de comunicación, por ejemplo flyers como yo los llamo, que son una suerte de invitaciones, que no son postales, sino unidades mínimas de información, o dos carteles perimetrales en el museo. El museo tiene una fachada autoritaria si se quiere, una fachada neoclásica, alejado de la acera y sobreelevado. El 70% del público que va al museo se informa de lo que ocurre adentro del museo por estos carteles externos. Los carteles se renuevan cada mes o 40 días, y dan cuenta que en el museo pasa tal o cual cosa. Porque finalmente el museo es una caja cerrada, con esta apariencia muy simétrica. Se empezaron a hacer estudios y se llegó a la idea que incluso estetizaban el espacio de Plaza España, porque son carteles de 5 metros por 5 metros, con fuerte preponderancia de imagen. Pero su función es comunicacional. Cuando yo hablo del antes y después de la exposición, o de la exposición como idea de recuerdo pantalla, finalmente apareció otro dispositivo, esos carteles

funcionaron como una interface. Y yo no sé si el museo es una interface o un espacio puramente de comunicación finalmente. Creo que contienen una idea de lo que es el museo.

Alicia de Arteaga: ¿Te referís a los carteles?

D. Capardi: Sí, sí.

A. de Arteaga: El museo está instalado en una zona que es más o menos de esparcimiento, de ocio. ¿Hay una vinculación entre esa idea-lugar de esparcimiento- y el museo como una alternativa para ir, en el público de Córdoba?

D. Capardi: En algún momento se pensó. En el mapa de lo que podría ser la política cultural se pensó, creo yo, como el museo incorporado a estas actividades de tiempo libre. Diciendo que es un poco en términos arquitectónicos como una puerta, un acceso hacia el Parque Sarmiento, que comparten prácticamente la misma edad en cuando objetos arquitectónicos y urbanísticos (son de principios de siglo). El museo en realidad está emplazado en un barrio tradicional de Córdoba, de los más viejos, muy residencial, actualmente es un barrio de estudiantes porque está muy cerca de Ciudad Universitaria. Además, el Museo Caraffa está sobre una arteria importante. Sí, en algún momento creo que se pensó emplazar en un eje, que es el eje de Chacabuco, una arteria importante, un centro de arte o un museo de bellas artes. Se pensó en esa tensión. Pero en realidad siempre se dan las contradicciones porque siendo lo que es, está en la entrada de un parque, que obviamente es concurrido por mucha gente los fines de semana, no es ésa la gente que va a entrar al museo.

A. de Arteaga: Mi pregunta iba un poco a eso, porque me parece que hay una dicotomía. La idea de que está ubicado en un lugar popular, de alto tránsito los fines de semana, pero no precisamente lo considero como una opción la visita.

D. Capardi: Sí, claro. Hay mucha gente que cree que el museo no es para ellos. Hay mucha

gente que tiene miedo de entrar al museo.

Andrés von Buch: Yo quisiera hablar sobre varios planos sobre los que hemos estado hablando acá. Una cosa que me interesaba específicamente es el modelo de gestión. Yo creo que la cultura en sí, de la misma manera que la gestión en general, en el mundo industrial, está retomando grandes cambios. En todos los años '40 la organización industrial, la gran corporación, obedecía a reglamentaciones militares; y si me voy de ese organigrama bien jerárquico, que todo el mundo podía entender fácilmente y decir "yo estoy ahí". Hemos migrado, por suerte, a un sistema que hoy en día es muchísimo más complicado para que el individuo mismo se encuentre en la corporación donde está ubicado, y esto genera la liberación de un montón de fuerzas creativas dentro de la corporación. Y evidentemente, y por suerte también, en la cultura. Ahora tenemos organizaciones chatas, ahora tenemos organizaciones matriciales, donde cada uno en el organigrama tiene que desarrollar distintas funciones, y tiene posibilidades de acceder a distintas funciones. Esto se da en lo cultural por suerte, pero es una cosa simultánea, porque la manera en la cual se organiza una sociedad al fin y al cabo es lo que refleja sus modelos de gestión en las distintas instituciones en las cuales está actuando. Yo creo que esto es una tendencia que estamos viendo en todos lados. Otra cosa es la tensión entre el centro y la periferia. Hoy acá lo estamos planteando entre lo regional y lo nacional, o sea entre Córdoba y Rosario, y Buenos Aires. Pero Victoria Ocampo lo planteó en Sur entre Buenos Aires y el mundo, y dio vuelta el mapa. Yo creo que esta tensión siempre ha existido, y evidentemente lo importante es que ojalá en el tipo de mundo en que estamos hoy día la globalización nos sirva, y las posibilidades de la comunicación nos sirvan, para que esta tensión sea más creativa y más positiva de lo que ha sido en el mundo.

El tercer tema es la capacidad del público para ver arte. Evidentemente yo creo que acá uno de los grandes problemas que nos afectan como nacionalidad, es que somos un país de individuos brillantes que pocas veces juegan como

nación en un conjunto. Y no solamente no tenemos escrita una historia del arte argentino, tampoco tenemos escrita la distinción de la identidad del argentino, que es un cúmulo de individuos brillantes, y ojalá tuviésemos o hubiésemos tenido más en el pasado y pudiéramos construir más sobre esa tradición, muchos Pekerman que toman a chicos brillantes, los ponen a jugar en unidad y finalmente ganan el partido. Si hiciéramos más eso en la Argentina yo creo que sería más fácil. Pero cuando hablamos de la capacidad del público para ver arte yo creo que estamos hablando del problema de la educación, que estamos viviendo en toda la Argentina. Mi almuerzo fue con Jaime Echeverry, y hablamos exactamente sobre lo mismo. El problema es cómo hacemos la educación en el público, o en el chico universitario, o al nivel que fuere, de que la condición necesaria pero no suficiente es que se sepan ciertos hechos. Por ejemplo que Napoleón fue posterior a Jesucristo, cosa que muchos universitarios en la UBA no saben. Es un dato útil para que uno pueda establecer un cierto diálogo con el museo cuando pasa y ve cómo está armado el museo, entonces lo cronológico le ayuda para al menos que no cometa ciertos errores. Pero hay un conocimiento mínimo de condición necesaria para establecer el diálogo, para poder decodificar, que no es suficiente por sí mismo, y ahí es donde tenemos que desarrollar la capacidad de lectura en el caso de la obra de arte, y de cómo el público realmente puede acceder a ver la obra de arte. Y esto es uno de los grandes desafíos que enfrentamos como sociedad, que para nuestro consuelo las demás sociedades del mundo tampoco lo han resuelto. Yo creo que ahí se centra realmente el tema en cuanto a la capacidad del público para ver el arte. Pero dichos estos pantallazos y reacciones que tuve me gustaría en cierta medida a lo que era el título de la mesa, que es salas versus museos. O sea ¿en qué medida es eso o no? Porque en el fondo los dos museos han hablado más de lo que tiene el sex appeal de la sala de exposiciones. A tal punto que de repente dicen "No ¿pero ustedes qué hacen con la colección estable? Con la necesidad del museo como el reservorio de la memoria de la colectividad. ¿Qué

diferencias hay? ¿Podemos volver un poco a esto de las diferencias entre la sala de exposición, el museo? Y la ubicación dentro de la gestión cultural que es lo que convoca a todos.

G. Hasper: Hay otro tema sobre el cual quiero hacerles un planteo a los tres, que es el rol del curador dentro del museo y el rol del curador en relación con el director de la sala, y en la programación. Y en los casos de ustedes, si han curado, si firman las muestras. ¿Cuál es el tema de la autoría, el rol director, curador?

A. de Arteaga: Disculpame, pero me parece que lo que plantea Andrés es previo. Yo creo que de pronto este mini debate de salas de exposición versus museos, es necesario esclarecerlo un poco. Porque en los últimos años a mí me daría la sensación que hay como una superposición entre museo y sala de exposición. En casos harto conocidos han confundido su rol de museo propiamente dicho como reservorio de la memoria de la colectividad, del acervo, y la preservación del mismo, y no solamente desde el punto de vista de mantenimiento, sino de mostrarlo.

J. Helft: El tema es suficientemente complejo como para que no estemos nombrando y digamos casos suficientemente conocidos.

F. Battiti: Pero están relacionados los dos temas porque vos das como importante el tema de resolver en un museo la preservación de la memoria colectiva y demás, y uno por ahí tiende a imaginar que es guardar y mantener las obras en buen estado. Se trata también de usar esa exposición para curarla, y de qué modo la curás. O sea que lo veo bastante conectado.

A. de Arteaga: Pero quizás una sala de exposición temporaria queda muy reducida su capacidad de decisión...

F. Battiti: Sí, entiendo eso perfectamente.

D. Capardi: Yo quería decir que la mayor cantidad de museos que hay en la Argentina en realidad se fundaron como salas de exposición, no como museos. Y no creo que fuese justamente

como un reservorio, a mí la palabra reservorio no me gusta, es una palabra que enfoca aspectos negativos del conservar. Preferiría el concepto de reserva. Pero sí que el conservar es una misión del museo. Por ejemplo el Museo Caraffa se fundó como salas provinciales de exposición, y después fue un museo. Hay otros museos que en realidad, dada la falta de políticas de adquisiciones (las obras entraban vía salones, premios de salones -pasa con el otro museo de Córdoba-) había tantas obras que no sabían dónde almacenarlas, entonces se crearon museos. Por otra parte esa idea de reserva me parece que es importante porque finalmente esta crítica fuerte que se suele hacer a los museos acerca de ser espacios muy conservadores, pensando esto en el sentido negativo, lo que Adorno llamaba "el mausoleo familiar de las obras de arte"; en realidad uno llega a pensar en espacios que fueron creados no para conservar -eso me pasó a mí y escucho que le pasó a Fernando-, obras que estaban deterioradas, inclasificadas, espacios teóricamente de conservación como son los espacios museológicos que estaban incompletos, abandonados o deteriorados. Es como si tampoco hubiera habido un espíritu de conservación, ni de política conservadora.

J. Helft: Perdón, yo creo que Alicia tiene mucha razón, aquí tenemos un país periférico, lejano, pero con un patrimonio relativamente muy importante que nació como donaciones, casi el 99%, muy poco fue por adquisición, o por el circuito de las asociaciones de amigos, sino que fueron donaciones. Y eso hoy lo vemos.

D. Capardi: Lo que quería decir, y esto toca para Córdoba, que parece que es como un museo que fue generado por una mentalidad conservadora que no conserva.

J. Helft: Pero aquí en Buenos Aires, y en el interior también... Bueno, en Rosario les han robado old masters importantísimos. Pero había un concepto de donación. Hoy en día como coleccionista ¿por qué voy a donar a un museo? Si va a ir al subsuelo, donde se va a deteriorar, donde nadie lo va ni siquiera a mostrar. Las últimas

donaciones fantásticas que recibió el estado, el Museo de Bellas Artes, ya sea Di Tella con el precolombino argentino, ya sea Bemberg

M. Herlitzka: O Antorchas.

J. Helft: Antorchas, puede tener Antorchas una sala de arte argentino.

M. Herlitzka: ¿Dónde ves arte argentino en Buenos Aires?

J. Helft: En Montevideo.

A. Rosenberg: El problema sale, volviendo a lo que se quería discriminar entre sala y museo, es que los museos no funcionan como museos.

J. Helft: No son museos.

A. Rosenberg: No funcionan como centros documentales.

J. Helft: La sucursal del Centro Cultural Recoleta es el Museo de Bellas Artes.

A. de Arteaga: Básicamente, en tu caso, no se puede armar un programa de actividades y de acción a futuro, con un proyecto, en función que no tenés una colección que mostrar.

J. Helft: Ni está obligada a eso.

A. de Arteaga: Y además me parece que esto se va agudizando como tema y como necesidad de resolverlo en tanto y en cuanto van apareciendo más espacios de exhibición alternativos.

XX: Sí, pero la misión, cómo se creó uno y se creó el otro...

F. Battiti: Me parece a mí que en esto del museo y el centro de exposiciones o el centro cultural hay un poco de competencia por el tema del público, de llamar la atención del público con muestras interesantes, y ahí enganche con lo que decía Gachí, depende del nivel del curador de una institución. O sea vos tenés una muy buena colección, que quizás no es comparable con una muestra por ejemplo de

Fontana que viene de Italia, y si la curás bien es tan interesante como una muestra que viene de afuera.

A. Rosenberg: Totalmente.

A. de Arteaga: Totalmente de acuerdo.

F. Battiti: El tema es que para hacer una buena muestra con una colección de una institución necesitás un trabajo de investigación y necesitás un curador.

Cecilia Rabossi: Yo sigo un poco con lo que planteó Florencia, que es una cuestión de la política del museo si das parte a la investigación de ese patrimonio, y justamente ese patrimonio se puede mostrar inteligentemente si hay un trabajo profundo sobre ese patrimonio. Porque sino, queda como una muestra que se arma porque hay que mostrar el patrimonio, y no sirve.

F. Farina: Quiero decir una cosa y los remito a la experiencia que yo les conté. Cuando yo entré al museo me encontré con la colección colgada cronológicamente, contando una supuesta historia del arte argentino. Y cuando yo fui a preguntar ¿qué tiene que ver Rosario en todo esto? Nadie sabía qué tenía que ver en todo eso. Nadie ni siquiera daba cuenta cómo se había formado esa colección o por qué. Pero no se sabía realmente. Entonces la idea fue no, nosotros tenemos que investigar, reconocer nuestra colección, para después hacer propuestas. Si vamos a hacer una muestra cronológica, veamos cómo. Capaz que es mucho más interesante contar esta historia breve que les dije, qué pasó entre el '20 y el '37, con esta gente, estos amantes del arte que apostaron a la idea de civilización, es decir cómo se construyó la misma colección del museo.

A. de Arteaga: Yo quería agregar, a propósito de curar la colección propia. Hay un buen ejemplo que es lo que ha hecho Tomás Gómez en el Thyssen de Madrid, que con los 800 cuadros del Legado Thyssen, permanentemente los está releyendo. El Thyssen, que solamente

tiene esa colección, compite con una oferta muy fuerte que hay en Madrid de arte, solamente si tomamos ese triángulo que va del Prado, al Reina y al Thyssen, solamente con los 800 cuadros, replanteados, y con algunos ganchos marquetineros.

A. Sendrós: En el Thyssen hay una exposición temporal.

A. de Arteaga: Sí, pero es muy pequeña.

A. Rosenberg: Cuando vos hiciste la explicación histórica del museo, me parece que lo que estás haciendo hoy es volver a la fuentes. Es bastante cercano al espíritu fundador del museo.

A. de Arteaga: Sí, claro, la cultura como generadora de identidad.

A. Rosenberg: O sea que volviste 80 años.

F. Farina: Te asusta... No tengo la misma idea de civilización que tenían, no parto de esa ingenuidad, pero sí del compromiso con la situación contemporánea, y con el medio. Para mí eso es fundamental. Ya te digo, no estoy pensando hoy en decir vamos a pensar en Grecia.

A. Rosenberg: Verdaderamente cuando vos tenés un estatuto -es lo que quería criticarte de alguna manera- si bien en el momento en que fue fundado históricamente tuvo un ideal, hoy me parece que recuperar esos orígenes está bien como liason histórica te diría. Pero me parece que hoy el museo ante la realidad tiene otra problemática. En ese momento fue una respuesta a un tiempo histórico, hoy lo que no veo...

F. Farina: Yo creo que puede ser otra respuesta. Creo que pensar el compromiso de esta gente con la ciudad, de la fundación de un museo, pensar el compromiso con los productores contemporáneos, con lo que se estaba haciendo en el momento; hacerlo ahora me parece igualmente valioso.

A. Rosenberg: Pero ése es el problema, hoy ya tenés el acervo, y antes se juntó. Ahí es

donde yo veo que no me parece que hay una recuperación, o hay una readaptación a un nuevo entorno que está pasando. También lo noto en el museo que describías vos, o sea el concepto de museo es un concepto muy estructurado donde de alguna manera mata. ¿Qué pasa cuando los museos quieren volverse salas de exhibiciones? Es por lo que se llama el museo muerte. O sea ¿cómo hacer que el museo no muera? Pero realmente es un problema teórico muy complejo. El museo es muerte, de alguna manera.

G. Hasper: El museo es memoria.

C. Rabossi: Pero por ahí durante 80 años no hubo ninguna reflexión ni ningún tipo de trabajo sobre ese patrimonio.

A. Rosenberg: Porque se fundó de ahí en adelante.

Cristina Rossi: Claro, pero justamente no hubo un trabajo. En general no hubo políticas de trabajo sobre cuál es el patrimonio que se va formando. Y las hay pocas ahora, actualmente. Entonces, justamente para poder exhibir con una curaduría clara distintas lecturas sobre ese patrimonio tiene que haber un trabajo previo profundo de investigación. En muchos casos hay que armar la historia de la obra que no existe. Entonces justamente esa necesidad de retomar 80 años es una necesidad para construir un museo. Después se pueden hacer muestras temporales, mostrar el patrimonio de otras cosas, pero es necesario ese trabajo interno que generalmente no se ve, pero que es necesario para construir el lugar.

D. Wechsler: Yo quería volver a la pregunta que vos hiciste sobre las curadurías y agregarle un detalle más que es en qué medida como directores de centros y de museos permean la posibilidad a investigadores y curadores externos. Por lo menos en el ámbito de los museos de la ciudad es todo un problema.

F. Farina: En mi caso yo les comenté cómo estaba armada la estructura. En un momento

les empecé a comentar una cosa y después cambié de tema, que tenía que ver con los cambios políticos, y que yo tengo obviamente temor, como todos tenemos que dure hasta el próximo gobierno, o menos. En ese sentido lo que procuré armar es una estructura bastante fuerte.

XX: Claro, que quede.

F. Farina: Y separar al director de las personas que están a cargo del departamento de documentación y catalogación, y del espacio de arte contemporáneo. De tal forma que aparezcan dos figuras, que son aparte figuras de la planta permanente municipal, son empleados públicos, que tienen cierta certeza de estabilidad laboral, y sobre esas cabezas se estructuran los programas. De tal forma que en cuanto a lo que es curaduría hay una diferencia. Obviamente, cuando llegué al museo pensaba las muestras, la curaduría, pensaba todo. En este momento a mí me llaman para decirme "Terminamos de limpiar la muestra, ¿querés verla? Hicimos el trabajo de investigación sobre esto, se planteó así". Nosotros somos abiertos a las propuestas externas y nos interesan fundamentalmente las propuestas de curadores externos, porque pensamos -esto lo hemos discutido con la persona que está a cargo del espacio de arte contemporáneo- que es fundamental que se planteen nuevas ideas, nuevas propuestas, y por eso estamos abiertos a esa posibilidad.

F. Battiti: ¿Los curadores invitados son exclusivamente para trabajar con arte contemporáneo, o tenés contemplada la idea de que un curador invitado puede trabajar con el patrimonio también?

F. Farina: Que pueda trabajar con el patrimonio. Cuando se invita a hacer muestras se invita libremente. Pero en general las invitaciones son absolutamente abiertas, son como disparadas a presentar proyectos. No es que vamos a una persona. Porque además hay una carencia bastante grande de curadores.

J. Helft: Dos brevísimos comentarios que tienen que ver con números. Yo creo que en el

tema museos el responsable, la Secretaría de Cultura o quien sea, debería estipular que el museo tal tiene tal patrimonio y puede dedicar hasta un 20% de su espacio a exposiciones temporarias, o el 50%, y reglamentarlo como guide line, no hace falta que sea estricto, para que el señor director tenga una obligación de mostrar su patrimonio y cumplir con un deber que ha recibido al recibir la institución de la cual él es el director provisorio, que tiene un patrimonio importantísimo y lo muestra a los ciudadanos. Y el otro número, para que no nos deprimamos del todo, tuve el gusto de conocer al director de uno de los grandes museos del mundo la Alte Pinakoteken en Munich, y le pregunté, a su entender qué porcentaje del público está realmente capacitado a sacar una cosa importante de lo que ve en el museo, no queriendo decir con esto que los otros que gozan de una estampa durante 30 segundos y ven la etiqueta que dice Rembrandt o Brueghel no sacan algún provecho, pero los que realmente están capacitados para ver y aprender algo de su museo, y me contestó el 8%, que lo tenía estudiado.

F. Farina: Respecto de la cuestión de la educación entiendo que es un problema gravísimo, además creo que hay un problema inclusive que sigue reproduciendo esto en forma permanente, no ha habido ningún corte. Yo no veo que en las escuelas existan programas de apreciación artística por ejemplo. En general se confunde la plástica, y creen los chicos o los padres que están haciendo arte, los docentes también, es una confusión muy grande. Nosotros tenemos nuestros programas, trabajamos, pero evidentemente es muy poco lo que hemos logrado. Tal vez se necesitarían programas mucho más coordinados, y que tendrían que venir desde los ministerios fundamentalmente. Porque hay un error de concepto sobre lo que son estas materias que es increíble.

Elena Bonati: Yo me estaba preguntando si acá en la Argentina las escuelas van a ver los museos, porque en Italia, el Museo de Brera tiene muchísima obra que no hacen ver porque es una vergüenza...

A. Sendrós: Para conservarla nada más.

E. Bonati: Pero en las escuelas italianas lo que hay es toda una organización desde la primaria para ir a ver no solamente los museos sino también las grandes muestras que se puedan ver. Cosa por la cual la cultura es parte de la formación del niño.

J. Helft: Hay visitas acá, pero no es suficiente.

A. Rosenberg: Pero no hay una política de los colegios. No es obligación del colegio hacerlo.

A. Sendrós: Pero tampoco tiene que ser el primer objetivo de los museos. El museo tiene que conservar, tiene que ver lo que pasa alrededor, nutrirse y conservarlo. Si le sumás a eso la educación, mejor. Lo que decía Helft del porcentaje, a mí me parece importante como dato pero no relevante. Yo no creo que sea importante cuánta gente pueda apreciar y contextualizar un Mantegna si va a Brera, sino lo importante es que esté ahí para verlo, es decir que una institución sea el custodio de eso para siempre. El museo tiene la obligación, para mí, de nutrirse y conservar. Todo lo que hace al costado de eso, mejor.

E. Bonati: Para mí un museo tiene que comunicar, y por eso yo me preguntaba por ejemplo, todas las nuevas formas de arte como los videos, etc. ¿qué pasa con los museos? Porque hasta ahora yo escuché hablar de cuadros, pero qué pasa con las nuevas formas de arte.

J. Helft: No saben, los mejores museos del mundo no lo saben. A mí me alegró muchísimo porque las diez primeras veces que fui a ... no había luz eléctrica.

A. de Arteaga: Laura Buccelatto en la sala de arte contemporáneo se le planteó ese problema, que en muchos casos los mismos artistas... Y es el gran interrogante de qué va a pasar en el futuro. O sea ellos lo tomaron, habilitaron su espacio y está todo bien, pero es la gran pregunta. Porque tampoco lo que tiene Laura es lo último de lo último. Ya después de eso habrá ofertas superadoras que invadan el espacio de

otra manera, o sea que realmente es un interrogante. Un día contó una anécdota Kuitca, que fue muy curioso, que la obra que está en el Museo Metropolitano de Nueva York, la custodia, la persona que se ocupa de llevar las cosas, exhibirlas, las examina, las investiga, y lo primero que hacen es saber con qué está hecha.

A. von Buch: Para saber después cómo restaurarlo.

A. de Arteaga: Y el que viene después tiene que saberlo. Y en el caso de la obra de Kuitca esta mujer no podía comprender de qué estaba hecha la obra, y le mandaban permanentemente mails preguntándole. Y él no le contestaba porque no le quería contestar que en realidad estaba hecha con ... y loxon. Entonces, finalmente le dijo "está hecho con loxon que es una pintura de paredes de exteriores que se usa en mi país". Y apuntó eso en una ficha y consiguió una reserva de esa pintura. Me parece que esto ilustra todas estas cosas, si vos no sabés nunca podés conservar.

A. Sendrós: Bueno, pero el principio es que hay que tener algo para conservar. La fuente está en que el museo tiene que tener obra, nutrirse permanentemente.

J. Helft: Es el huevo y la gallina, no va a haber más obra si no se cuida.

A. Sendrós: Pero no tiene que haber solamente donación, tiene que haber compra.

F. Battiti: ¿En qué país vivís?

F. Farina: Gachi tiró un último tema, respecto de la producción de textos, no sé en quién estás pensando.

G. Hasper: El museo o la sala de exposición como generadora de publicaciones, que cumplen la función de memoria, cumplen la función crítica, de construcción.

F. Farina: Depende, hay una cuestión a la que la uno a la cuestión de la conservación, yo por

supuesto, estoy de acuerdo con la importancia de la conservación, eso es fundamental, paralelamente a la investigación, que es lo que yo llamo catalogación.

F. Battiti: ¿Por qué lo llamás así?

F. Farina: Al departamento lo llamo de catalogación, específicamente porque trabaja con las obras de la colección en forma integral. Incluye desde la investigación sobre las obras hasta la conservación, la restauración, entonces es como que cada obra de la colección es como un objeto de ese departamento. Por eso para mí es muy importante y sobre eso se apunta fundamentalmente. Ese departamento tiene trabajos permanentes de investigación. Es un trabajo de hormiga. Yo les decía que la colección estaba inventariada pero no estaba catalogada, eso significa que desde hace 3 años estamos trabajando, y por ahí también haciendo trabajos específicos. Un ejemplo, ahora con la misma colección, dentro de 2 semanas, se va a presentar una muestra sobre el paisaje, que incluye obras desde Fontana hasta Alfaro. Se plantea como una lectura diferente y parte justamente de este departamento. O sea que es un departamento totalmente productivo.

F. Battiti: Además hace reinterpretación, no solamente cataloga.

F. Farina: Por supuesto.

C. Rabossi: ¿Hay alguna publicación con respecto a esto, donde se arme ese discurso?

F. Farina: Sí, relativamente. En este momento ustedes saben que tenemos ediciones que se han ido limitando. Tenemos la publicación de libros que tienen que ver con la producción contemporánea y con algunas producciones históricas, que en la medida en que vamos trabajando, vamos investigando, vamos a ir publicando. En este momento tenemos varios trabajos que se van haciendo pensando en una publicación futura. Depende justamente de la posibilidad de financiación. Pero todos esos trabajos se van haciendo y está previsto publicarlos. Algunos son sobre artistas específicamente y otros son abiertos, en el caso inclusive

de colecciones, digamos una donación integral de un coleccionista que donó más de 100 obras al museo. Esa colección nos interesa trabajarla, ver cómo se formó. Era del director de correos, Carlés, de principios del siglo pasado, una cosa muy extraña y nos pareció muy interesante trabajar sobre eso. Y en ese trabajo se incluye todo, se toma la obra, se la analiza, se busca quién es el autor, se la restaura si hace falta, etc., etc. Se hace todo el trabajo de investigación general y se presenta el trabajo. Les digo eso como otros tantos. Y después quiénes escriben los textos... Yo no. Me pasó excepcionalmente, el ensayo de Julio Danzo que el grupo de investigación, la gente que lo estaba investigando, por una cuestión de inexperiencia profesional, no logró cerrar el texto y estuve dos meses trabajando como para el texto y poder hacer la publicación porque teníamos una fecha prevista. Pero es un excepción. En el caso de los artistas contemporáneos la idea de la gente de publicaciones es que los artistas se comprometan con la publicación de tal forma que su mismo libro sea un objeto artístico. Si ustedes ven el libro de Nicola Constantino tiene la estética de Nicola, el de Román Vitali tiene la estética de Román, el libro de Graciela Saco tiene la estética de Graciela.

G. Hasper: Yo había dicho que digan algo acerca de las publicaciones que hace cada una de sus instituciones.

A. Rosenberg: Siento una profunda relación entre lo que discutimos y la situación del país, y me parece que una institución cultural, en el caso de los museos, es una caja de resonancia de lo que pasa y toma aspectos de la realidad para llevarlos al museo. Evidentemente creo que hoy pasan situaciones bastante graves que nos afectan a todos, y me parece que lo que se hizo fue como una historia de carencias y una historia donde todo no fue hecho, y me parece que verdaderamente el tema de lo cultural, por lo menos como lo vi planteado hoy, se vuelve a aprender de la lectura de lo que está pasando, que me parece que es una tradición, de lo que pasa mucho en la Argentina ante la cultura y el resto de la comunidad. Y siempre uno se

encuentra que tiene un país distinto, se sorprende. Y yo cuando estoy haciendo la exposición de Sol Lewitt y aparece Rodríguez Saa de presidente, realmente me quiero morir, porque digo ¿dónde estoy parada? ¿y para qué estoy hablando?

F. Farina: ¿Pero qué sentís, que no deberías haber hecho Sol Lewitt?

G. Hasper: No llegamos a analizar cómo fue tu política de exposiciones durante todos estos años donde hubo la posibilidad de que vos trajeras a Sol Lewitt y a todos los que trajiste, que nunca se había mostrado en la Argentina, que fue superimportante, y como eso ante la crisis que ha explotado ¿qué va a pasar, cómo tu institución va a manejar el tema de lo importado por ejemplo en su programación?

A. Rosenberg: Inauguramos el 19 de octubre una exposición de Mario Merz de arte pobre.

Roberto Jacoby: Pobre pero carísimo.

A. Rosenberg: Y voy a traer un gran periodista para hacer un taller de periodismo cultural, Kapuchinsky. Viene el 7 de octubre a hacer un taller, es una autoridad extraordinaria. Y llevamos una muestra de arte abstracto argentino, entre Lucio Fontana y Tomás Maldonado, por primera vez al exterior.

G. Hasper: ¿Esto viene por el cambio en el país?

A. Rosenberg: No, esto viene porque después de 5 años trayendo y siendo muy difícil ofrecer, la verdad que el arte argentino no tiene mucha repercusión en el mundo.

A. de Arteaga: Pero tengo la sensación que con lo que ya trajiste al ser una marca te podés meter en otro lugar.

A. Rosenberg: No, además el hecho de que no haya historia, que no haya documentación, que no haya todo lo que dijimos que no hay es muy difícil salir al exterior a decir qué. No tenés

cómo.

A. de Arteaga: Bueno, estás bastante bien ahí porque entre esos dos márgenes ya están.

A. Rosenberg: Por eso, ahí sí.

G. Hasper: ¿Y quién es el curador?

A. Rosenberg: Marcelo Pacheco. Y creo que va a ser una muestra extraordinaria, son 120 obras... Blaquier nos autorizó llevar 41 obras, Maldonado va a curar y apadrinar... Todo eso es un proceso que se fue haciendo con el tiempo. A mí durante años me decían que no hacía muestras en el exterior. Y yo decía es cierto, no las hago porque nadie... O sea creo que se va tejiendo la realidad, y que hoy después de 5 años, con un curriculum que tiene Proa a nivel internacional y con un determinado trabajo en diferentes puntos, desde Frida Kalho hasta Sol Lewitt, en disciplinas muy atomizadas, hoy existe la posibilidad de aprovechar ésta.

J. Helft: ¿Va a ir a otros sitios aparte de Bér-gamo?

A. Rosenberg: El tema de los coleccionistas es siempre un problema, pero supuestamente la idea es llevarla a México y a Brasil, como puntos más importantes.

J. Helft: ¿Y en Bér-gamo hasta cuándo se quedan?

A. Rosenberg: Desde el 4 de diciembre hasta fin de febrero.

A. de Arteaga: Los catálogos que yo vi, los que me mostraron en Bér-gamo son fabulosos..

A. Rosenberg: Te confieso que es la exposición más importante de arte argentino temática, como eje de investigación, que yo haya visto hasta el momento. Realmente es muy importante, y las obras son buenísimas. En un período que además nosotros sintonizamos realmente muy bien con el mundo, toda la parte del arte concreto, Madí, todo eso.

C. Rossi: ¿Y esta muestra se muestra acá?

A. Rosenberg: Si tenemos el dinero sí.

C. Rossi: Porque ya que se hace todo un esfuerzo de investigación...

A. Rosenberg: Hay mucha inversión en el catálogo.

C. Rossi: Sí, pero más allá del catálogo, estar en presencia de las obras, poder justamente ver ese recorrido, sería fabuloso poder tenerla acá.

M. Brodsky: Realmente es el tema, es el tema que salió ahora, que es el arte argentino afuera, es sumamente bueno discutir en una mesa de éstas pero en profundidad. Que no interesan los argentinos.

A. Rosenberg: No, que no interesan no, es muy difícil ofrecerlo.

M. Brodsky: Me preguntan siempre que estoy afuera por Ede-mar Cid Ferreira como un ejemplo de un brasilero que hace totalmente lo contrario, es el personaje latinoamericano sobre el que todo el mundo pregunta, que lleva las muestras. El tema de llevar la producción al exterior es un tema que amerita una discusión a fondo. Porque indudablemente él dice que es imposible.

F. Battiti: Jorge dice que es imposible pero mucha de su obra salió.

A. Rosenberg: Sí, fue una de las pocas colecciones que pudieron salir.

F. Farina: Nos encanta esta charla y veo que quedan varias cosas por la cabeza, Adriana más escéptica, me parece, otros más optimistas.

A. Rosenberg: No, no. Nosotros el tema lo pensamos permanentemente.

J. Helft: Sí, yo creo que todos estamos preocupados y seguramente no tenemos claro tampoco qué va a pasar en el futuro, ni cercano.

A. de Arteaga: Jorge, te doy un ejemplo muy concreto. Hoy a la mañana estuve en el Museo Costantini, conversando largamente con Eduardo, ellos replantearon toda su política, no solamente cambiaron al director porque se pesificaron los sueldos como consecuencia de todo lo que pasó, la realidad explotó, sino que además en este momento están en una postura mucho más comprometida con lo contemporáneo a través de Pacheco y curadores invitados. Yo creo que hubo un cambio de estrategia acelerado de una manera espectacular. Y el tipo se acomodó bien, digo el conjunto, Costantini y el museo.

F. Farina: Les digo una cosa, lo planteé yo desde Rosario, particularmente a mí me interesa, sé que a Daniel desde Córdoba también, nosotros entendemos que hay que empezar a relacionar las distintas instituciones. En un momento habíamos hablado de que el Malba se podía llegar a convertir, a partir del nuevo director, por una cuestión de financiamiento y de posibilidades de programas, en esta línea de empezar a trabajar sobre el arte argentino. Realmente es algo que sería muy interesante... Fundación Espigas... Perdón, pero debajo de todo esto siempre están estas fundaciones, son fundamentales, si no es imposible.

XX: En realidad, más allá de todo el momento difícil, es muy positivo lo que nos ha pasado, yo soy sumamente optimista, porque esta mesa, acá y ahora, era impensable hace unos años.

J. Helft: Si pensamos lo que se realizaba en el Rojas, comparado el nivel, hay que ser optimista. Una bolsa de gatos gritándose. Hay que debatir bien, hay que salir a la palestra y decir las cosas.

A. von Buch: Yo creo que una de las cosas que hay que decir, para tirarle flores a las que organizaron, una de las cosas que caracterizó lo que escuché ayer y hoy, es que no fue debate. Esto fue diálogo. Cuando estoy en un debate es tu idea contra mi idea, y uno de los dos tiene que ganar. Esto acá realmente fue diálogo... Enriquece.

F. Farina: Sí, absolutamente... Absolutamente,

creo que inclusive hay una idea de construir que es muy importante, y tal vez tiene que ver con esta realidad, que vemos que todo se está cayendo. Es decir el mirar hacia adentro de las instituciones, el repensarlas en función de la nueva realidad yo creo que es fundamental.

El museo Caraffa, algunos planteos

Por Daniel Capardi

A) UNA DESCRIPCIÓN

El museo Caraffa, es un museo provincial, fundado en 1914 con la denominación de museo de bellas artes, y emplazado definitivamente en el edificio diseñado por J. Kronfuss en 1916, consta de un acervo de mas de 1500 obras, distribuidas en cuatro colecciones (pintura, escultura, dibujo y grabado), mas una de reciente formación (fotografía). El diagnostico original realizado antes de iniciar la gestión determino varias hipótesis sobre posibles perfiles de la institución, razones que van desde la dimensión de sus espacios de exhibición, las características(perfil) de la colección, hasta un público potencial desconocido o poco calificado en artes visuales. Esto de por sí determinaba, un débil perfil en su denominación original (por el de bellas artes), puesto que la demanda era múltiple, constituyendo desde ya un sentido multidireccional y endomorfo en cuanto a la concepción de su discurso. En este sentido las prioridades estuvieron planteadas en el sentido de generación de programas por el de áreas tradicionales (para mayor dinámica), esto dio origen a programas como educación, exhibición, documentación, colección, y recientemente el programa público. La prioridad estuvo puesta en el aspecto educativo. Así desde la tradicional visita guiada, por otros que pretendían multiplicar acciones y públicos, esto es por ej. "La obra del mes", exposición de una sola obra, de carácter didáctico, dirigida al público en general, cuyo desconocimiento de la obra era casi completo. Esto presupone la activación de distintos programas como el de documentación (viejo problema en la institución dado la falta de caracterización del acervo, así como la inactividad del área de documentación), colección

(que implicaba evolucionar en los trabajos de restauración, así como sobre uno de sus sub-programas el catálogo), exhibición (que supone un diseño adecuado-tratándose de la exhibición de una sola pieza) y el de comunicación (diseño de paneles y dispositivos de lectura adecuados). Otra actividad es la de seminarios y talleres de diferentes características (prevaleciendo los del tipo lectura de obra, o específicos del tipo seminarios (véase el espacio de la mirada), así como de un seminario permanente cuyo objetivo es la incorporación del arte como aplicación en sistemas de aprendizaje (este además se aplica a escuelas marginales). También el proyecto de creación de cátedra libre universitaria (Facultad de Filosofía y Humanidades, U.N.C.) con sede en el museo. En este tiempo se profundizó sobre la idea de cartografía (mapa o diagrama), definiendo a esta como producto de un campo de combinaciones de lo visible y enunciados propios (según cada formación histórica), en donde los conceptos aparecen, se definen y transforman. Desde allí se comienza a planificar un espacio de interpretación a instalarse en el marco de cada exhibición. En este sentido y anclado con la actividad educación, (ocurre este cruce con la mayoría de los programas, -a más de sus actividades de capacitación (programa de recursos humanos)-, se puede citar a otro sin planificación, que consiste en el desarrollo o prospectiva de la institución, este es un espacio indefinido que llamamos de construcción de discursos o teoría, que prefigura la necesidad de un espacio otro de exhibición, de tipo experimental y/o propositivo, una suerte de espacio ahora, que permitiría la reformulación de estrategias de crecimiento del museo. Esto hace también a la articulación seminario/exposición. Como muchos gestos significativos del arte reciente, ella reactualiza ideas y una prácticas anteriores (arte conceptual). Muchos artistas que ha hecho de la conversación -lo que puede llamarse "comunicación oral"- una forma del arte. Sin embargo, esta forma del arte cuya sustancia es la palabra no puede ser identificada formalmente más que como sustituto de la tradicional forma de la exposición. Generalmente, el nombre del artista siempre es mencionado

en las invitaciones o en todos los anuncios usuales. A pesar de su carácter inmaterial, la exposición es la condición de su existencia pública. Esta paradoja de una existencia puramente nominal es lo peor de la exposición. Muestra como el modelo de la conversación es al extremo, borde de una invención singular, frágil, discreta, -la forma exposición- y de la exposición casi simultánea, apenas descubierta y estructurada, de esta forma específica de representación, una de las modalidades de exposiciones obligadas a renovar las prácticas artísticas, cambiando sus condiciones tradicionales de presentación. La exposición es una forma transitiva. Ella condiciona sin cesar transiciones, de pasajes, de intervalos, de huecos entre imágenes, palabras, imágenes y palabras, cartas, objetos diversos, en donde se ubica el espectador. La puesta en evidencia de procesos de producción del arte son materializados en un acercamiento de la imagen y de la escritura, de la imagen y del montaje, condensando la oposición visible/no visible, mirar/escribir, ver/hablar. Hay índices que se inscriben en la prolongación de esta tendencia. Son un ejercicio de transposición del lenguaje oral de la conversación generadora de la multiplicidad de los puntos de vista. En tanto que "lugares generadores de sentidos", funcionan como metáfora del atelier. Una de las ideas fundamentales de estos índices es hacer del arte una ocasión de aprender algo de alguien, de iniciar un proceso de intercambio y de aprendizaje, una forma de "intersubjetividad personal". El objetivo es así de "de volver a unir el lugar de la obra a un modelo de sociedad, y de considerar ese modelo como una forma del arte. Dicho de otra manera, de instaurar "una comunidad de lenguaje", un lugar común para un lenguaje común. Los índices son así la cartografía intelectual, política y afectiva del espacio en el seno del cual se desarrollaban las conversaciones, como medios de promover una conciencia reflexiva interna en el grupo mismo. Esto va a la par de una tendencia a suprimir la idea del artista en tanto que creador individual, a romper la división del trabajo entre productores y críticos, la distinción entre lenguaje crítico y lenguaje de la obra. Por otro lado, la conversación se asocia a

la dimensión comunitaria, en el sentido de una comunidad que se funda sobre continuidades y discontinuidades históricas. La conversación es una experiencia de co-presencia que desplaza la pregunta del autor. El autor no es más un individuo singular pero una función asegurada por muchos. La respuesta a la pregunta "¿quién es el autor del texto?", Es decir, "¿quién tiene el control de lo que se ha dicho?" desconstruye toda posición de autoridad. La reflexibilidad da así origen a una puesta en escena de puntos de vista múltiples, es decir a lo teatral sin dramaturgia. (Para seguir la definición clásica de la experiencia de la escultura minimalista) La conversación permite una recontextualización perpetua del sentido: el aprendizaje consiste en cambiar los esquemas semánticos de organización, nadie sabrá ejercer de ascendente psicológico sobre las significaciones creadas y fijadas, puesto que ellas están explícitamente incompletas. A esto podríamos llamarlo, de la exposición del espectador a la reconstrucción de un espacio público de comunicación. Esta cuestión de relaciones de autoridad y de poder de la palabra esta en el centro de dispositivos que toman siempre como punto de partida, a partir de un contexto dado, la relación del artista con el público: por la tensión que se opera entre él y los interlocutores, entre los interlocutores ellos mismos o entre los interlocutores participando del dispositivo y aquellos que están excluidos. Nancy Fraser dice que: "la esfera pública oficial es el primer lugar institucional en dónde se construye el consentimiento que representa el nuevo modo de dominación hegemónica". La idea de dispositivo (con lo que el implica de obligación y de puesta en juego simbólico del sujeto), equivale a poner en evidencia el trabajo de mediación propia en toda construcción social. Muestra todo proceso de subjetividad dependiendo de la representación que cada uno hace de la mirada de los otros. Poniendo al desnudo el poder de los efectos singulares de esta representación sobre la palabra, los gestos y las posturas de los sujetos, participa en la configuración de un espacio crítico de la comunicación pública. Este carácter perpetuo, infinito e incompleto de la conversación se transforma en una forma paradigmática

de exposición.

B) EL INDICE

El rol del índice -este es el derivado de la cartografía intelectual, política y afectiva del espacio performativo del museo-, se verifica en otros aspectos de la programación: diseño de exposiciones, comunicación. Otros como el programa de fin de semana que implica un videoespacio, así también como de la programación "cine del museo", planificados en sentido retrospectivo o de revisión. De tal manera se inicio la formación de una videoteca con obras de videoartistas. (pioneros y contemporáneos) Catalogación: Se definió un plan de trabajo con relación a la formación de una base de datos para una posible y ulterior informatización de las colecciones. Este programa es uno de los que más avanzado en las metas trazadas originalmente. Incluyo el trabajo de catalogación específico de tres colecciones de grabados contemporáneos que permitieron el diseño de la exhibición de grabados de artistas de la Escuela de París, y la de 18 piezas de José Guadalupe Posada que actualmente se encuentran en exhibición, todas pertenecientes a los fondos del Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba, Chateau Carerras. Investigación (incluida al programa documentación): Se propuso el armado de un centro de documentación, donde se investiga y cataloga (ordena) la información. Como programa museográfico por excelencia, este se extiende desde aspectos legales a descriptivos de las obras que integran el patrimonio del museo. Comunicación: desde el diseño de señalética, carteles exteriores, paneles murales interiores, paneles para otros programas (exposiciones, obra del mes) hasta ediciones del museo. Actualmente esto es: flyers (invitaciones), catálogos, y cuadernillos (ediciones de estudio), afiches. Diseño de exposiciones: En este caso nos remitiremos a acciones que el museo a emprendido a partir de reconsideración de su acervo o sobre la idea de obtención de la propia producción (referencia a exposición G: 47A, Bonino, Hill, Kabacov, Jorge Bonino o arte emergente - en proceso-):

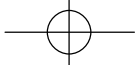
C) ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LA EXPOSICIÓN

Administrar la circulación del público forma parte del primer imperativo de un organizador-diseñador de exposiciones. Al mismo tiempo que construye un discurso, la exposición entabla un diálogo mostrar y explicar o decir (show y tell). Cada vez más la exposición se hace "por el vacío": y a partir de piezas de arte, que cubren temporalmente el espacio, redistribuyéndolo a partir de estructuras que muestran su movilidad. Las exposiciones temporarias se encadenan en las paredes blancas de la sala de exposición de la misma manera que se imprimen en nuestras memorias. El cubo blanco es el espacio proyección por excelencia -esto es visible aún antes que las proyecciones video, por ejemplo lo oscurecen- permitiendo especialmente concebir la exposición en el plano. Algunos teóricos afirman que la exposición parece inscribirse por una sucesiva impresión de recuerdos-pantallas. Esto se explica por un desplazamiento del tipo de la asociación por contigüidad, o bien, si se considera el conjunto del proceso, es un retroceso con sustitución de algo vecino (bajo la relación espacial y temporal). Ella participa de un encadenamiento complejo de relaciones que a menudo son anteriores o exteriores. La práctica de la exposición revela que esta deja atrás los pasos determinados por el guión de organización utilizados usualmente por el museo. J.B. Pontalis habla así de "la doble presencia del sujeto en la escena evocada (la de una exposición), la observa desde afuera y de adentro, se ve: el recuerdo-pantalla es en principio un autorretrato". Quizás una historia de la exposición quede por escribir a partir y como si fuera una suerte de álbum familiar. Sería simple para la historia de las exposiciones universales (eso lo sería

menos para las más recientes). Aceptar el funcionamiento de la exposición de esta manera, sería también aceptar que siempre esto se ha descuidado. Esto nos permite considerar que la exposición esta siempre diferida, exiliada hacia otro lugar. La exposición está para ser consumida en su lugar o para llevarla (se puede reabrir en sí, como un libro). Todo aquello que constituye los relatos de la exposición, forma un nuevo objeto de especulación y de proyección de los deseos, de nuevo susceptible de ser expuesto. Lo que contradice al célebre diktat modernista de Mies van der Rohe, "Menos es más" (less is more). Hoy se podría sugerir: "Interminable es más". Este texto intenta describir la exposición como una suerte de travesía, a partir de los elementos periféricos, los únicos que según nuestra opinión, permiten abordar los múltiples aspectos de este tema.

D) EL DISEÑO DEL DISCURSO-CONCEPTO

Un museo descentrado, incluyente. Esto es reconsiderar un espacio sin centros, pero con una clara decisión de interacción en el sentido de roles reconsiderados a partir de la situación del museo en el lugar o región. La falta de políticas que atiendan a tal situación promueve entonces este tipo de acciones definiendo canales y objetivos que insistan en la búsqueda del perfil de la institución, en permanente reformulación. Esto también implicaría una nueva lectura sobre la teoría de las organizaciones o instituciones como también de la exposición en el sentido que esta es la forma de expresión tradicional del museo. Así, en este texto me he remitido a acciones que el museo a emprendido a partir del trabajo con su acervo o sobre la idea de obtención de la propia producción.

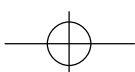


Fundación Andreani

12 años de apoyo a la cultura argentina

En un año tan crítico, volvemos a apostar a una idea que pusimos en práctica desde nuestros inicios: el respaldo a importantes instituciones de la cultura, a cuya indiscutible trayectoria contribuimos haciendo llegar sin cargo y a todo el país la comunicación de sus actividades. Por ello, cada vez que usted vea nuestro logo acompañando una actividad artística, sabrá que aún en la peor de las crisis, una trayectoria de 12 años ininterrumpidos continúa respaldando a la cultura argentina.

Domicilio: Santo Domingo 3220 (129
Ciudad Autónoma Buenos Aires
Tel: 4016-0805
Fax: 4016-0863
Email: fundacion@fund.andreani.com.ar



Artistas con otra forma de acción

Mesa nº 4, 17 de septiembre de 2002, 18:00 hs

Graciela Hasper: Bienvenidos a la mesa que titulamos "Artistas con otra forma de acción". Cada vez más son los artistas que abren espacios de exposición, curan muestras, escriben sobre otros artistas y arman proyectos. Para hablar y reflexionar sobre esta situación hemos invitado algunos artistas que están involucrados en proyectos de este tipo. Tamara Stuby es artista y junto a Esteban Alvarez es la productora de una serie de charlas realizadas en la Alianza Francesa que convocaron recientemente a distintos protagonistas de las artes plásticas locales para discutir distintas cuestiones. Muchos de los invitados a esas charlas están presentes en esta reunión de 3 días en el Goethe. Belén Gache es escritora y ha escrito vastamente sobre artes plásticas, actualmente es la coordinadora de literatura experimental del Proyecto Limbo. Fernanda Laguna, artista de profusa actividad performática en Buenos Aires en los últimos años, funda en el 1999 con Cecilia Pavón el espacio Belleza y Felicidad y la editorial del mismo nombre. Marcelo Grosman, artista, coordinador y asesor artístico de arte fotográfico argentino de la colección del Museo de Arte Moderno, actualmente está trabajando en la producción de Talleres Abiertos para la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Roberto Jacoby, artista, fundador de la revista Ramona. La voz de los artistas acerca de su producción. Sus colaboradores son artistas visuales, poetas, escritores, historiadores del arte, coleccionistas y críticos. En su versión digital Ramona se publica desde mayo de 2000. Jacoby también es fundador del Proyecto Venus, del cual nos va a hablar en su presentación.

Tamara Stuby: Queremos agradecer que nos hayan invitado a participar.

*El ciclo de mesas redondas comenzó en Agosto

del 2001, en el intento de abrir un espacio de debate sobre distintos aspectos del ambiente del arte contemporáneo en Buenos Aires. Teniendo en cuenta las grandes transformaciones que están teniendo muchos de los roles que componen nuestro ambiente, nos pareció importante la existencia de un diálogo que fomente la reflexión y los comentarios sobre estos cambios. La base del foro es local, pero incluye también invitados que pueden aportar una perspectiva diferente, reflejando así un aspecto de creciente importancia del quehacer artístico de hoy: la necesidad de poder trabajar en un contexto local y global a la vez.

Hoy en día, todos estamos pensando mucho más en el tema de la representación, y en lo que podría significar dentro del ámbito artístico. Y hasta ahora, tenemos la impresión de que en el ámbito artístico no se puede aplicar la idea de representación, de la misma forma en que se aplica a una estructura social o política. Al no creer que podemos representarnos los unos a los otros, vemos claramente la importancia que tiene el diálogo y el intercambio de ideas.

Seguimos organizando reuniones, cada una con el fin de enfocar sobre un tema desde puntos de vista muy diferentes, para que sirva como punto de partida para un debate abierto, buscando un balance entre las ganas de quejarnos por todo lo que está mal, y la necesidad urgente de imaginar y definir los pasos a seguir hacia algo mejor."

Escribimos este texto hace un poco más de un año para resumir el por qué de las charlas, con un comentario agregado como reflexión al principio de este año. Desde ese entonces algunas cosas han cambiado, y otras, no.

La naturaleza de estos eventos es orgánica, y en cada momento estamos dispuestos a seguir organizando más mesas o no, según el nivel de

interés que despiertan, si sirven, y si nos sigue estimulando el proceso de generarlas. No iniciamos el proyecto con metas construidas, ni tratamos de evaluar las charlas en sí, sino que tratamos de escuchar a través de ellas las opiniones, inquietudes, y temas que van surgiendo. Quizás esta actitud suene liviana o egoísta, pero no creemos que sea un compromiso menor que cualquier otro programa académico o cultural organizado con una finalidad específica. Hoy están desdibujadas las fronteras que distinguen a la producción artística presentada ante un público, de cualquier otra actividad presentada al mismo u otro público. Realmente no hay por qué definir dónde una cosa empieza a convertirse en otra. Uno va creando, con reflexión y cuidado, ciertas condiciones y parámetros que constituyen una situación que dispara reflexiones, pensamientos y emociones diversas. Hablar en particular acerca de todas las consideraciones, discusiones, y razonamientos que hay debajo de cada mesa, por qué ese tema y no otro, en qué orden, cómo elegir el ángulo desde el cual nos acercamos al tema, quienes son los invitados más adecuados, y luego, hacia donde viró la discusión en cada caso, como resultado de qué química, y con qué protagonistas, sería muy largo para desarrollar aquí. Las ponencias de las mesas con sus posteriores discusiones, están disponibles en un sitio de Internet (www.elbasilisco.com/charlas.html); aunque no sea un medio perfecto, es el más accesible para nosotros por el momento. Como artistas, hacemos lo posible por estar atentos y ser sensibles a nuestro contexto en un amplio sentido: social, geográfico, económico, político, cultural y crítico. Diferenciar entre estos aspectos nitidamente sería imposible, y quizás contraproducente. Nos parece mejor intentar tomar pasos hacia una mayor permeabilidad,

especialmente entre los distintos reductos y estratos dentro del ámbito artístico mismo. Quizás sea algo muy simple, básico, y obvio, pero creemos que en tiempos difíciles, el diálogo se vuelve una necesidad.

La realización del ciclo es posible gracias al interés y voluntad de quienes han participado y participan en las distintas mesas, quienes aportan con su asistencia o las siguen por Internet, y a la Alianza Francesa de Buenos Aires por su generosidad en prestarnos su auditorio.

Roberto Jacoby: Yo voy a leer un informe sobre el proyecto Venus:

El artista en la realidad: ¿nuevas formas del compromiso?

En casi todo lo que hice desde los 60 excepto la que considero mi primera obra y algunas sueltas por allí han sido hechas con otros, a veces con dos, a veces con docenas o centenares de otros. De manera que soy muy nuevo como artista individual.

De manera que el título de este grupo temático me lleva sin dudar a referirme al proyecto Venus y usaré un texto casi igual al que presenté en el simposio y juego sobre el Colapso del sistema Venus, que se realizó el 4 de septiembre en Tatlin.

Quiero decir en primer lugar que este informe habla sobre todo de mi experiencia personal y de los significados que Venus va tomando para mí, cuando por el contrario el proyecto se plantea como una red abierta de personas, acciones y significados múltiples.

El nombre del proyecto Venus, que por momentos me place y por otros me molesta, tiene un origen un tanto casual aunque se vuelve demasiado significativo por momentos. Una de las consecuencias es que los vecinos de Tatlin, un

nodo de Venus, piensan que haremos allí un club de swingers.

Para empezar voy contar algunos antecedentes de las ideas del proyecto.

A principios de los 80 (en la época en que yo escribía canciones para Virus y un libro sobre estrategia que por suerte nunca publiqué) tuve la sensación de que existía una gran cantidad de pensamiento, poemas, textos, arte, en general que no se conectaba entre sí como consecuencia del aislamiento durante la dictadura militar. Imaginé algo que llamé Círculos de Dispersión. Operaría con un listado de adheridos, una fotocopiadora y un cadete que repartiría los materiales a pedido. Fabricué un "isologotipo" y luego no tuve energía para concretarlo.

En los 90, a raíz de una revista que se llamaba Venus, pensé que se podría armar un círculo deseante. Lo imaginé como un listado de personas dispuestas a entregar y obtener algo de la otra. Los intercambios se harían a través de una moneda llamada Venus que vendría en la misma revista, que de este modo resultaría gratuita y las personas serían quienes estuvieran próximas o interesadas en la revista. Esta vez no logre convencer a los editores.

En 1998 se me ocurrió una acción que llamé Bola de Nieve y que intentaba evidenciar las conexiones implícitas en el mundo de las artes visuales. Una serie de figuras elegían los 10 artistas más significativos del momento en Argentina y luego a estos se les pedía lo mismo y así sucesivamente. La idea era hacer visible una red social basada en el interés artístico. Gustavo Bruzzone apoyó la idea y de algún modo se realizó.

Luego a través de un sitio web los artistas pudieron hacerse visibles unos a otros y también hacia fuera de ese círculo.

En 1998 traté de propulsar algunas de estas obsesiones en un proyecto que se llamó Chacra99, donde participaron varias decenas de artistas de diversos rubros durante cuatro meses. Una especie de falansterio de baja tecnología. Mi esperanza era que las conexiones pondrían en funcionamiento una especie de fermento creativo.

Un tiempo más tarde, a Gustavo Bruzzone, que desde tiempo atrás quería hacer una revista de

artes visuales, le propuse el funcionamiento en red utilizando el email. Al menos a lo largo del primer año se produjo esta visibilización e interconexión entre los artistas visuales.

Hace unos años, recibí una invitación para participar en una muestra denominada Invaluable/worthless en Eslovenia, donde se presentarían obras que tenían que ver con el valor y el dinero. Les propuse que el catálogo incluyera la moneda Venus y que de este modo los asistentes pudieran comprar el mismo catálogo u otras cosas. El tesorero de la Moderna Galerija de Ljubljana consideró que no alcanzaría para pagar y entonces creo que se pudo comprar cerveza con los billetesobra.

Después vino Cooltour donde quise hacer un laboratorio artístico tecnológico multidisciplinario con la misma red de Chacra99, con el apoyo de Ruth Benzacar, un proyecto que no avanzó de los planes y se canceló con su muerte.

Como ven, en cuanto a ideas soy más recurrente que torrencial.

Con esto llegamos al proyecto Venus, donde me propuse actualizar todo este farrago al mismo tiempo.

Lo primero sería decir que es un proyecto desu-topizante, en el sentido de hacer existir un lugar no "afuera" de la "sociedad" sino entremezclado con ella, concretar una especie de inmediatez de la utopía y sus dificultades.

Pienso que existe entre los artistas, pensadores, científicos, etc. una inimaginable riqueza no solamente considerada en forma individual sino otra aun más relevante que reside potencialmente en las conexiones que establecen entre sí. Y no me refiero a la trillada "creación colectiva", sino a todo tipo de cruces posibles, la asistencia tecnológica, la llamada "fertilización cruzada", las "transferencias estructurales" de un campo a otro, las conversaciones, las colaboraciones, los préstamos, las amistades, el entretejido de deseos y competencias, el bricolaje de ideas, producciones, fuentes.

Basado en la experiencia de los años 60, creo que cuando existen este tipo de conexiones se produce el famoso "caldo de cultivo" que en aquella década se cocinaba en ollas tales como bares, librerías, casas colectivas y fiestas o comidas.

Entonces, al principio del proyecto Venus, se proponía crear una sociedad no alternativa sino simultánea, algo como TAZ (temporary autonomous zone, descendientes del situacionismo), espacios de relaciones más que espacios físicos, donde fuera posible realizar ciertos deseos, cierta potencia creativa. Ya sé que esto suena un tanto ingenuo y probablemente lo sea. Ya se que hay que definir la noción de "deseo" en forma rigurosa y otras cosas que se han dicho en anteriores reuniones.

Uso "deseo" en sentido lato, un ganas de tener o conocer o hacer algo que no hice o no pude hacer o no me dejaron hacer. Este deseo en el ámbito de Venus se refiere sobre todo a las creaciones o invenciones, pero también a la simple posibilidad de conectarse con otras personas deseables.

Normalmente nuestros poderes creativos individuales y colectivos están mediados (medidos y muchas veces coartados) por el sistema institucional y económico. Algo, diría burdamente, que el desarrollo de la acción simbólica es trabado o apropiado por otras instancias a través de los mecanismos del mercado y las instituciones. Muchos lo hemos sentido cuando hemos hecho propuestas a algún galerista, editor, productor, cuando nos han censurado, dificultado, omitido, etc. Y de allí la búsqueda de independencia o autonomía enunciativa por parte de los artistas. Los sellos editoriales o galerías nos resultan inmediatamente más confiables cuando son de artistas.

Se ha dicho que el arte dejó de buscar la verdad para buscar la libertad. Sabemos que en el arte no hay verdades eternas, sino fosforescencias, ritornellos, encuentros y desencuentros. En todo caso, el espacio de libertad al que se aspira es precisamente aquel donde las verdades aceptadas pueden ser exploradas, criticadas y renovadas.

Con el proyecto Venus pensé en experimentar con tres cuestiones:

1. Las redes, o sea con las infinitas posibilidades que hay en nuestros cuerpos y sus conexiones. Sabemos que las conexiones en la sociedad contemporánea asumen la forma de redes: redes empresarias, redes informacionales, redes terroristas, redes culturales, redes de

resistencia, etc. El tema de las redes es de por sí una cuestión importante, ya que implica otro tipo de contactos, de jerarquías, de modos de operar.

2. Las tecnologías digitales, que refieren por una parte a aquello de que "el arte será hecho por todos" debido a la accesibilidad bastante extendida a mecanismos de producción independientes, y por otra parte, a las formas de conexión, comunicación y cooperación en red. Estas posibilidades están modificando la cultura contemporánea, pero aun así es evidente que están subutilizadas.

3. Las nuevas formas de vida social que es a mi modo de ver el punto más complicado. Por lo tanto, sería de lo más necesario y muy interesante explorar las formas de colaboración, cooperación, acciones conjuntas utilizando estas tecnologías junto a las tradicionales y a otras que no imaginamos todavía. Esto es sin duda algo difícil pero no parece imposible.

Resulta obvio que la sociedad no es externa a los individuos, sino que estos la llevan allí donde vayan. Más bien han sido hechos por la sociedad que, en menos de un millón de años, pasó de la horda a un proyecto de individuo, que es el momento que estamos viviendo. Sin embargo los proyectos de nuevo hombre, nueva sociedad, nuevo poder no parecen haberlo tenido en cuenta.

Y los problemas principales acá son: lo que se suele suponer que es la "naturaleza" humana, la búsqueda de acumulación, la demanda y la expectativa del dominio, los intercambios desiguales, de no equivalentes.

En este sentido Venus es un laboratorio no solamente de arte y tecnología, sino sobre todo de relaciones entre personas.

La propuesta de una moneda propia tiene un lado poético simbólico y otro paródico pero no carece de sentido práctico ya que se supone que en nuestra época el mercado es la forma social por excelencia. Uno podría haber enfatizado las formas no estrictamente mercantiles como las de la religiones y sectas, ciertos partidos u organizaciones secretas, las asociaciones solidarias, la familia, etc. Pero dada la experiencia que tuve con algunas de estas formas, donde las jerarquías injustas y el intercambio

desigual se mantienen de forma a veces oculta aunque con gran fuerza, pensé que era mejor intentar crear un mercado propio, de pertenencia voluntaria, que coexistiera con el mercado consensual o universal. No sabía en ese momento aunque podría haberlo imaginado que, como casi todas las cosas, ya estaba inventado. Primero, por Silvio Gesell en los años 20, y luego, por decenas de grupos que ininterrumpidamente desde esa época siguieron probando con monedas locales: lets, social money y otras denominaciones en muchos países, por lo que sé con éxito no muy destacable. Pero no solamente existía ese antecedente remoto: aquí nomás y en forma espontánea sectores expropiados y empobrecidos habían inventado su propia moneda y luego el estado lo multiplicó por dieciocho; las llamadas "seudomonedas". Planteada así, como sociedad experimental, donde artistas, científicos, tecnólogos e intelectuales se articulan en circuitos de producción y circulación y exploran nuevas formas creación y de vida, el intento no puede fallar. Es decir, no fallaría aun cuando falle, ya que si de todo esto surgen ciertas experiencias y cierto conocimiento, ya será un aporte importante. En términos de moda diría que me gustaría hacer un laboratorio de micro biopolítica (por oposición al laboratorio de macro biopolítica) donde se experimenta, donde todas las fórmulas que sentimos agotadas sean revisadas y reinventadas. Durante 2001, junto a un pequeño grupo de artistas e intelectuales que estaban cerca de ramona que seguían de proyectos anteriores y algunos nuevos entusiastas, comenzamos. Varios están hoy aquí y son cada uno en sí mismo una TAZ y la mejor prueba de que este experimento tiene sentido.

Primero organizamos los Plácidos Domingos que se proponían como un espacio de reflexión propicio para pensar Venus y al mismo tiempo comenzamos a desarrollar los sistemas informáticos. Muy curiosamente la historia argentina pareció acompañar al proyecto. El descrédito de las instituciones de todo tipo y en especial el dinero mismo modificó el contexto de manera favorable. Si al principio, las personas nos preguntaban cuál era el respaldo del Venus (imaginando lingotes en el banco central o al menos en Fort

Knox), hacia febrero del 2002 cuando se imprimieron y distribuyeron los primeros Venus ya nadie volvió a tener ese tipo de dudas.

Pensamos al principio en lograr 50 y luego 100 asociados para contar con ofertas suficientes para que la circulación funcionara. Ahora hay 170 y pensamos que de 250 a 300 personas con ciertas características creativas es una magnitud de interconexiones rico y observable. Vimos que la web era un medio necesario pero insuficiente. Que la materialidad y el contacto físico era fundamental para dar entidad al proyecto. Organizamos encuentros, ferias, shows. Pensamos en la necesidad de generar nodos y empezamos con eso en Belleza (y Felicidad) y luego en Tatlin. Pronto habrá un nodo De Loof. La web fue mejorando, clasificando las ofertas, incrementándolas. Tenemos una serie de ofrecimientos de lugares interesados en comerciar en Venus, que no alcanzamos ni siquiera a conversar. Estamos preparando una revista como elemento de conexión analógico, que permitirá alcanzar personas y espacios que no se conectan a Internet.

Las experiencias con grupos y personas me resultaron muy auspiciosas. Estamos planeando el sistema de proyectos apoyados por el sistema Venus. El uso de los juegos como Colapso de un sistema, es fuente de ideas y proyectos. Por ejemplo, surgió de allí el proyecto de hacer importantes donaciones en moneda Venus a organizaciones necesitadas.

Se mantiene una especie de indefinición que a mí me parece provechosa, en el carácter de esta sociedad: club, universidad, solos y solas, centro de trueque, factory, barraca de refugiados, península utópica, experimento, aduana, banco cooperativo, tertulia, empresa por acciones, micronación.

Algunos principios operativos:

Hagámoslo ya

Seamos amigos (no siempre funciona: un analista por allá)

Preguntemos a alguien más

Busquemos los cruces

Pensemos en la persona adecuada (principio de Castingiera de Dios)

Huyamos hacia delante: los problemas no se

resuelven solamente, se puede crear otro problema mayor, más complicado o hacer un desvío, un cambio (en el sentido de cambio de vías de tren) hacia otro problema.

No rechazemos el aporte de instituciones privadas o públicas, pero no esperemos nada de ellas (sobre todo si son argentinas: recordar que el único aporte serio al proyecto vino de la Guggenheim)

No basarse en el sacrificio sino en el deseo o el beneficio (puedo hacer o tener cosas que no podría de otro modo, tengo visibilidad, gano conocimientos, hago conexiones, etc.)

Promover el don

Evitar el "viaje gratis" que penaliza a quienes realizan tareas de interés colectivo

Buscar funcionamientos diferentes a los habituales: todo lo conocido ha fracasado

No congelar los roles

En lugar de la estrategia (como habitualmente es entendida), un estado gaseoso, variable, cambiante resulta un poco enloquecedor y complica la comunicación pero no permite aburrirse.

Hasta aquí llegué con el informe que podré mejorar con el aporte de otros venusinos que no pudieron verlo antes de esta reunión.

Ahora vamos a jugar al Colapso de Venus, un dispositivo heurístico y retórico desarrollado por M777 que nos va a dar muchas ideas y nos va a permitir salir (al menos en el pensamiento) de modelos agotados y definitivamente inservibles.

Belén Gache: Gracias por invitarme por la cuestión del proyecto Limbo, pero contrariamente a lo de ellos dos, no es una justificación ideológica lo que voy a hacer. En todo caso la ideología detrás del proyecto Limbo es el borramiento mio, porque es un lugar para la producción de proyectos de otros, no míos. Es un lugar para que la gente presente proyectos. Está totalmente en vías de construcción, es una iniciativa que, también contrariamente a lo de ellos que ya vienen trabajando hace mucho tiempo, se va a empezar a hacer desde el año que viene. Básicamente está apuntado no hacia lo metadiscursivo, si bien se va a considerar la dimensión metadiscursiva, va a ser sobre todo de proyectos concretos, o sea de la obra, de la obra concreta que se realice. Así que veo diferencias

con los otros proyectos. De todas maneras insisto en esta cuestión del borramiento porque no es el caso del proyecto Limbo, simplemente es abrir como un espacio, no hay, como en el caso de ellos, realmente una manifestación específica ideológica estética detrás.

G. Hasper: Contanos de qué se trata.

B. Gache: Es un laboratorio donde se van a seleccionar trabajos de artistas.

G. Hasper: ¿Un laboratorio de verdad? Un laboratorio es un lugar donde ponés cosas...

B. Gache: Sí, hay distintas clases de laboratorio. Es un laboratorio donde se van a realizar obras. La gente que está dirigiendo esto apunta hacia diferentes manifestaciones, desde música, arte sonoro, hasta instalaciones de arte o sonoras.

G. Hasper: ¿Quién es la gente que dirige esto?

B. Gache: La gente que está dirigiendo esto somos Gustavo Romano, Jorge Haro y yo. Y va a funcionar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Pero ya les digo, no es una cuestión de una obra nuestra, no es un proyecto a nivel obra como en el caso de ellos. Los deseos con respecto a este laboratorio son mucho más acotados y de un perfil distinto, no hacia una obra. Es para que la gente pueda realizar. No sé cuánta gente finalmente se juntará ahí, pero para que puedan desarrollar sus propias obras. En todo caso lo bueno que tendría esto es que es un lugar que se abre para que la gente haga obra y punto.

Inés Katzenstein: O sea que es un lugar de producción.

B. Gache: Es un lugar de producción, no metadiscursivo. Si bien está contemplada la creación de workshops y todo eso, va a estar el foco puesto en la producción de obra, no en la investigación.

Fernanda Laguna: Igual va a haber selección

de las obras.

B. Gache: Tiene que haber una selección simplemente por una cuestión de espacio y del acceso a las máquinas.

Ana María Battistozzi: ¿En este momento con cuántas máquinas cuentan?

B. Gache: No, estamos en pleno proceso de juntar máquinas y plata para adquirirlas.

Marcelo Brodsky: ¿Máquinas de qué?

B. Gache: Computadoras. Y también equipo de audio y todo eso. Es bastante incipiente. Yo les agradezco que me hayan invitado porque es una manera de empezar a difundirlo, pero es cierto que no tengo atrás la trayectoria de ellos, la experiencia de hacer el proyecto, porque esto es algo que se va a desarrollar recién el año que viene.

Diana Aisenberg: Pero está copado igual saber.

B. Gache: En realidad vine simplemente para que se sepa que esto va a existir.

D. Aisenberg: Yo no entiendo muy bien qué es.

B. Gache: Es un laboratorio donde la gente va a poder presentar proyectos para realizar. Vos tenés un proyecto, una instalación que de alguna manera implique tecnología, y no tenés las máquinas en tu casa, o una cosa de arte sonoro y no tenés la cosa de edición de audio y video, bueno, lo podés venir a realizar ahí.

D. Aisenberg: ¿Y va a haber asistencia?

B. Gache: Va a haber asistencia técnica, y va a haber también asistencia teórica. Pero lo que se va a desarrollar ahí es la obra, no proyectos teóricos.

D. Aisenberg: ¿Y ésta es una idea de ustedes?

B. Gache: Sí, sí, es una idea de nosotros tres,

el MAMBA nos dio su sede como para poder desarrollarlo ahí, y vamos a ver qué pasa.

A. M. Battistozzi: Me parece fantástico que la gente que concibe un proyecto tenga una isla de edición y todo esto, pueda sintetizar sonido o lo que fuere. ¿Con qué plafond mínimo empiezan?

B. Gache: Nosotros estamos trabajando, yo coordino la parte de literatura experimental, no hago la parte de gestión.

Gustavo Romano: Nosotros lo que tenemos es un proyecto y distintos programas que estamos terminando de amar, pero como esto está apuntado a marzo del año que viene hay muchas cosas que van a tener que decidirse en función de una serie de acuerdos que estamos desarrollando con distintas instituciones que van a apoyar el proyecto

A. M. Battistozzi: O sea que hoy por hoy parte del proyecto es justamente esto, que van a cerrar acuerdos con instituciones.

G. Romano: Bueno, es parte del trabajo.

A. M. Battistozzi: O sea que el trabajo tuyo cotidiano desde que empezaste a trabajar en esto es entre otras cosas eso.

B. Gache: Pero hay gente que se encarga de la gestión concretamente, no nosotros.

G. Romano: Lo que quería aclarar es que hay una serie de objetivos, hay una serie de programas que están... Pero me parece más interesante hablar de los resultados de algunos proyectos que se vienen desarrollando en el tiempo.

D. Aisenberg: Sí, pero ustedes hablan por comparación, eso es lo que molesta un poco. Lo que hay, hay, lo que no hay, no hay.

G. Romano: Hago un resumen muy breve. El objetivo del laboratorio es básicamente servir como un espacio tanto de producción como de discusión de producciones en distintas disciplinas.

Básicamente empezamos con tres que son literatura experimental, arte sonoro y artes visuales. Y el cruce de esto con nuevas tecnologías. El cruce de estos tres campos con las nuevas tecnologías da una serie de nuevos formatos y de nuevos productos como instalaciones sonoras, instalaciones interactivas, hipertextos, etc. La idea es un poco funcionar como un lugar donde se recepcionen proyectos en estos nuevos campos y tratar, de alguna forma, de dar un apoyo tanto tecnológico como a nivel de seguimiento de proyectos, más allá desde el punto de vista artístico como soluciones que se pueden dar a través de una serie de workshops que tenemos planeados. Algunos ya están confirmados que se van a desarrollar con invitados del extranjero que van venir a dar este apoyo. Algunos van a ser abiertos, otros van a ser para esta gente que esté trabajando en el laboratorio.

M. Brodsky: ¿Es básicamente de arte basado en la web o no necesariamente?

G. Romano: Nosotros no es que estamos proponiendo una serie de formatos, lo que proponemos es qué pasa con el uso de las nuevas tecnologías. Para muchos artistas este acceso no les es muy natural, como que necesitan algo. Por un lado pueden ser las máquinas, pero muchas veces es más que las máquinas. No es que estamos proponiendo una serie de formatos sino que estamos tratando de recibir y albergar proyectos que en esos campos aparezcan. No te puedo decir cuáles van a ser los proyectos. De los que se acerquen se hará alguna selección, por una cuestión de que en la medida que esto se realice va a haber que acortarlo. Pero estamos abiertos a todo tipo de propuestas. Otro de los objetivos es ver cuál es el uso que se le puede dar a la tecnología en un país que no es productor de tecnología. La relación que tenemos con la tecnología es tecnología importada, esto crea una serie de cuestiones que tienen que ver con el aprovechamiento de recursos, con el aprovechamiento de las tecnologías, probablemente de las bajas tecnologías. Y en función de esto también la idea es crear una serie de relaciones con otros centros que hay en Latinoamérica que están en situaciones

similares. En ese sentido estamos en contacto con distintos centros, en Lima, Colombia, México, y Uruguay. Algunos tienen unos años, otros están apareciendo ahora. Y tratar de ver de qué forma podemos trabajar en conjunto para, por un lado, intercambiar experiencias, por el otro lado, empezar a conocer más la producción a nivel latinoamericano, cosa que hoy día la única posibilidad que estamos teniendo es cuando nos encontramos en Europa con otros artistas regionales. No hay una relación directa con los países del área sino a través de una selección que suele hacer algún curador europeo de artistas latinoamericanos. Básicamente los objetivos son éstos, y de los proyectos que tienen que ver con las áreas, creo que es muy prematuro hablar ahora. Pero va a haber un llamado probablemente en noviembre para empezar a recibir proyectos.

I. Katzenstein: ¿Y la gente cuyos proyectos sean recibidos van a exponer en las salas que están ahí al lado? ¿Qué relación hay entre la sala y el espacio del laboratorio?

G. Romano: Hago un poquito de historia. Esto nació de un proyecto que, como decía Belén, partía de un grupo de gente que ya nos conocíamos por trabajar en Fin del Mundo que es un sitio de Internet que se dedicaba a proyectos de distintas disciplinas dentro de lo que es la web. Nos acercamos a varias instituciones, entre ellas el Museo de Arte Moderno, y al charlar con Laura Buccellato, ella ya tenía un proyecto similar con lo cual empezamos a charlar, a darle forma a un proyecto en conjunto. El lugar nuevo lo que tiene, lo debés haber visto por eso lo preguntás, la sala nueva de exposición que no tiene que ver con Limbo. Eventualmente puede usarse de sala, como también se pueden llegar a usar salas de otros museos. Pero esa sala es una sala de nuevos proyectos que es del MAMBA y que está dentro de la programación del MAMBA.

Cecilia Rabossi: En el segundo piso del museo se recuperó todo un espacio, en una parte está el laboratorio, y en otra se recuperó una sala que va a ser de exposiciones,. Se van

a hacer instalaciones o por ahí cosas de esto, pero es totalmente separado.

G. Romano: Sí, está separado.

C. Rabossi: Pero hay una serie de salas que corresponden al laboratorio.

M. Brodsky: ¿Salas nuevas o las salas de antes?

C. Rabossi: Son salas nuevas, en el segundo piso, un piso más en donde se recuperó todo un espacio, donde va a estar el laboratorio, y una sala que se recuperó para exposiciones.

XX: La gente que participa trabajando en el laboratorio atendería el proceso de ese determinado proyecto. ¿Esa es la idea? ¿O tienen pensado proponer un tiempo para...

G. Romano: Se está evaluando. Probablemente lo que se haga es pedir un tiempo de realización, como pasa en cualquier residencia, donde se le pide al postulante que evalúe un tiempo de realización. Eso se va a ir viendo. Hay un plazo máximo, pero por ahí está realizado antes. Con respecto a lo de exponer, es otra cosa que se irá dando sobre la marcha, como en todo este tipo de cosas, centros de producción, etc., es muy común que los proyectos no se terminen. O sea que el artista use ese tiempo que se le asigna para desarrollar la parte más importante y por ahí el proyecto lo termina desarrollando luego o no lo termina de realizar. Eso es bastante común. La idea nuestra es tratar de fomentar la realización completa de los proyectos, y en función de eso estamos tratando de ver la forma de armar algunas muestras, incluso la posibilidad de exponer en algunos otros centros, tanto en América como en Europa, y también la posibilidad de editar en distintos soportes, ya sean CDs., libros, los proyectos realizados, o en algunos casos la descripción de los proyectos en sí. En síntesis es un poco eso, creo que lo importante en todo caso es resaltar esos objetivos, y el formato final que tenga me parece que va a terminar conformándose en función de lo proyectos que se acerquen.

Seguimos con Fernanda Laguna.

F. Laguna:

El arte ¿es un ser vivo?

¿Independiente de los artistas?

como una ola gigante, como un viento arrasador.

Una visión incomprensible.

Un ánimo.

La galería siempre va a ser un espacio chico, limitado. Nunca alcanza.

Es lo que hay, es lo que debe ser para que podamos comprender lo que sucede.

Como un renglón.

Mientras el arte siga sometiéndose únicamente a un formato no va a poder fluir como el viento que no tiene contención. ¿Quién puede detenerlo?

El arte está cerca del viento. ¿Pero cómo no volverse loco?

Es algo que nos excede.

Bueno esto es un delirio personal; no tan delirio, creo que todos lo sabemos.

Aclaración.

Antes de empezar quiero aclarar que la galería nació en marzo o abril de 1999 y que la fundamos con Cecilia Pavón, para jugar, divertirnos y que en todo el texto hablo en primera persona porque es mi visión. Aunque muchísimas de estas visiones e ideas las compartíamos como hermanas siamesas. En el año 2002 Cecilia se retiró del proyecto de la galería pero continuamos juntas la editorial de poesía y prosa.

El rol de productor de obras a productor de programas.

Existen diversísimos tipos de artistas, como diversas razas de perros. Un chihuahua y un gran danés o un perro pelado egipcio o peruano. Una vez Sergio De Loof me dijo que su obra era una sola, un fluido que se extendía desde la decoración de su casa, a un desfile de moda, a una carta de amor a un chico que no lo correspondía. Y todo lo que él hacía para conquistarlo. Como Van Gogh, sus cuadros, su relación con Gauguin, su oreja cortada que está en los remolinos de esos cielos místicos, su hermano. Su pobreza. Esos podrían ser como perros de la calle u ovejeros alemanes. Otros hacemos cuadros. Proyectos delimitados que comienzan

y terminan. Tienen fechas de apertura y clausura. No es una cuestión de mejores o peores. O sí, y hay que tener mucho valor para poder decirlo. El viento es un tornado o el aire de un ventilador. Uno a veces devasta y rompe todo y hace sufrir y el otro nos hace muy felices en los días fatales del verano.

Un proyecto a mí me suena como algo más utópico pero también puede ser una pseudo utopía. Por ejemplo recibí uno acerca del problema de la escasez del agua mientras todos dejamos las canillas abiertas. Prefiero lo débil, "Sé que se acaba el agua y que todo es un desastre, que está lleno de pobres que revuelven la basura para comer pero sólo intento zafar de este dolor que no me permite estar en paz".

Hablar de proyectos definidos

Salir a la calle, ir al psiquiatra. Tomar mis medicamentos, hablar de proyectos. Eso me encanta. Pensar en grandes negocios. Jugar, jugar a ser algo más. Jugar a ser alguien importante. Ir a una inauguración y si tenemos suerte tomar champagne gratis. Si tenemos más suerte cerveza. Pensar en hacer algo por acercarnos de verdad, de querernos. Hablar y criticarnos, ser muy crueles por un rato. Hacer más conferencias de prensa y debates. Concilios de arte. Planificar cualquier cosa y hacerla. Hacerla o escribirla. Algunos las graban y después otra persona las desgraba. Hacer como salga, probar todo. Vivir en el juego del arte. Dar el asiento y sentirme una heroína sin haber hecho nada. Guiñarle el ojo a una chica en el subte. A veces pienso que hacer arte es hacer todo lo que no haría naturalmente. A veces sin ganas, a veces casi por deporte.

¿Cómo se articulan con las instituciones o con otros proyectos?

Habría que definir cuáles son las instituciones ventilador y las viento para ver cómo se pueden articular los diferentes proyectos. Pero creo que distingo muy pocas que se comprometan realmente con incentivar la calidad en el arte. Tendrían que nacer nuevas instituciones que funcionen en forma temporaria, hechas por gente rica que quiera experimentar "Otras cosas, otras experiencias". Pero para que éstas nazcan tienen que tener incentivos por parte de

los artistas. Hay que ver, los artistas somos capaces de producir obras de calidad y, cuando pienso en calidad pienso en emoción y reflexión. Contenida o desbordada. Creo que tiene que existir más diálogo y que los coleccionistas tienen que convertirse (si quieren) un poquito en artistas. Crear espacios de expresión increíbles. Modestos. Ayudar a conseguir locales abandonados, galpones. Alquilar por un mes negocios con hermosas vidrieras, que podrían donarlas o hacer cambios por obras o que lo invitamos los artistas a una cena en la casa de alguno.

Conseguir habilitaciones para hacer cosas al aire libre y, si les parece dar un poquito de plata. El arte puede ser muy barato. Como lo hace Sergio De Loof o Dios.

No sé, o ver si nos pueden ayudar a conseguir plata de afuera y ver de mostrarnos en el exterior. Es muy difícil para mí hablar con gente con dinero. Me dan vergüenza, me parece que soy desprolija, en fin. Por ahí es un complejo. Pero acerquémonos, trabajemos juntos. La idea es crecer y divertirnos. Intentemos hacer lo mejor del mundo aunque no nos salga.

¿Porqué les surgió la idea de hacerlos?

Ahora hablo en nombre de todos los artistas que conozco y que charlamos. Somos artistas: si no hacemos esto, ¿qué hacemos? Si un panadero no hace pan, ¿qué hace?

Aparte es tan divertido y es la forma de abrirse a los demás, de compartir la alegría y el dolor. Eso, ¡el dolor! Ahí va... Por lo menos algunos artistas te lo mandan suavemente. Otros nos hacen bosta.

¿Conciben a los proyectos como obra?

Todo entra dentro de la categoría del perro.

Criterios de selección, programación.

Para todo hay un criterio que puede ser mutante. El mío es el siguiente: Busco nuevos mundos, nuevas visiones. No me atraen las obras como cosas, objetos vendibles, delimitados. A veces hay cosas espléndidas que son como joyas de otro planeta. Esas me interesan.

Me gusta la calle principalmente, hacerme amiga de los del barrio (los comerciantes y los clientes). Me gusta cruzar corriendo a lo de Mingo y comprar unas cervezas para tomar con la gente que esté en el local. Es muy difícil que

el arte se una a esto, por lo menos en la Argentina, he conocido artistas en otros países que son todo. No videastas, grafiteros, pintores o músicos por separado. Son como planetas (como Markus Selg).

Me interesa el proyecto de Magdalena Jitrik, Mariela Scaffati y Diego Posadas de serigrafías para los piqueteros. Me encanta sentirme cerca de la gente que tiene valor.

En la galería no sucede todo el tiempo esto. Es muy difícil encontrar este tipo de seres. Una vez expuso Analía Canal Feijóo unas niñas flaquísimas y de largos cabellos, y cuando ella llegó fue una aparición. Bueno: Benito Laren, etc.

Pero no sé a lo que me refiero, en realidad a veces elijo lo que hay, muestras de las que no estoy para nada segura y al final son increíbles o no. O están más o menos buenas. A veces no siento nada y eso es lo peor.

Hace un tiempo tengo muchos deseos de gritar, pero no grito porque no sé qué expresar.

¿Cómo pensamos al público? ¿Definimos audiencia, adaptamos el contenido al público?

En Belleza trabajamos apoyando a cada artista en lo que necesite, en que su idea se exprese de la mejor manera, dentro de lo posible, por los costos en valentía y en dinero que se requiere para llevarlo a cabo. Igual creo que todas las galerías van a eso, esa es una de las dos funciones que tenemos, apoyar y vender, si se puede. Este apoyo va dirigido al deseo del artista, que por lo general es que su sueño sea visto por el público.

Siempre agasajar es para mí la mayor experiencia, aunque a veces sea una experiencia terrible. A veces es una mezcla de amor y odio muy fina. Creo que cada artista fantasea con un público. Cambia en cada muestra. Por lo menos eso pasa en Belleza. Cuando expuso María Fernanda Aldana se llenó de hermosas adolescentes de quince años y chicos con mochilas pintadas con corrector blanco que decían "El otro yo" y anarquía. Otras también llevaban impresa la cara de Marilyn Manson. Cuando expuso Carmen Gianini, la maestra, vinieron niños, sus colegas del colegio y artistas. A otras vienen los coleccionistas que son re divertidos porque le dan un toque de glamour y los artistas más top de la ciudad. Lo último que pasó fue el homenaje a

Gilda y la inauguración de la colectiva "Pájaros". Para el evento tocó Leo García temas de la santa. Y allí vinieron los chicos del club de fans de ella con banderas en sus espaldas y un montón de artistas que aunque no les gustaba la cumbia lo pasaron bastante bien. Otros re bien. Creo que es una mezcla. El público soñado por el artista a veces es la esencia del contenido de la obra del artista. Otras no, pero creo que el creador jamás está libre del público en su cabeza. Una vez le dije a Marcelo Pombo que no podía pintar, que tenía mucha gente adentro de la cabeza y él me dijo que él pintaba con toda esa gente.

Estrategias de comunicación

Esta es la parte más divertida, porque siempre es diferente y se trabaja con el artista. Hacer los fliers de todo tipo. Serios, austeros, en fotocopias, tipo tarjetas de cumpleaños, escritos a mano, en impresora. Así nomás, etc. Al principio con Cecilia no hacíamos nada al respecto, no mandábamos mails, ni gacetillas. Cada artista se tenía que ocupar de todo y funcionaba bastante bien y era menos trabajo. De a poco fuimos empezando a hacerlo y hoy, lo hace March. Manda todo a todos lados. También los artistas se ocupan, como en todos lados.

Me encanta pensar en estrategias con los artistas, algunas son imposibles y quedan en la nada.

¿En qué modelos basan su metodología?

Creo que uno aprende de todo lo que le llega. De cualquier parte del mundo, vía Internet o algún viaje propio o el de algún amigo que trae fotos y nos cuenta. De aquí, de Buenos Aires, de otras galerías, de proyectos comunitarios, de otros artistas. Copiar y crear. Adaptar a las posibilidades que uno tiene lo que los demás hacen. Una vez yo vi un certificado de autenticidad en una obra de Alfredo Londaibere de no sé que feria, y para Arte BA le hicimos a todas nuestras obras lo mismo. Ni idea si eso era o no así. Después hablando con Hernán Zavaleta nos dijo que estaba muy bien. Después nos cansamos y no lo hicimos más. Pero no es cosa fácil imitar a otras galerías, porque cada una tiene su personalidad. Y hay características de la propia personalidad que son muy difíciles de manejar.

Por ejemplo, el orden y la presentación. Un famoso coleccionista, Ignacio Liprandi, a veces nos asesora, pero es casi imposible.

G. Hasper: Pero a él le gusta jugar.

F. Laguna: Es macanudo.

A. M. Battistozzi: Soy curiosa ¿en qué te asesora?

F. Laguna: Por ejemplo viene y me dice llámame a tal, que llame a ciertas personas para ofrecer ciertas cosas, o por ejemplo, que enmarque, que ponga las cosas de otra forma. Y una vez llegó con un coleccionista y justo había un karaoke, y había un chico vestido de mujer cantando, y era todo un caos, y cerveza por todos lados, justo llega en el momento en que no tenía que llegar.

G. Hasper: Tenía que llegar.

F. Laguna: Sí, sí, pero el coleccionista no compró nada.

Marcelo Grosman: Bueno, trabajo para la Secretaría de Cultura del gobierno, y realizamos un evento que se llama Estudio Abierto. Nuestra idea, que se fue modificando con el tiempo, que se va modificando todavía, que no tiene forma definitiva, se va determinando de acuerdo a prueba y error. En algún aspecto tenemos la desventaja de manejarnos dentro de un marco que es mucho más complejo, mucho más rígido, como es el marco del estado. Dentro de este marco vamos cometiendo errores y los vamos rectificando, y así y todo nos hemos ganado un espacio relativamente autónomo en cuanto a la programación y a las decisiones que tomamos. El evento y nuestra idea no es tan sofisticada. Si algo hemos aprendido ahí adentro es a intentar utilizar los recursos que tiene el estado y que son básicamente, y sobre todo me parece el más interesante, en el que estamos haciendo hincapié, es el tema de comunicación y poder llegar a públicos más amplios. En base a esa cualidad que tiene, intentamos hacer circular las mejores ideas, tratamos de

contactarnos con la gente que nos parece que está haciendo cosas más interesantes y ponerlas en escena. Básicamente es eso. Nuestro deseo es más amplio que nuestro bolsillo, es así, nos gustaría tener más plata para poder producir, siempre ésa es la pelea fundamental que damos ahí adentro. No obstante hemos aprendido que lo que no está, tratamos de conseguirlo vía la gestión. Por ejemplo, estaba diciendo la posibilidad de conseguir edificios, una de las cosas que más nos divierte hacer, lo que más gozamos dentro del evento es conseguir galpones, conseguir espacios, intervenirlos, llamar artistas, galerías, etc. Nos hemos transformado en mangueros profesionales. Tenemos la ventaja, que ése sí es un recurso y un valor agregado, que a través de estos recursos que tiene el estado de poder tener buena comunicación, buena gráfica, y canjeamos, recorremos una zona, vemos las inmobiliarias, le ofrecemos un canje publicitario, le decimos que un galpón nos gusta, le ofrecemos participación a la inmobiliaria como canje si nos prestan el galpón. Así conseguimos cosas, esto lo estoy dando como ejemplo.

I. Katzenstein: ¿Y dónde lo publican?

M. Grosman: En nuestra publicación. Nosotros tenemos una comunicación que es como el catálogo del evento, donde aparecen logos, sellos de comercios, de empresas, entonces hacemos un sistema de canje.

D. Aisenberg: Como cualquier revista.

M. Grosman: Calculamos que nosotros producimos entre el 50% y el 60% del evento por canje, pedimos cosas, salimos a pedir. Eso lo estamos haciendo bastante con los edificios que conseguimos. Vamos, hablamos a las inmobiliarias, le llevamos la comunicación anterior y les decimos "Nosotros tenemos esto", hacemos este canje. Se dio con Baigún, recorrí la zona, ví que estaba en alquiler ese edificio, llamé a la inmobiliaria, tuvimos la suerte de que la dueña de la inmobiliaria es Daniela de ..., que había trabajado con nosotros en el evento anterior. Le llevamos el catálogo y dijo que a esa

persona la conocía, que era amiga de ella, entonces eso nos aflojó y nos redujo la tensión. Y nos prestó el galpón.

G. Hasper: Marcelo, para que nos quede claro el proyecto de talleres abiertos, ¿hace cuánto que estás en el gobierno?

M. Grosman: Hace 2 años, un poquito menos.

G. Hasper: Y el proyecto que llevaste adelante básicamente es éste.

M. Grosman: Es éste. Sí, también hice otras cosas ahí.

G. Hasper: Lo hiciste en la Boca.

M. Grosman: Vamos por el quinto. Empezamos en San Telmo, después Palermo, después la Boca, después Abasto, y ahora volvemos a la zona de Monserrat-San Telmo, el lugar más amplio.

R. Jacoby: ¿Para cuándo?

M. Grosman: En noviembre, si hay plata.

XX: ¿Cómo es el tema de la convocatoria de galerías privadas?

M. Grosman: Cuando hablamos de galerías privadas me parece que son proyectos de buenas ideas sobre todo. En el galpón estuvo Sonoridad Amarilla, Belleza y Felicidad, etc. Aparte de todo, en teoría tratamos de llamar a las galerías que estaban en la zona, algunas desecharon la invitación, llamamos a otras, llamamos a galerías que sabíamos, por las características del barrio, que nunca iba a haber un evento en su barrio. Me parece que todas comparten un perfil.

XX: ¿Pero la obra no se pone a la venta?

M. Grosman: No, sé que algunas vendieron.

A. M. Battistozzi: Era un proyecto que no tenía nada que ver con lo comercial y ellos

accedieron.

M. Grosman: Accedieron, fijamos una plata muy modesta, le dijimos a cada galería le damos esta plata para los artistas. Y bueno, es eso, me parece que comparten un perfil, una idea. Me parece que todas las galerías tienen alguna idea que llevan a cabo. Le pedimos que nos cuenten el proyecto de la galería, y eso lo pusimos en la comunicación. Nos parece que organizar el evento es el justificativo para editar un catálogo con opiniones de los artistas, un texto que les pedimos para la ocasión. Gozamos con la ventaja de que no es un evento definido, que tenga una forma rigurosa que hay que cumplir, lo podemos inventar, armar y desarmar cada vez. Eso nos permite disimular los errores. En lo que respecta a la gestión, y esto para hacerlo un poco menos glamoroso, el 95% de la gestión es gestionar recursos, cosas, traslado de obra, pedir prestados camiones para trasladar obra, pedir prestados galpones, pedir prestados sillones.

D. Aisenberg: Las visitas a los talleres también.

M. Grosman: Sí, organizar eso. El evento surgió muy modestamente de ahí. En ese sentido no curamos la participación de los talleres, no tenemos la idea de seleccionar, nos parece que es una postura cuasi filosófica, creemos que todo aquél que se considere artista abra su taller y hable con la gente.

XX: Pero Uds. arman unos recorridos.

M. Grosman: Unos recorridos para facilitar la seguridad.

XX: Demandado por los artistas.

M. Grosman: Demandado por los artistas, es decir, que no esté abierta la puerta sino que llevemos y saquemos la gente. En la comunicación son los únicos lugares de los cuales no ponemos la dirección, por ejemplo, hay un cierto cuidado, y les ponemos un guía que se supone que es alguien de alguna escuela de arte. Hacemos que previamente pase por el taller

para que hable con los artistas para saber de qué va la obra que tiene ganas de poner. Es una cosa de cuidado para que no sea un zafarrancho. Hasta ahora han pasado miles de personas en todos los eventos y no ha pasado nada, intentamos que así se mantenga.

Agustina Cavanagh: ¿Cuál es el objetivo del taller y cómo se encuadra esto dentro de la política de la Secretaría de Cultura?

M. Grosman: No, dentro de la política de la secretaria no tengo ni la más remota idea.

A. Cavanagh: ¿Pero cómo surge?

M. Grosman: El proyecto, contra lo que uno puede esperar es bastante inorgánico. Llevás adelante un evento, y esto es mediante la repercusión. Es como el flipper, suma puntos. Cuando es un aluvión más te abren el canuto, te dicen "Tenés dos pesitos más".

A. M. Battistozzi: En rigor, surgió por primera vez en San Telmo.

D. Aisenberg: Ya se hacía.

M. Grosman: No, lo organizamos nosotros, el primero lo hicimos nosotros, no existía.

G. Hasper: ¿Quién lo organizó?

M. Grosman: Nosotros.

A. M. Battistozzi: Nosotros empezamos. El sur, el barrio sur, San Telmo, es un lugar con una alta densidad de población de artistas. ¿Por qué todo acontece en el norte? ¿Qué tal si hacemos algo que traiga gente al sur? Hablamos con artistas a ver si querían hacer algo que aconteciera en todas partes. Abrir sus talleres, y una serie de programaciones que estaban en el barrio como el Museo de Arte Moderno. No tenía ninguna aspiración de nada especial, simplemente producir un desplazamiento para crear otros focos que no fueran estrictamente Recoleta o el centro.

M. Brodsky: Dentro de la municipalidad estaba

la idea de descentralizar, teóricamente, en relación con los museos y los espacios que se generaba ¿esto cuadra dentro de esa política?

M. Grosman: En rigor es así, pero en lo personal no tengo ni idea, porque no participo en la política.

A. M. Battistozzi: Los artistas manifestaron cierta disposición pero también cierta reserva en relación a abrir las puertas al público. Entonces se propuso esta alternativa de organizar inscripciones y visitas. Realmente la primera vez la gente fue, la gente que participó sabe cómo fue, y quiso participar. Ahora, los públicos eran diametralmente otros. Totalmente distintos los artistas que participaron, también podemos decirlo. Casi nadie era de la gente que circula por galerías. Era otra gente de otros sitios, con otras formaciones.

M. Grosman: Y después dijimos, si sale todo bien ¿qué pasa si le sumamos cosas? Si empezamos a producir cosas. No es un evento que quedó limitado a artes visuales, agregamos teatro, agregamos música, decir, a ver qué pasa con estos cruces, produzcamos cosas a ver qué sale. La idea es que haya un cruce disciplinario entre los artistas, que se conozcan.

A. M. Battistozzi: Pero el espacio grande surgió después. Como una necesidad de un cuartel general.

M. Grosman: Surgieron dos cosas, primero hubo uno medio espontáneo, que fue un lugar de la calle Bolívar que se llama la Manufactura Papelera, que lo autogestionaron un grupo de artistas. Después nos pareció una buena idea, era muy cómodo. Hay cosas de logística, de organización, que no teníamos dónde dejarlas, eso nos facilitó el trabajo. Entonces ya para el segundo fuimos y buscamos un galpón. Es grande el lugar, bueno, hagamos muestras. Al tercero ya dijimos hagámosla mejor. Y aparte de todo en general trabajamos con gente que no está habituada en una de éstas a montar muestras de arte, hubo que capacitarla.

G. Hasper: Marcelo, nosotras también queríamos que hables un poco sobre tu participación en la colección de arte fotográfico argentino. Si nos podés contar un poco en qué consistió esa colaboración.

M. Grosman: Ahí fue sobre todo coordinar cómo era el armado de la colección y editar el libro. O sea, me ocupé de editar el libro. Y participé medianamente en convocar algunos de los artistas.

G. Hasper: En la selección.

M. Grosman: En la selección y en la convocatoria.

M. Brodsky: Era un grupo, Valansi.

M. Grosman: Bueno, dos.

C. Rabossi: Estaba Marion Heft

G. Hasper: En la asesoría artística figuran ustedes dos.

M. Grosman: Sobre todo me ocupé personalmente de editar el libro, de hacer el trabajo de producción.

G. Hasper: O sea que vos tomaste decisiones en lo que respecta a cómo es ese libro.

M. Grosman: Más o menos.

Adriana Rosenberg: Sólo pusieron las que estaban reproducidas ¿no? Atrás no está el listado de obra.

M. Grosman: No me acuerdo, creo que no.

M. Brodsky: Que no pusieron todo.

M. Grosman: Creo que no era un catálogo razonado, no me acuerdo.

C. Rabossi: Por lo general se expusieron unas 4 obras por artista que había donado obra.

M. Grosman: O sea, teníamos que hacer fotocromos de todas las obras y no teníamos guita.

A. Rosenberg: No, pero el listado, lo que me llamó la atención es que no hayan puesto el listado.

M. Grosman: Creo que no, puede ser que lo hayamos desechado, no me acuerdo. En el momento en que decidimos no hacer el catálogo razonado porque no teníamos plata para hacer toda la fotocromía de todas las obras, posiblemente en ese momento hayamos desechado hacer el listado de todas las obras. Pero está el listado, está todo inventariado.

G. Hasper: Pero una crítica que todos tenemos en la punta de la lengua es que ese catálogo carece de ese listado de la colección total, porque no importa que no esté reproducido.

M. Grosman: No tomé esa decisión.

C. Rabossi: La idea cuando se decidió hacer un catálogo era hacer un catálogo razonado. Por una cuestión de presupuesto no se pudo hacer, pero se tenía la idea de seguir trabajando obviamente con esa colección que se formó, y que teóricamente se iba a seguir editando, y hacer trabajo crítico.

A. Rosenberg: Pero hacer un listado de la colección son páginas tipográficas.

D. Aisenberg: No, es una cosa política, es una decisión.

G. Hasper: Por eso digo que el listado podría haber estado. Lo que interesaba era primero esa colaboración bastante inédita, un artista que entra y trabaja de esa manera, y hace un aporte tan importante. ¿Cómo es eso, es una puerta abierta, sigue ese tipo de colaboración?

M. Grosman: No sé, yo no tengo ni tuve en ningún momento ninguna relación orgánica con el museo.

D. Aisenberg: Yo tengo la misma duda con ustedes, ¿es un trabajo que a ustedes los llaman

a cubrir, es un proyecto? Como artistas, quiero decir, en esta movida.

M. Grosman: Para mí no es una obra de arte.

D. Aisenberg: Para vos no es una obra porque es algo que vos das, que entregás a la ciudad.

B. Gache: En ese proyecto, después otros proyectos sí.

D. Aisenberg: No, hablo de este proyecto específico que ustedes relatan ¿qué les mueve a organizar, es amor o es dinero que alguien le paga? Lo mismo vos.

M. Grosman: Yo ya lo contesté.

D. Aisenberg: Te encargan un trabajo, punto.
A. M. Battistozzi: Rentado para lo de los talleres.

D. Aisenberg: No, yo por el museo estaba preguntando, la asesoría del museo.

A. M. Battistozzi: Creo que hay una cosa que Marcelo se olvidó de decirles, que yo recuerdo ahora y que me parece importante señalar. En algunas ocasiones, proyectos que son privados, piden auspicio al Gobierno de la Ciudad, y ese auspicio se traduce no en dinero sino en gestiones concretas para que algunos proyectos puedan llevarse a cabo. El caso, por ejemplo, de lo de Spencer Tunick, o algunas cuestiones que se llevaron a cabo con el Festival de la Luz, y varias cosas que en este momento no recuerdo. Marcelo es una de las persona que conoce más en detalle cómo hacer todo eso tan difícil. Gestionar

M. Grosman: Mover la burocracia.

A. M. Battistozzi: La gente que está afuera de eso no tiene idea, pero es un muy buen gestor en el sentido de decir "Acá hay que pedir un corte de calle", y ya. Es una cosa que casi está en el polo opuesto de su actividad creativa como artista. Pero esto me pareció importante señalarlo porque es un gran gestor, él va y

sigue, y sigue algo. Lo cual es reproblemático en el sistema burocrático de la ciudad.

M. Grosman: Pero en un momento se torna hasta divertido.

G. Hasper: Empezamos a creer eso, que vos te divertís enormemente.

M. Grosman: Totalmente, sí, sí. Es divertido después del "no" número veinticinco, que el número veintiséis sea un "sí", es como sorprendente.

D. Aisenberg: ¿Y no decís "ahora no quiero"?

M. Grosman: En general no me sucede, no.

R. Jacoby: ¿Habilitaciones municipales?

M. Grosman: No, porque no hay más habilitaciones. Me parece que no existe más la Dirección General de Habilitaciones, que vaya y tenés que tener el libro de actas. Vos presentás, pagás un sellado y creo que tenés automáticamente la habilitación.

F. Laguna: A mí me pasó por ejemplo que mi galería no está habilitada, y que salió en la revista de la municipalidad de Buenos Aires como galería, eso es genial.

D. Aisenberg: Te la habilitaron... Vos, Marcelo, sos secretario de...

M. Grosman: Yo soy empleado público, contratado.

M. Brodsky: ¿Es empleado tuyo?

A. M. Battistozzi: No, del Gobierno de la Ciudad.

D. Aisenberg: Pero quiero entender qué funcionario, qué lugar es, qué implica para vos como artista este trabajo. A mí se me confunde realmente.

M. Grosman: Esto es un trabajo, sí, sí. De todas formas dentro de este trabajo uno más o

menos acomodó los tantos.

G. Hasper: ¿Y esta gestión tuya es parte de tu obra, por ejemplo?

M. Grosman: Qué sé yo, no sé. No hay esta cosa de un límite exacto. No sé, no soy artista todo el tiempo.

D. Aisenberg: O sí.

M. Grosman: No sé, qué sé yo. Pero me parece que todo tiene que ver con relacionar esta cosa que decía antes de hacer circular ideas, y el arte no es exactamente eso pero tiene un parentesco con eso. Y me parece que ésta es una de las variantes.

M. Brodsky: Puestos a organizar ese tipo de cosas es mejor que lo haga alguien que conoce un poco la obra.

D. Aisenberg: Pero eso es aparte de si es artista y de su obra. Que lo haga mejor él que otro, seguro.

M. Grosman: A veces lo más difícil es mediar entre funcionarios.

D. Aisenberg: A mí me inquieta eso, que es lo mismo que les pregunto a ustedes y a vos también.

Tamara Stuby: No sé adónde llegamos contestando esa pregunta.

D. Aisenberg: Para mí es importante entender al artista, el lugar del artista. De todas maneras podemos llegar a ningún lado o sí.

T. Stuby: Hay algunos que tienen una definición muy fija de quién es artista y quién no, y otros por ahí no.

D. Aisenberg: Pero yo pregunto cosas personales, porque uno da por sentado que cada uno tiene una respuesta diferente. Supongo que estamos acá para conocer un poco más cómo es cada uno.

T. Stuby: Yo no hago un esfuerzo para decidir a qué hora...

D. Aisenberg: No, lo que estoy preguntado es qué los mueve a hacer este tipo de trabajos. ¿Es algo como una entrega del artista a la sociedad o es parte de la obra?

M. Grosman: Yo estoy haciendo un trabajo. Me parece que estaría bien si uno hiciera menos también. Te dicen "Hoy trabajaste demasiado". Me parece que uno le pone un plus a eso, que es el entusiasmo y el deseo que tiene uno que salgan algunas cosas, no hace falta, por momentos eventualmente puede llegar a ser como desbordadas. Me parece que es más la materia y en el ámbito en que uno lo hace, con quiénes lo hace, que lo vuelve como un poco más interesante.

D. Aisenberg: Estoy preguntando por la motivación, de dónde viene eso. Todo lo que me motiva, para sentarme y ver qué carajo hago, cómo termino esta obra, cómo lo pongo, dónde o muestro, a quién. Eso para mí después se expande automáticamente a otras cuestiones del contexto nuestro. Nuestro contexto, la sociedad en que estamos, el mundo en que estamos.

T. Stuby: Puede ser la curiosidad también.

D. Aisenberg: Eso me responde, eso lo entiendo.

B. Gache: Creo que tu pregunta se refería a las motivaciones que tiene un artista para actuar en determinado plano de la cultura.

D. Aisenberg: Sí, qué los lleva. Si sienten necesidades. Porque yo no siento. Si tengo que hacer algo o no, si es natural, es mi obra o no, o me pagan para hacer esto y entonces lo hago.

Horacio Zavala: Hay uno de los aspectos de la cultura que es la transmisión de la sensibilidad y del conocimiento, en términos muy generales. No es necesario ser artista para transmitir ciertas cosas. Hay que tener interés cultural,

interés en la cultura, en lo que sucede en los diferentes ámbitos de la cultura. Entonces si yo soy un artista visual quiero de alguna manera transmitir o intentar transmitir conocimiento, sensibilidad, etc., etc., encuentro la manera, que no necesariamente tiene que ser mi propia producción artística, puede ser a través de la terapia, a través de la pedagogía, a través de mil cosas. Puedo encontrar un canal en donde lo que yo fui adquiriendo con el tiempo lo pueda transmitir a otros, y a la vez enriquecerme. Es un pasaje de ida y vuelta. Para mí no es metafísica, no es romanticismo, es mi inclusión dentro de la sociedad como artista. Y como ser de la cultura, para mí es eso.

R. Jacoby: Yo hice una evolución en este tema a lo largo de mi experiencia. Partíamos de un punto más prescindente del arte, más bien como destructivo. La verdad que el arte no me interesaba nada sino más bien todo lo contrario. A lo largo de los años me fui dando cuenta que el espacio simbólico que ocupa el arte, como el lugar de ponerte como artista, es muy útil, es práctico, te permite hacer ciertas cosas. Entonces decidí llamarme artista. Antes, cuando me preguntaban qué era, ponía cualquier cosa, y en un momento empecé a poner artista, incluso ponía a propósito así, artista. Cosa que antes me daba repugnancia, más que pudor, repugnancia. Y trato de usar ese espacio o esa cosa en todo lo que puedo. De hecho para el proyecto Venus yo presenté 58 veces cosas como proyectos comunitarios para poder hacer esto y no me dieron ni cinco de pelota. La única vez que me presenté como que era un proyecto mío, los mistifiqué bien, el artista, la obra, arte conceptual. Ahí picaron. Si decís que vas a hacer algo porque tenés ganas, porque te gusta, no. Ahora, si sos artista "Ah, mirá qué bien, qué artista", incluso clasificaron. Me causó gracia, en la Guggenheim la categoría era algo ridículo, nunca escuché arte público multidisciplinario de redes, podían haber seguido, por la tarde de color verde.

F. Laguna: ¿En el formulario lo tenés que poner?

R. Jacoby: Sí, tenés que poner qué es. Tenías

que poner cosas, y después te pedían ¿nos hemos aproximado a lo que usted está haciendo? Si quiere corregirlo puede cambiarlo.

Patricia Rizzo: ¿Pero vos no pensás que tus antecedentes en el arte conceptual pesaron mucho a la hora de darte una beca? Si no te ponías como artista el jurado probablemente no hacía la analogía con el mismo Roberto Jacoby.

R. Jacoby: No, pero te quiero decir que presenté en otros lados proyectos parecidos, que también eran de programa artístico, pero no a título personal.

P. Rizzo: Pero podría haber presentado por otro y hubiera sido menos considerado.

R. Jacoby: Pero yo también estuve, yo iba y presentaba el proyecto, pero no lo presentaba como obra. No decía "Es una obra de Roberto Jacoby", no lo presentaba así. Decía "Con un grupo de gente vamos a irnos al Chaco y vamos a buscar tecnología y poner gente a trabajar juntos". Con eso no conseguía nada, no me daban ni cinco de pelota.

F. Laguna: Pero él ponía que era Roberto Jacoby

R. Jacoby: Claro, no era anónimo.

XX: Pero poner el proyecto como un proyecto rural desconcierta. Algo que es fundamental a la hora de esta repartija de premios en el ámbito de los circuitos donde se legitima es considerar que vos sos para una historia más o menos reciente del arte argentino, una figura con una trayectoria, me parece que es...

A. Rosenberg: No, por eso, cuando lo entendió hizo eso.

R. Jacoby: Claro, hice eso. Pero no me salía, no tenía buenos asesores, qué sé yo. Un día me dijeron presentate que seguro lo vas a ganar, y otras veces me iba pésimo, y lo intenté montones de veces.

M. Brodsky: Pero hay un punto en que la categorización de artista, más allá de lo que uno diga o deje de decir sobres sí mismo te lo dan los demás.

R. Jacoby: Ahí está, ése es el otro punto, porque por ejemplo yo fui muchísimas veces a la municipalidad, fui a la legislatura, fui a la comisión de monumentos públicos...

A. Rosenberg: A lo de él.

R. Jacoby: No, a lo de él no fui nunca. No voy porque una vez me contrataron y no me terminaron de pagar.

A. M. Battistozzi: Sí, se te pagó.

R. Jacoby: 700 pesos, me deben 300 todavía.

A. M. Battistozzi: Cobraste, no se te debe un peso partido por la mitad, y mostrá las facturas...

R. Jacoby: Te quiero decir que he ido a muchos lugares donde no tenía ninguna relevancia lo que yo dijera... y, aclaro: nos deben 300 pesos todavía...

XX: Los mismos proyectos, presentados por dos personas distintas seguramente van a tener una recepción distinta.

R. Jacoby: Sí, pero no estamos hablando de eso, estamos hablando de la misma persona que presentó el mismo proyecto, solamente que le da un encuadramiento distinto, si lo considera una obra de arte o si no lo considera una obra de arte. Ésa era la pregunta ¿lo considerarás obra o no lo considerarás obra?

XX: Y menos con la ocultación de cierto tipo de roles como...

R. Jacoby: ¿A qué te referís?

XX: Eso de que sos artista con determinada orientación.

R. Jacoby: Es bastante variado, realmente es

bastante cualquier cosa. Pasa cualquier cosa, podría dar un montón de ejemplos distintos. Que se junta una gente y hace un videoclip, y eso funciona independientemente de lo que podríamos llamar la estructura central de proyectos. O sea, no es que se reúne el comité central del proyecto Venus y dice hay que hacer un clip con tal, sino que hay gente que quiere hacer un clip. Y hay otras cosas como la instalación de Gordín y el trabajo de M777 que fue patrocinado por el proyecto. El proyecto pagó proyectos. La idea del proyecto es que no es un club del trueque, la idea del trueque se agota, una vez que todos nos cambiamos todo entre nosotros, gira la cosa y no se produce nada nuevo. Lo que planteamos es que dentro del sistema se generen proyectos y que esos proyectos tengan que ver con la cooperación, el trabajo conjunto de distintas personas que están trabajando ahí.

M. Brodsky: ¿Tiene alguna relación con los clubes de trueques o los trueques en otros ámbitos?

R. Jacoby: No, no tenemos ninguna relación. Yo fui a ver muchos y la verdad que me deprimí. Me deprimí mucho, no era eso lo que me parecía interesante para nosotros.

A. Rosenberg: No, además es medio irónico. El otro día lo discutí con Laddaga que había estado con ustedes. Y en un momento en que estábamos hablando de la situación del trueque, y también decía que si vos lo centrás en la situación del trueque es demasiado irónico hasta de la realidad. No me parecía que era la intención. O sea tomar una situación de la realidad, que realmente se hace por necesidad y por una situación de urgencia que tiene una persona, no es lo mismo que tomarlo en un contexto artístico, cambia totalmente.

R. Jacoby: Sí, de todas maneras en el interior del fenómeno que se produce ahí, que no lo considero mi obra ni nada por el estilo; si hay algo que yo puedo considerar obra es un dispositivo que después empieza a funcionar por sí mismo. Lo mismo que ramona. Armando esto

después va a adquirir una dinámica que uno no sabe qué va a pasar, y que te envuelve. Lo mismo pasa en este proyecto. Hay gente que realmente lo usa para cosas muy prácticas, cosas muy concretas como tomar el taxi por ejemplo, hay gente que toma taxi en Venus, y le da importancia a eso porque no le gusta volver tarde solo a la casa. Existen los usos más diversos. Y hay millones de expectativas. Otros para conocer gente, es muy variado realmente.

D. Aisenberg: Cuando hablás del fracaso, no entendi muy bien.

R. Jacoby: Sí, en el sentido que el proyecto oscila como en dos tipos de respuesta, una que es una fantasía de proliferación y de multiplicación donde te dicen "Ah, imaginate que todo el mundo funcione en Venus y todo es Venus", a alguien le agarran ideas megalómanas. Por ejemplo De Loof que le ofrecieron curar la galería de uno de los lugares de Venus, entonces él dijo "Mirá, yo te digo francamente, yo vengo por interés acá, porque yo creo que esto se va a poner de moda, y va a haber Venus en todas partes, todo va a ser Venus. Entonces yo me quiero hacer de algunos Venus". Desde esa idea completamente disparatada hasta gente que te dice "Pero esto es ridículo, no va a funcionar nunca, a la gente no le interesa". Oscila entre la imposibilidad total de hacerlo...

F. Laguna: No, aparte que es algo que se va creando instante a instante, y son como mini-fracasos y miniéxitos. Todo está teñido de relatividad total. Lo mejor tiene también lo peor.

R. Jacoby: Sí, está todo mezclado, por ejemplo, una persona que es de Venus, que es escritor y vive en Tandil, y ahora aparte de escribir empezó a hacer obra, entonces hace varitas mágicas. Y va a exponer en Belleza porque Fernanda se enteró. Pero a su vez tenían que avisar a la gente de ramona para ponerlo online, pero no llegó y no se publicó. A mí me dio un ataque, digo cómo puede ser que un artista de Venus no sale en la página de ramona. Estamos hablando de Chichita no sé cuánto que expone en Barrio Norte no sé qué cosa, y a nuestras

propias muestras no le dan bola. Te agarrás una amargura que te querés matar.

G. Hasper: Entre ramona y Venus se ve como un monopolio...

R. Jacoby: No, no, yo creo que es bastante claro, no tiene mucha complicación.

D. Aisenberg: ¿No estás harto de ramona ya?

R. Jacoby: De trabajar sí. Es bastante simple, ramona funciona como un lugar donde la gente que escribe puede publicar, eso es la ramona de papel. Después hay una ramona digital que registra todas las muestras que se hacen en Argentina, y de muchas se hace un registro fotográfico. Estos dos emprendimientos dependen de la misma fundación, que es la que promueve Venus. Y aceptan Venus, ésa es toda la conexión que tienen. Alguien de Venus con 50 Venus hace el mailing de su muestra, lo que sino le costaría 50 pesos.

A. M. Battistozzi: ¿Pero los costos fijos de ramona los pueden pagar con Venus?

R. Jacoby: No, son donaciones. Bueno, algunas.

A. M. Battistozzi: ¿Toda la gente que colabora en ramona colabora gratuitamente?

R. Jacoby: No. La gente que escribe sí. Pero por ejemplo otras actividades no, por ejemplo las cosas de web es una mezcla de Venus con pesos. Es un sistema complejo. Pero los fondos de donde sale todo eso son donaciones mías y de Gustavo. O sea, a mí me interesa mucho la cosa de la plata...

A. Rosenberg: ¿Vos lo conocés a Espósito, el asesor del Banco Central de Rodríguez Saa, que lo echaron a patadas? Llamalo porque él fue el que inventó eso de emitir 70 mil millones de argentinos sin respaldo.

R. Jacoby: Ése es uno de los proyectos de Venus, pagar la deuda externa. O sea, terminar toda la discusión con el FMI, pagar todo en

Venus y que no molesten más.

Esteban Alvarez: Podrían haber mantenido la paridad.

R. Jacoby: Mantenemos la paridad.

F. Laguna: Yo propongo que sea un peso, un Venus 20...

R. Jacoby: Ah, un poquito más. Una de las cosas que yo pienso sobre toda esta cuestión, de cuando decía los artistas son el centro de todo. A mí me gustaría que alguna vez alguien hiciera la cuenta, de toda la plata que se gasta en actividades culturales, de toda la red gigante de cosas, el galerista, el que custodia la puerta de la galería, funcionarios públicos, seguros, el transporte, la mudadora ¿qué parte tienen los artistas de todo eso?

XX: Nada.

R. Jacoby: Me encantaría que hubiera una estimación de eso. Tanto de los organismos del estado como de los privados que se transparentara de alguna manera.

A. M. Battistozzi: Pero es el problema del valor en el mundo capitalista. ¿Cómo se construye el valor? El valor no solamente es lo que produce el artista sino todo eso. Es el mundo capitalista.

R. Jacoby: Sí, por eso justamente, yo quiero saber qué parte le toca a uno y qué parte le toca al otro.

XX: Creo que en el Gobierno de la Ciudad se hizo, y creo que a cada indigente o a cada supuesto destinatario de la acción social le tocaban creo que 500 pesos mensuales. Entonces se le preguntaba a cada persona qué haría con 500 peso. Vivo.

R. Jacoby: El Premio del Banco Nación, ponerle ¿cuánto cuesta al Banco Nación? Digamos 100.000 pesos. ¿Cuánto de esto va a los artistas y cuánto va a todo lo demás? Eso mismo lo

podemos trasladar a todos lados. Los costos que tiene esto que estoy diciendo yo son cifras tan ridículas, que es lo que cobra un ejecutivo mediano en una empresa como Telefónica, que cobran 6.000 pesos. Con eso se mantienen todos los proyectos culturales, los lugares, los locales. Tenemos 12 puestos de computadora, scanners, cámaras digitales, isla de edición, y todo es con nada. Yo no soy millonario, no heredé, yo trabajo. Y Gustavo Bruzzone es un funcionario público que vive de un sueldo. Hay un punto donde hay una cuestión sobre la distribución, sobre la gestión... No es destruir el capitalismo, Ana María.

A. M. Battistozzi: No, yo lo decía en el caso del proceso de construcción de valor...

R. Jacoby: Yo no dije eliminarlo. Dije que me gustaría conocerlo, me gustaría entender el mecanismo, que es algo que preocupa a muchísimas instituciones internacionales, por ejemplo el Banco Mundial, el FMI y todas esas instituciones están siempre preocupadas por, de la plata que ellos ponen, qué parte se pierde en una especie de gran colador donde todo desaparece, y qué parte va realmente a los destinatarios. Y los destinatarios en este caso puede ser gente que necesita salud, gente que necesita educación, gente que necesita arte, pueden ser distintos usos. ¿Cómo se gestiona eso?

E. Alvarez: El Fondo Nacional de las Artes es un ejemplo de ese colador.

R. Jacoby: Ayer justamente Tato dijo que era un ejemplo, que era una de las que menos... No sé de dónde sacó ese dato, lo dudo profundamente, porque no da la sensación.

E. Alvarez: O tipo la Biblioteca Nacional.

G. Hasper: La Biblioteca ahora está bien.

R. Jacoby: Tiene fondos gigantes, pero cuando vos entrás ahí te das cuenta que es un sistema que no es eficiente.

F. Laguna: Pero a veces los fondos van...

Aparte escribo poesía y estoy en un grupo fuerte de poetas. En Abasto Estudio Abierto nos pagaron. Pero había una cosa que organizada la municipalidad y las bibliotecas y entonces compraban vino, luces, armaban unos carteles gigantes en las puertas, había un show de música que les pagaban, y a los poetas no les pagaban. Y el argumento de todo esto era que el poeta no llevaba público. Había sonido, producción y ni siquiera 30 pesos para pagarte el viático. Y lo último que dijeron fue "Bueno, el año que viene les prometemos que vamos a conseguir plata para narrativa".

R. Jacoby: No para poesía, nada para poesía. Es que la poesía tiene que ser gratis.

I. Katzenstein: Roberto, ¿tienen pensado pagarles a los escritores en algún momento?

R. Jacoby: El problema es que ramona ahora tiene un déficit espantoso.

F. Laguna: Pero pueden pagar iluminador, todo el evento, pero no pueden pagarle a tres poetas 90 pesos. En eso que ustedes dicen del gasto. Estás pagándole a un poeta que es el evento precisamente. Y justamente la cultura tiene que proteger estos eventos.

I. Katzenstein: No, pero por eso pregunto lo del escritor.

R. Jacoby: ramona empezó como una revista de distribución gratuita, no costaba nada. La empezamos a cobrar porque nos exigió la municipalidad para entrar en un sistema de subsidios, que supuestamente nos iban a dar, fue muy complejo, una historia muy rara. Tuvíamos que empezar a cobrarla porque no dan subsidios a revistas gratuitas. Por esa cuestión tuvimos que empezar a ponerle un precio. Igual no la cobrábamos, la mandábamos a las galerías. A medida que se fue poniendo cada vez más espesa la cosa... Los artistas tengo que reconocer que colaboraron muy poco con ramona. Nosotros poníamos esas cajas de plástico que en un momento decidimos, y venían 50 pesos, un lugar bueno, en Proa eran

60, 70 pesos.

A. Rosenberg: El público ponía.

R. Jacoby: Juntabas por ahí 180, 200 pesos por mes. Después entre los avisos y todo se podían sacar unos 500, 600 pesos. Y lo que cuesta hacerlo es 2.500.

I. Katzenstein: Al diseñador gráfico le tenés que pagar porque sino no lo hace, y al escritor podés no pagarle. Es lo mismo que hablábamos ayer del caso de Patricia y la curaduría, como que ella finalmente armó un sistema para trabajar. Es esta misma idea.

F. Laguna: Pero también el escritor de ramona si quiere no escribe, en cambio el diseñador está contratado y tiene que hacerlo. Yo si quiero no voy a recitar poesía.

E. Alvarez: Cuando alguno de nosotros va a dar charlas en la Alianza no cobra nadie, ninguno.

R. Jacoby: Bueno, pero hay trabajos que son mucho más divertidos, otros son más aburridos. Por ejemplo el trabajo que hago yo es bien aburrido y no cobro.

D. Aisenberg: ¿Cuál es?

R. Jacoby: El de mantener toda esa rueda dando vueltas.

M. Brodsky: Finalmente si ramona tiene esa subvención y tiene los recursos le pagará a los que escriben.

R. Jacoby: Sí, no ha sucedido hasta ahora.

D. Aisenberg: Sí, es un sueño. Yo lo escuché mucho a Gustavo repetir esto de que los escritores tienen que recibir, que hay que pagar.

R. Jacoby: Sí, yo estoy muy de acuerdo con eso.

D. Aisenberg: Sí, también uno puede aceptar entrar en un sistema donde escribis, sos publicado, pero también tenés acceso a la ramona

semanal. Como que uno puede acceder a un sistema de beneficios.

R. Jacoby: Es así, funciona así. La gente que escribe pone avisos gratis.

XX: A la persona que está organizando el evento le pagan. Le pagan a todos o no les pagan a nadie. Y leemos en eventos organizados por un montón de gente que es así.

R. Jacoby: El que organiza cobra. "No hay plata, tenés que venir al círculo de no sé dónde, al Palais de Glace". "¿Van a pagar alguna cosa?". "No, no, es gratis". "Ah, ¿vos también trabajás gratis?". "No, yo cobro". "¿Y vos por qué cobrás?". "Porque estoy organizando todo esto". "Ah, bueno, bárbaro...".

I. Katzenstein: Es el mismo tema del diseñador gráfico que yo te digo, él cobra y el escritor no cobra.

D. Aisenberg: A mí personalmente no me molesta que no me paguen en ramona porque es un proyecto de artistas en el cual yo decido colaborar. Gustavo varias veces me dijo que había que pagarme. Y yo le dije por mí no. El paquete es suficientemente fresco y tiene bastantes opciones como para que uno pueda aprovechar eso, ser parte de eso, dar y recibir, como algo más de ser parte de un proyecto de arte, que no me parece lo mismo que trabajar gratis en otro lugar.

M. Brodsky: Podrían pagar en Venus.

R. Jacoby: Sí, podemos pagar en Venus.

G. Hasper: ¿Alguno tiene alguna reflexión más? Si les quedo algo por decir, alguna crítica, o lo que piensan hacer.

A. Cavanagh: O sobre el impacto de lo que Uds. hacen.

F. Laguna: Creo que el dinero es algo que evidentemente es fuerte. El tema del dinero fue algo bastante importante, pero creo que el

arte...

A. Rosenberg: En la lista de 18 millones de subocupados de la Argentina los artistas están adentro. No sólo los artistas, pero no tienen la conciencia de estar en esa estadística, siempre pareciera que son otros los subocupados. Eso me parece bastante impresionante, porque la estadística sale porque cuentan los que tienen seguro social o están legales, todo el resto es ilegal. Entre esos que no tienen forma de probar se encuentra el 52% de la población, que está subocupada. Todo el circuito del arte está subocupado, está totalmente fuera del sistema. Y no se toma conciencia de eso, se distancia de ser un subocupado porque uno es un artista.

M. Brodsky: Sí, la paradoja al mismo tiempo en ese marco de subocupación es que la obra o los resultados pueden ser más interesante que en el lugar que contaba esta chica sobre España ayer, que están en un marco de guita para todo el mundo, y todo el mundo se relaja y dice voy a producir...

A. Rosenberg: Eso no afecta la calidad de la obra extrañamente.

XX: Pero eso tiene que ver con cómo se toman las muestras de población.

A. Rosenberg: No, bueno, pero obviamente el problema económico llegó hace muchos años a la producción artística. Que los artistas no tienen recursos para hacer ¿desde hace cuántos años? No es que vino después de De la Rúa. El tema económico a mí me parece que es un tema grave. Si bien lo podés resolver metafóricamente por la ilusión del arte, creo que es un problema real. Y no está pensado desde el medio artístico cómo generar recursos como para que la gente viva, o por lo menos tenga recursos de subsistencia. No hay trabajo, realmente no hay trabajo.

G. Hasper: Bueno, pero dentro de todo, por ejemplo lo que acaban de hacer ellos es un ejemplo bastante valiente de generar algún tipo de recurso. Y son inventos de artistas. Me parece

que Roberto da trabajo, Belleza y Felicidad da trabajo, Grosman da trabajo.

A. Rosenberg: Pero eso hay que incluirlo como problema, porque no es que está afuera.

F. Laguna: No, no, eso para mí es fundamental

M. Grosman: A mí me interesa dar trabajo, generar trabajo.

R. Jacoby: Es lo mismo que generar gaita para el que trabaja. Pero el trabajo no tiene por qué estar necesariamente ligado a la producción de la obra. En la producción de redes, una cosa que la vimos clarísimo en Venus, es que la gente que se coloca en una red y que circula en una red tiene muchas más posibilidades de conseguir trabajos y cosas que el que no está en una red. Eso es obvio. Por ejemplo nosotros en la Fundación recibimos demandas del exterior, estaban diseñando toda la publicidad y el website para un festival de cine de una universidad norteamericana. Y obvio que los que lo hace cobran en dólares, están contratados por esa universidad y cobran un salario que acá no podrían conseguir nunca. Y cosas por ese estilo. Y aparte hacen unas obras digitales o lo que fuere.

F. Laguna: Y me parece que también está bueno como blanquear la situación del artista y el medio, como esa cosa del artista como un subocupado que no tiene dinero y que por momentos aparece como gente en el mundo del arte, como el artista, que parece que fuera un dios, que no es de carne y hueso.

P. Rizzo: También pienso que todos nosotros tenemos en claro que en algún momento si se generan recursos, como si a ustedes todo el mundo les comprara la revista y les entrara dinero, se reparte de otra manera.

R. Jacoby: Obvio.

A. Rosenberg: Pero hay que seguir viviendo, hay que vivir diariamente.

P. Rizzo: Si exponen cuatro, uno tiene que

vender, aunque sea a 300 pesos. Yo hago seis muestras y ustedes son ocho empresarios, bueno, alguno a lo largo de esas muestra algo tiene que comprar. Pero también puede pasar un montón de tiempo... Pero si uno se enfrenta a esa dificultad de decir nadie cobra, el artista no vende, yo no cobro la curaduría, podría quedarme en mi casa sin hacer nada.

A. Rosenberg: Hay que empezar a inventar, no sé, algún sistema.

G. Hasper: Me pregunto qué relación hay entre los proyectos que vinieron a esta mesa, ¿charlan..? ¿habían hablado alguna vez?

M. Grosman: No, por ejemplo mi único punto de contacto es algo que estuvo diciendo Roberto de la gente de M777, que colaboró. Con la mediación de Vivi Tellas posiblemente hagamos algo. Hay gente con la que posiblemente colabore en los proyectos, o sea que te manejas con la misma materia prima, digamos.

M. Brodsky: Para contestar a la pregunta de él del porcentaje que le toca a los artistas en el reparto, primero hay que aclarar que a la gran mayoría de los artistas no les toca absolutamente nada. Una gran mayoría ponen. Tal vez se podría preguntar cuál es el porcentaje de la producción artística que financian los artistas. Yo creo que el resultado es bajo cero, si es un porcentaje de lo que le toca. Si hay que repartir 100 ¿los artistas cuánto pusieron o cuánto sacaron? En general están poniendo, no sacando.

R. Jacoby: A eso iba, yo no lo digo para destruir el sistema capitalista, sino nada más como para tener conciencia de una situación.

M. Brodsky: El asunto no sería qué porcentaje le toca al artista, sino cuánto de lo que se produce en realidad lo financian los artistas de su propio bolsillo.

A. Rosenberg: Y cuánto el mundo del arte o de la cultura mueve en cantidad de plata.

R. Jacoby: Hay librerías que viven de eso.

ramona vale ..., pero las librerías que distribuyen ramona se quedan con 2,50 de eso... Hay gente que gana y gente que no gana... En ramona todos vivimos por otro lado. Por lo menos una de las cosas que podemos rescatar es que se hace entre todos, más allá de que no dé guita, pero dejará otro tipo de cosas.

F. Laguna: Pero creo que está bueno también hacer esto de la charla, por ahí es algo utópico, pero redes como de colaboración. O por ejemplo redes de saber qué es lo que cada uno tiene para ofrecer, como para poder saber, más allá de la buena o mala onda, más allá de cuestiones personales, cómo se hace. Yo a veces me siento haciendo cosas y siento como que de repente hago así y digo, claro, no lo veía. No lo veía porque no lo sabía. Y por ahí otra persona puede ayudarte a ver algo que no veías. Entonces es importante, sobre todo en estos momentos que ya no tenemos nada que ganar.

G. Hasper: Hay como un mal uso de los recursos. Si yo sé algo que no voy a usar pero le va a servir a Marcelo ni me tomo el trabajo de decirle está esto que yo no voy a usar. Es muy difícil

que exista en el medio ese tipo de comunicación.

M. Brodsky: Entre los fotógrafos nos ayudamos bastante, nos pasamos datos, contactos, papeles. Hay una buena colaboración.

G. Hasper: Sí, hay disciplinas donde se da. En el cine también, se ayudan muchísimo.

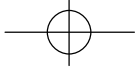
M. Brodsky: No hay guita, pero es información, y en este momento la información...

F. Laguna: Claro, es mucho... Por ejemplo en la poesía no sucede eso, la poesía ya es algo con lo que nunca vas a ganar plata. Es lo mínimo, y la colaboración de los artistas es increíble.

R. Jacoby: ¿Les puedo preguntar algo? ¿Qué sensación les quedó? Algunos para arriba. Algunos down, down.

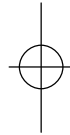
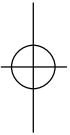
A. Rosenberg: De complejidad.

G. Hasper: Fue un placer oírlos y les agradezco realmente que hayan venido a contar sus proyectos, y queremos que esto sea un testimonio, que quede algo y que lo podamos hacer circular.

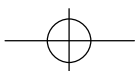


Fundación Proa

Apoyando el
proyecto ramona



Av. Pedro de Mendoza 1929
La Boca, Caminito
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
ma-do: 11 a 19
4303-0909
<http://www.proa.org>



Crítica e historia

Mesa nº 5, 18 de septiembre de 2002, 15:00 hs

Inés Katzenstein: Rafael Cippolini no pudo venir por un problema de salud. Están con nosotros Andrea Giunta que es Doctora en Filosofía y Letras con orientación en Historia del Arte en la UBA, directora del proyecto Jorge Romero Brest y la crítica de arte en Latinoamérica en el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, también de la UBA, y entre otras cosas escribió el libro "Vanguardia, internacionalismo y política, arte argentino en los años '60", publicado en 2001 por Paidós. También está con nosotros Ana Longoni, que es Licenciada en Letras, y doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras, co autora del libro "Del Di Tella a Tucumán Arde" editado por El Cielo por Asalto en el año 2000, e integrante de la comisión directiva del CeDinCi. También es miembro del consejo de redacción de la revista El Rodaballo. Nos acompaña también, Ana María Battistozzi, que es historiadora del arte, crítica del diario Clarín, docente del IUNA y de la Universidad de Palermo, titular del seminario Crítica y Teoría del Arte, colabora en la revista Arte y Parte en España, Art Nexus de Colombia, y dirige con Marcelo Grosman Estudio Abierto, programa de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. La idea es que cada uno haga una presentación y después se abra el diálogo y el debate para todos.

Andrea Giunta: Cuando la idea de este encuentro estaba todavía en proceso Agustina Cavanagh y Graciela Hasper me citaron para conversar sobre cuáles podían ser los lineamientos que, desde mi perspectiva, tendría que tener. Lo que les dije es que tendría que ser explicitado el contexto general en el que creo que nos cabe participar y pensar en la crítica situación que vive el país. Hace un año, cuando la catástrofe podía anticiparse pero no vivirse en toda su intensidad, se asumía que el lugar crítico de un intelectual tenía que apuntar a la desmitificación de todas las ficciones que vivían el presente como un triunfo del mercado, del

libre comercio, de la Argentina primer mundo. Hoy, cuando tal representación expone cotidianamente las pruebas de su carácter ficcional, es necesario reformular el lugar del pensamiento crítico. Más que destacar lo que todos sabemos que no funciona, aun cuando por trágica... se mantenga, entiendo que en su reformulación una intervención crítica debe desplazarse desde la puesta en evidencia de todo aquello que no funciona hacia la valoración de los elementos con los que efectivamente contamos frente a la posibilidad de construir una alternativa diferente. Les dije a Graciela y a Agustina que me gustaría participar de un encuentro en el que más que destacar lo que todos sabemos que está mal, se planteara como un ámbito de intercambio en el cual cada uno hable de lo que efectivamente está haciendo. Cuando el desmoronamiento es un hecho cuyos ejemplos dominan por lo que todavía se sostiene, la crítica se vuelve un gesto improductivo. Cuestionar, cuando todo está siendo cuestionado, carece de eficacia, se vuelve un acto invisible. Mi presentación, entonces, tratará de una actividad relativamente oculta, de bajo impacto social, incapaz de competir con ningún espacio publicitado y estelar dentro del ámbito de la producción de la cultura, una actividad sin mercado. Lo que voy a presentar es el relato de la formación de un archivo, un resumen de lo que se desarrolló en torno al mismo, y algunas formulaciones teóricas para pensar el concepto de archivo, no tan solo como un cúmulo de papeles clasificados, sino también como un problema, y muy especialmente, como una experiencia de producción y de intercambio. Cuando escuchamos la palabra "archivo", creo que todos estarán de acuerdo en esto, imaginamos un espacio oculto, oscuro, administrado por personajes grises y, en nuestro país, habitualmente descuidado. En este caso la realidad material corresponde hasta cierto punto a nuestras representaciones: sin embargo, y este será mi relato, pueden en este espacio suceder cosas

que no se niegan por las condiciones físicas, y que, contrariando todos los presupuestos de imposibilidad, sin embargo suceden, y esto no es por una fuerza mágica e inexplicable. "Pensar el archivo", el título de esta presentación, es el título que remite a una práctica, a una actividad que hemos organizado durante los últimos dos años en forma grupal. Y digo pensar, ya que en este tiempo hemos reconstruido lentamente el problema del sentido que se anuda en un conjunto de materiales dispersos acumulados a partir de una lógica particular. El Archivo Romero Brest es el archivo de una persona que ha guardado fragmentos de su vida profesional, seguramente teniendo su propia posteridad. Con esto quiero decir que es muy probable que en la selección de materiales que hizo, sin duda hubo una selección, haya guardado aquellos documentos con los que imaginó que alguien, en el futuro, escribiría su biografía intelectual. Esta condición puede funcionar al mismo tiempo como advertencia para considerar hasta qué punto queremos ser cómplices de lo que podría derivar en una biografía peculiar, el registro de determinados hechos, o aún más, en una hagiografía. Estos peligros, que crean como tensiones, es necesario visualizarlos, no porque obren como un impedimento sino sólo para tener en claro algunos condicionamientos que pueden incidir en nuestro trabajo. En este sentido es necesaria la permanente confrontación de los materiales del archivo con materiales de otros archivos, y, al mismo tiempo, es necesario también leer lo que el archivo contiene en lo que hace a lagunas, contradicciones y arrepentimientos. Es necesario trabajar a través de un cruce permanente de lecturas que permita, precisamente, poner en cuestión una lectura meramente biográfica organizada a partir de un criterio evolutivo. Lo que nos interesa es no sólo considerar las persistencias, sino también analizar los cambios de rumbo, las contradicciones que se producen tanto en su pensamiento como en su acción pública. Sólo de esta manera

es posible comprender en qué medida las transformaciones que se operan en el pensamiento de la producción estética del laxo período en el que desarrolla el trabajo crítico, entre 1928 y 1989, inciden en su propio pensamiento y en algunas de sus decisiones.

Quisiera relatarles brevemente las circunstancias en las que ese archivo tomó forma de archivo, para pasar a desarrollar después de qué forma este archivo también se ha estructurado a partir de ciertas prácticas, parcialmente prediseñadas y parcialmente establecidas en un trabajo conjunto. Lo que pretendo señalar es tan sólo una forma de organización provisoria que permita explicarnos cuáles han sido los ejes que delinearón nuestro trabajo. Cuando estaba iniciando mi investigación sobre los años '60, sabía que Alfred Barr había viajado a Córdoba para actuar como jurado en la III Bienal de Kaiser. Sabía esto y no podía dejar de imaginar las cartas que habían precedido a tal visita. Pensé que probablemente estuviesen entre los papeles de Romero Brest, si es que estos existían. Busqué en la guía telefónica, llamé a la casa de su viuda, y durante más de un mes tuve que explicarle formalmente, con todos los detalles, qué hacía, qué buscaba, y por qué quería ver esas cartas. Finalmente entré en contacto con las 25 cajas del archivo en el que se reúnen diversos materiales, cartas, notas de lecturas de libros, borradores de artículos, programas de cursos y conferencias dictados, compilaciones de artículos publicados, entrevistas hechas a Romero Brest y artículos sobre el crítico escritos por otros. Romero Brest, cabe destacarlo, no sólo es central para comprender la conformación de una determinada historia del arte argentino, marcada por su persecución de la modernidad, amante de la idea de progreso; sino que también lo es para comprender la historia del arte de América Latina. Desde su revista *Ver y Estimar*, multiplicado en todos sus discípulos, no sólo vió y estimó el arte de su propio país, sino también el de Latinoamérica,

Europa y, en menor medida, el de los Estados Unidos. Lo hizo siguiendo un conjunto de argumentos y estrategias que siempre le permitían construir un relato más o menos homogéneo, en el que la distancia entre centros y periferias quedaba por momentos intencionalmente borroneada en una misma cronología del desarrollo del arte moderno de Occidente. El archivo es extraordinariamente rico para seguir el curso de su pensamiento, las continuidades y quiebres, para saber qué libros leía, por qué y cómo cambiaba sus posiciones. Contiene borradores de textos que son, en algunas ocasiones, arrepentimientos acerca de interpretaciones demasiado radicales o carentes de suficiente fundamento, y que, por eso mismo, quedaron inéditas o parcialmente publicadas. Son justamente esos actos de duda los que se muestran reveladores a la hora de abordar un pensamiento en curso. Un pensamiento que, como constante, revela su permeabilidad frente al cambio, su capacidad de reflexionar sobre lo nuevo, pero no como aceptación mecánica y acrítica, sino como una aceptación que a veces se producía después de momentos de extrema perplejidad, de desconcierto y de duda. Es ese desconcierto el que considero constituye uno de los dispositivos más productivos de su pensamiento, es el que permite visualizar cambios y procesos de cambio, y que permite aproximarse, casi performáticamente, al proceso de su escritura y reflexión. Terminó mi relato, un día Martita Romero Brest ofreció entregarme el archivo pensando que yo sabía mejor qué uso darle, y entonces le propuse donarlo al Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, de la Facultad de Filosofía y Letras, que es en donde actualmente se desarrolla el proyecto sobre Romero Brest.

Usar el archivo. Uno de los objetivos básicos que propuse al organizar el proyecto fue que quienes participaran en él no solo tuviesen que catalogar el archivo sino que también pudiesen, simultáneamente, usarlo. Quiero destacar que ninguno de los investigadores y estudiantes que trabajamos en el proyecto somos archivistas profesionales, ninguno de nosotros recibimos un salario por el trabajo que hacemos. El estímulo es exclusivamente profesional y proviene

básicamente de la fascinación que produce la discusión sobre los materiales. En este mismo sentido actúa el seminario cuyos encuentros sostenemos en forma aproximadamente mensual, en los que discutimos sobre lecturas teóricas o sobre los ensayos que cada integrante del grupo estamos escribiendo. Pensar el archivo implica, por lo tanto, reflexionar desde un principio sobre sus materiales y sobre los modelos estéticos que Romero Brest iba elaborando, y considerarlos, a su vez, con otros debates estéticos que al mismo tiempo se estaban desarrollando en América Latina y en Europa. Nuestro trabajo se concentró hasta el momento en el período 1928-1955, en la actividad crítica que Romero Brest desarrolló en publicaciones como la revista Educación Física, la Revista del Profesorado, Clave de Sol, Coma, Sur, la del Colegio Libre de Estudios Superiores, y en los periódicos Argentina Libre y La Vanguardia. Quiero destacar muy especialmente el hecho de que publicaciones como Argentina Libre, que sólo se encuentran en el CeDin-Ci, afortunadamente la hemos podido consultar en su totalidad y en muy buenas condiciones de trabajo. La otra revista central en este período es Ver y Estimar, y sobre ella estamos elaborando un volumen de ensayos escritos por los integrantes del proyecto y por invitados especiales. Actualmente tenemos 4 volúmenes próximos a publicarse entre los que se cuenta el de Ver y Estimar. Por otra parte los materiales del archivo han sido utilizados en gran cantidad en artículos y presentaciones en congresos elaborados por los integrantes del grupo, lo que ha permitido también la difusión de estos materiales y la reflexión sobre los mismos. El trabajo desarrollado por el equipo no consistió entonces sólo en la clasificación sino también en el uso de esos materiales y en la preparación de estos 4 volúmenes. En cuanto a la consulta pública del archivo, ésta todavía no está establecida debido a que estamos finalizando la catalogación del material.

El concepto de archivo que se deduce de la exposición que presenté hasta el momento puede ser desglosado en al menos 4 sentidos. El primero remite al archivo como depósito de materiales, hace fundamentalmente al proceso

de catalogación y conservación de los mismos. El segundo es aquél que refiere al archivo como un ámbito de trabajo común, de intercambio de materiales, de experiencias, de prácticas y, sobre todo, de intercambio intelectual basado en la colaboración y en la continua discusión de ideas. En tercer lugar podemos pensar el archivo como el soporte de una discursividad en el sentido que le asigna Michel Foucault cuando lo utiliza para referirse, en "La arqueología del saber" al archivo como "el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados". Es decir el archivo como la interrogación acerca de las reglas de formación del discurso. En este sentido el archivo provee los términos del discurso, de un discurso que, como señala Hal Foster, también está establecido por el mismo archivo, en tanto éste señala el límite de lo que puede y no puede ser articulado en un determinado tiempo y lugar. El hecho de que todo el archivo esté vinculado a un pensamiento crítico permite analizarlo en función de la formación de un discurso crítico históricamente situado. En cuarto lugar, en cuanto a la definición de archivo, podemos definir el archivo a partir de la idea de un work in progress, un trabajo siempre en proceso, no solo por el estado de permanente formación del archivo, sino también porque su interpretación no pretende declararse nunca cerrada. El objetivo de nuestra práctica es al mismo tiempo construir y deconstruir su modelo de intervención crítica, confrontarlo con otros materiales, trabajar lo heterogéneo y lo discontinuo. Es finalmente un work in progress en tanto la experiencia del trabajo tal como lo hemos encarado modifica continuamente nuestros puntos de vista, constituye un espacio de reflexión, de formación intelectual y, muy especialmente, de intercambios humanos.

Proyecto Jorge Romero Brest y la crítica de arte en América Latina

Sede: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
 Director: Dra. Andrea Giunta
 Co-directores: Dra. Laura Malosetti Costa

Lic. Miguel Angel Muñoz

Investigadores: Lic. María Florencia Battiti, Lic. Talía Bermejo, Lic. Silvia Dolinko, Lic. María Amalia García, Lic. Ana Hib, Lic. Mariana Marchesi, Lic. Isabel Plante, Lic. Cecilia Rabossi, Lic. Agustina Rodríguez Romero, Lic. María Cristina Rossi, Lic. Luisa Fabiana Serviddio, Lic. Verónica Tell, Lic. Viviana Usubiaga. Estudiantes: Lilliana Bustos, Florencia María Malbrán, Juan Pablo Pérez.

Descripción del proyecto

Jorge Romero Brest fue una de las figuras más influyentes en la formación de la crítica de arte moderno en América latina. Durante los años de su actuación en el campo de las artes visuales (desde 1928 cuando publica su primer artículo sobre el arte y el deporte), Romero Brest fundó y dirigió *Ver y Estimar*, revista central en la construcción y difusión del paradigma modernista en el arte de Latinoamérica, en la que reunió colaboraciones de los críticos más destacados de la escena artística nacional e internacional. Romero Brest publicó libros y artículos sobre arte argentino, latinoamericano, europeo y norteamericano; dictó cientos de conferencias en países de América latina y dirigió el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, centro de promoción de la experimentación artística de vanguardia.

El proyecto cuenta con el acervo inestimable del archivo personal del crítico, donado al Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" por su viuda, Marta Romero Brest. Contiene 900 cartas de artistas e intelectuales vinculados al mundo del arte argentino e internacional, abundante material hemerográfico (artículos de y sobre Romero Brest, entrevistas realizadas al crítico), documentación relativa a su gestión institucional, borradores de textos publicados, ensayos inéditos y cientos de papeles con notas tomadas de los libros que leía.

Al mismo tiempo, el archivo consolida secciones establecidas a partir del aporte que recibe de quienes conocieron al crítico y poseen materiales que contribuyen al conocimiento de su pensamiento y labor profesional.

El archivo ha sido catalogado y gradualmente se están disponiendo sus materiales para la

consulta de los investigadores. Actualmente pueden consultarse en la sede del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" la sección de su correspondencia.

Publicaciones

El proyecto tiene como objetivos centrales el estudio crítico del pensamiento estético y de la actividad realizada por Romero Brest y la edición de los materiales contenidos en su archivo. En este sentido, hasta el momento se han publicado los siguientes libros y artículos:

- Andrea Giunta, Goeritz/Romero Brest. Correspondencias, Serie monográfica No. 4, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000.

- Andrea Giunta, "Romero Brest y el descentramiento del paradigma modernista", en (In)disciplinas. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., 1999, pp. 427-451.

Los 19 investigadores que integran el proyecto trabajan actualmente tanto en el estudio de los distintos momentos de su producción teórico-crítica como en el procesamiento de sus artículos y de su correspondencia. Se encuentran en etapa de edición los siguientes volúmenes:

- Jorge Romero Brest y Ver y Estimar (1948-1955), con ensayos de los investigadores del proyecto y la contribución de especialistas invitados (Raúl Antelo, Francisco Liernur, Diana Wechsler, entre otros)

- Escritos I, 1928-1939, que incluye todos los artículos publicados por Romero Brest durante esos años.

Ana Longoni: Cualquier reflexión sobre el estado del campo de las artes visuales en la Argentina de la última década debería preguntarse acerca del por qué de la persistente disociación en compartimentos estancos de los discursos teóricos o historiográficos, los discursos de la crítica del arte, y los discursos en obra, las producciones y operaciones artísticas. Pero más allá de esta dominante creo que hay síntomas de que algo está cambiando. El mismo reconocimiento de estos aislamientos territoriales

impuso de alguna manera incipiente imaginar puentes, influjos, contaminaciones, que pueden transformar nuestras autoreferenciales prácticas en el campo del arte. ¿A qué señales aludo? Enumero desordenadamente, sin jerarquía algunos datos.

1. En ramona, número 17, Santiago García Navarro analiza la emergencia de una serie de teóricos jóvenes que acompañan el surgimiento y consolidación del diversos espacios alternativos, y reivindica la polifonía de la crítica en los medios gráficos.

2. Cobraron estado público, a través de la publicación de libro o de la curaduría de exposiciones, algunas investigaciones históricas rigurosas y de largo aliento, que llevan a Gonzalo Aguilar a sugerir que estamos ante la presencia de una nueva voz, una inflexión en la crítica cultural argentina. Incluso la iniciativa editorial sobre arte argentino de un banco difunde algunas voces provenientes del mundo académico, tanto en formatos de lujo como en masivos fascículos coleccionables.

3. Algunas reuniones privadas y debates públicos, como este mismo encuentro, vienen cruzando personas que hasta hoy apenas se habían escuchado nombrar, y ahora hasta planean estrategias de intervención conjuntas.

4. Los más de dos años de continuidad de ramona señalan, entre otras cosas, una avidez de escritura en los artistas frente a la que nos sentimos interpelados algunos críticos e historiadores.

5. Experiencias como Trama, Cielo Teórico, en Córdoba, o el Centro de Estudios e Investigación de Propuestas Artísticas Híbridas, en Rosario, se postulan como la generación de un ámbito propicio para que un grupo de artistas aspire a la construcción de teoría acerca de su propia producción. Podría seguir enumerando pero quedo aquí.

La verdad obvia de que la última dictadura tuvo entre sus efectos más persistentes el bloqueo de la memoria colectiva, tiene en el campo artístico una forma no reconocible tan fácilmente, la imposibilidad de entablar diálogos, parentescos, genealogías entre los artistas del arte contemporáneo y los acontecidos en tiempos no tan lejanos, al menos en cantidad de años.

Un escollo insalvable hasta hace muy poco para los que quisieran emprender alguno de los senderos que llevan a la revisión de estos vínculos interartísticos, era la destrucción, la ausencia o la privatización de archivos en donde tener accesos a la documentación necesaria par encarar dicha tarea. Hoy algunas iniciativas públicas pero no estatales como mínimo norman la dificultad en cuanto a la consulta de fuentes. Me refiero fundamentalmente a la Fundación Espigas, y también a la gestión colectiva que emprendimos en 1997 al abrir el CeDinCi, el Centro de Investigación y Documentación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina.

Me detendré brevemente en esta última experiencia. Nos impulsó la idea de construir un archivo que reuniera, recuperara y preservara el patrimonio histórico cultural de las clases subalternas. Esta tarea de recuperación tiene dos dimensiones, se trata por un lado de recuperar aquellos materiales documentales que corren riesgo de perderse, o incluso que ya se creían definitivamente perdidos, y que, en un sentido, lo estuvieron durante bastante tiempo, pero, por otro lado, esa recuperación no podría detenerse sólo en el hecho de reunir material y preservarlo adecuadamente del paso del tiempo. La recuperación tiene una dimensión política e intelectual que debe proyectarse más allá del ámbito físico en el que se depositan los documentos, que tiene que avanzar más allá de ese primer paso que es su localización. Este ir más allá es, en algunos casos, devolver esos documentos su sentido público, y en otros el de otorgárselo. Es decir producir una relocalización en un espacio de reflexión que posibilite su interpretación y su apropiación colectivas. En este sentido la apertura del CeDinCi no sólo permitió que una gran cantidad de investigadores, tanto profesionales como no profesionales, desde ex militantes hasta hijos de militantes setentistas que quieren conocer algo de la experiencia en la que sus padres participaron, accedieron a documentos hasta ahora privados -privados en un doble sentido, privados porque las organizaciones políticas no los disponían a la consulta pública, y también privados por estas práctica tan instaurada en el ámbito

académico profesional que hace que las fuentes reunidas sean un acervo personal, un patrimonio personal. También pareciera que la misma iniciativa es parte de una nueva avidez que nos excede ampliamente por reexaminar el pasado de esta franja de la cultura argentina y mundial. Desde la inauguración, hace ya 5 años, el acervo inicial creció sustancialmente a través de algunas compras, pero fundamentalmente por donaciones y por legados que llegaron a razón de unos 100 por año, entre pequeños, medianos o grandes donaciones o legados. Estas donaciones tienen un claro sentido político, el de su uso público sin condicionamientos. Es así que hemos reunido un acervo documental sumamente importante, que en una estimación cuantitativa, para quienes no conocen el CeDinCi, para que tengan una mínima idea, sin extenderme en la variedad y riqueza cualitativa del material, sólo podría decir que hay desde publicaciones de la segunda mitad del Siglo XIX hasta un archivo específico de los movimientos de las asambleas barriales que están ocurriendo actualmente. Decía que cuantitativamente se podría resumir el acervo documental en 800 colecciones de revistas político-culturales argentina, 600 colecciones de revistas políticas argentinas, 700 colecciones de periódicos políticos argentinos, 500 colecciones de revistas político-culturales extranjeras, desde *Les Temps Modernes* de Sartre, hasta publicaciones académicas norteamericanas, publicaciones latinoamericanas, por ejemplo *Amauta*, dirigida por Mariátegui, etc., 60 rollos de microfilms de publicaciones obreras de izquierda y antifascistas, que se realizaron con el apoyo de la Fundación Antorchas el año pasado, miles de volantes políticos, miles de cartas, manuscritos y papeles de diversas figuras políticas, intelectuales o de la cultura argentina, miles de folletos, más de 20.000 libros políticos, más de 5.000 fotos, 900 afiches políticos, 50 cajas de archivos con diferentes materiales, y 200 carpetas con recortes clasificados temáticamente o por intelectuales. Y, incipientemente, hay un creciente archivo de memoria oral que tiene 150 entrevistas o conferencias, y también, a partir de una donación muy reciente 150 discos de vinilo con música de protesta, o grabaciones

de los años '60 y '70. O sea que el material es de lo más diverso y cuantioso. Es destacable que en la nueva sede que abrimos desde septiembre de 2002 contará con una sala propia la Biblioteca de Héctor Raurich, un filósofo, poeta, traductor y teórico del arte argentino que vivió entre 1903 y 1963, biblioteca que consta con más de 5.000 volúmenes de historia, política, filosofía, literatura, arte y cultura, muchos de excepcional valor. Lo que va a permitir, por un lado resguardar la unidad de la biblioteca, y, además, incorporar ese material a la consulta pública que hasta ahora no había sido posible. En cuanto a los avances de la catalogación de los materiales, en el 2000, apoyados por un subsidio de la Universidad de Harvard concluimos el Catálogo de Publicaciones Políticas de Izquierda en Argentina. Le seguirán en breve el Catálogo de Movimientos Sociales, para cuya finalización obtuvimos este año un subsidio de la Fundación Sephis de Amsterdam, el Catálogo de Revistas Culturales Argentinas, que está en proceso de elaboración, el de libros y folletos, el de revistas culturales y políticas internacionales, el de fondos de archivo, que incluye manuscritos y correspondencia entre intelectuales y políticos argentinos, que nos han sido legadas, y que también está siendo subsidiada por Harvard este año, el de fuentes visuales, que incluye afiches, gráfica, catálogos, libros de artistas, fotos, películas en vídeo, fuentes orales, grabaciones de entrevistas.

El CeDinCi destinará en su nueva sede un espacio para continuar con las muestras de arte políticas, producciones visuales de artistas contemporáneos argentinos, vinculados de alguna manera a la política, y también selecciones de gráfica política de publicaciones que están en nuestro acervo. La solidaridad y los vínculos de los artistas con este proyecto se pusieron en evidencia a fin del año pasado cuando más de 70 artistas donaron obra para realizar una feria de arte que estaba destinada a conseguir fondos para los gastos de traslado y remodelación del nuevo inmueble. Pero como ya dije, el CeDinCi no sólo aspira a reunir y preservar las fuentes sino a articular investigaciones sobre la cultura de izquierdas.

Terminaré mi presentación presentando breve-

mente las líneas de un programa de investigación que está en proceso de conformación, que pretende abordar los complejos vínculos entre las artes visuales y las distintas expresiones de la izquierda a lo largo del Siglo XX. La consideración de estos cruces es una de las dimensiones generalmente obturadas o minimizadas tanto desde la la historia del arte como desde la historia de la política en la Argentina. A esta altura no podría decirse que la historiografía existente oculte o niegue que Berni tuvo un vínculo problemático pero intenso con el Partido Comunista, por mencionar a un ineludible del arte argentino; pero sí señalar que en ella el dato político se vuelve irrelevante, se considera en tanto accidente o anécdota, y no en tanto dimensión que atraviesa no solo la vida del pintor sino también su obra y su colocación en el campo artístico. A lo largo de distintas coyunturas del siglo pasado la historia del arte se entrecruza con la historia de las izquierdas de manera diversa, dando lugar a un trama común de producción, circulación y recepción de productos culturales. No se trata de un vínculo pacífico sino de un terreno de tensiones, conflictos y afinidades, polémicas públicas y también adhesiones secretas. Reconstruir los momentos más sobresalientes de estos cruces es una empresa compleja, y, en su mayor parte, todavía pendiente. Las razones de esta postergación son de órdenes diversos, por un lado la historiografía del arte en la que predomina una mirada estetizante, que evita las contaminaciones de su objeto, tiende a relegar, desconocer, neutralizar o infravalorar la dimensión política de los posicionamientos de los artistas y sus producciones. Tanto en la historia del arte como en la de la crítica de arte es evidente la fuerte marca política que implica el forzado discurso de la despolitización del arte. Por el otro lado, desde la historiografía política las cuestiones artísticas quedan reducidas a meros ornamentos, ilustraciones de la palabra, desconociendo su potencial y su especificidad. Aún más, la historia misma de la izquierda argentina es, en gran medida, materia pendiente, a pesar de que su rol político y cultural ha sido relevante, tanto en la construcción de organizaciones sindicales, mutuales y cooperativas, como en el activismo

y la difusión cultural y en su intervención política en acontecimientos mayores del Siglo XX, desde la Semana Trágica hasta el Cordobazo. La cuestión requiere entonces considerar en el análisis las posiciones de los artistas plásticos dentro del campo artístico, sus intervenciones, sus producciones, los canales de circulación de sus obras, las lecturas críticas que de ellas se hicieron, las ideas que en torno a las producciones artísticas con las que estos coincidieron o polemizaron. Y en cuanto al término "izquierdas" el uso del plural da cuenta de una diversidad de fenómenos que puede considerarse dentro de este término, no sólo en relación con organizaciones partidarias o con sus políticas culturales públicas u oficiales, sino también en cuanto a la cultura de izquierdas en un sentido mucho más laxo, la circulación de sujetos, de ideas, ideas libertarias, librepensadoras, anarquistas, socialistas, comunistas, troskistas, foquistas, maoístas, etc., dentro de ciertos ámbitos culturales, y los conflictos y polémicas que se desataron y que tuvieron repercusión y ejercieron presión sobre la actividad artística. Sintetizando, la empresa incluiría tanto una relectura de la historiografía existente como la exploración de aspectos inéditos en torno a los cruces entre estas dos dimensiones, la artística y la política de izquierdas en determinadas conjunturas del siglo pasado, partiendo de la hipótesis de que se trata de una relación tensa, llena de matices, de encuentros y desencuentros, pero que indudablemente presenta un aspecto productivo e iluminador. Este programa de investigación, necesariamente colectivo, que convocamos a conformar del CeDinCi, podría desembocar en una reescritura de aspectos de la historia del arte argentino del último siglo, desde una perspectiva nueva que desentrañe producciones, prácticas, artistas e ideas estético-políticas que hasta ahora han sido dejados de lado o mirados en forma sesgada.

Ana Maria Battistozzi: Me parece importante haber elegido este breve abordaje porque, de algún modo, está contenido en las dos intervenciones que me precedieron, y el abordaje elegido apunta a señalar las diferencias y complementariedades históricas entre la histo-

ria y la crítica de arte. Ana acaba de señalar en su enumeración primera todos los cambios que hubo en relación a estas relaciones históricas, pero lo cierto es que la historia y la crítica de arte parecieran recorrer caminos antagónicos desde sus orígenes. Pareciera inevitable abordar la tradicional oposición que enfrentó a la historia y la crítica del arte desde que ambas disciplinas se constituyeron como campos especializados con pretensión autónoma. Desde ese lugar, resulta interesante analizar las particulares condiciones en que estas prácticas se llevan a cabo en nuestro país, y en especial el cambio experimentado durante la última década con relación a complementariedad de saberes, desarrollo y legitimación profesional. Empezaré por remitirme a ese componente temporal que desde los comienzos dividió a críticos e historiadores. Me refiero a la oposición entre pasado y presente que constituyó y definió el objeto de análisis de cada una de estas disciplinas. Desde su aparición como práctica inseparable del proceso de expansión del consumo artístico, que se inició en el siglo XVIII, la crítica de arte estuvo siempre dirigida a comentar el acontecer del arte en términos de actualidad. Es decir, sólo reflexionó sobre lo que se exhibía en el presente y siempre estuvo contaminada por el imperio de la subjetividad. Ya en 1765, en uno de los primeros comentarios de la historia de la crítica de arte Diderot escribía " las ideas que me asaltan al azar, las hay verdaderas, las hay falsas". Esto es: desde los comienzos la relatividad subjetiva marcó sus juicios y conclusiones. La historia, en cambio, tuvo desde sus orígenes ambiciones objetivas y científicas: se formuló metodológica y profesionalmente como la reconstrucción fiel del pasado, lo que por largo tiempo la llevó a abstenerse de todo juicio en torno del objeto analizado. La erudición documental y la catalogación detallada y positiva, fueron esgrimidas como metodología específica, al tiempo que se separaba voluntariamente de ese ámbito relativo y eminentemente subjetivo que transitaba la crítica. También las dividió el ámbito en que cada una se ejerció: el académico, para la historia del arte, y los medios -con toda su provisoriedad y falta de permanencia- para la crítica. La separación

académica las instaló en universos antagónicos, y a menudo implicó descalificaciones mutuas. Mientras la historia aparecía ante la crítica como una minuciosa recopilación y clasificación de datos que poco sabía de la creatividad del arte, la crítica era tenida por la historia como una opinión dudosa que sólo el tiempo habría de legitimar.

Como se puede advertir, no sólo el componente temporal las separó de modo irreductible, también la oposición entre saber objetivo y subjetivo y sus respectivas ambiciones de convertirse alternativamente en ciencia o creación.

Hasta no hace mucho tiempo, no más de dos décadas en nuestro país, la división entre el objeto específico de una y otra disciplina resultaba prácticamente infranqueable. Al punto de que la crítica de arte no figuraba -no figura aún- en la currícula de la mayor parte de los estudios universitarios de arte en la Argentina. Ni como corpus que abarque total o parcialmente todo lo escrito sobre el arte, ni como práctica sobre la cual por lo menos habría que reflexionar.

De todos modos, lo acontecido recientemente en el ámbito de los estudios históricos del arte en nuestro país, revela que ya son pocos los profesionales que se resisten a incorporar la crítica a su trabajo de historiadores. Al mismo tiempo, cada vez son más los que incursionan en la actualidad del arte, incluso a través de sus formas más provocativas y experimentales.

Por su parte, resulta cada vez más frecuente que quienes ejercen la crítica en los medios provengan de una formación en historia del arte. En este sentido hay que convenir que se ha avanzado bastante en dirección a la profesionalización de las prácticas. Pero este panorama no sería completo sin incluir a las recientes incorporaciones que vienen del campo de la literatura. Como aún persiste la vieja idea decimonónica que tuvo en la crítica un género literario, por carácter transitivo todo escritor, crítico literario y aspirante a cualquiera de estos dos roles puede ejercer la crítica de arte hoy. De mi parte, y en la medida en que el reducido espacio que brindan los medios en la actualidad lo hacen posible, soy una decidida defensora de la forma literaria del discurso crítico. Pero esto no quiere decir que cualquier desati-

no, por ingenioso o atractivo que sea, pueda suplir la falta de conceptos que, en el caso de la crítica de artes visuales debe necesariamente articular concepto y experiencia sensible o más precisamente, como preferiría Deleuze, traducirse en precepto.

Ya en los debates fundacionales de la estética moderna, Kant señalaba que no era posible el concepto sin intuición como así tampoco la intuición sin concepto. En este sentido rescato a la crítica como un oficio, que no sólo requiere una formación conceptual-estética e histórica-sino un prolongado y lúcido ejercicio de la mirada, capaz de traducir al universo de los objetos sensibles esa formación conceptual. No hay andamiaje teórico, por seductor que éste sea, que no se defina en la arena de los anclajes de la mirada. Por otro lado, el juicio y la interpretación de una obra debieran traducir el sistema de valoración desde el cual se origina el discurso en cuestión. La elección es ideológica porque el aparato teórico y la mirada implican una opción ideológica. Y no me refiero simplemente a rótulos o posiciones políticas de izquierda o derecha sino a la conciencia de la posición que ocupa cada uno en la estructura general del campo de la cultura. ¿Desde qué lugar se construye la mirada, del productor o del receptor, dentro del esquema desigual en que se libra la lucha por la apropiación del capital simbólico? Hoy valorar e interpretar una obra implica estar atento a estos principios. Hacer el seguimiento pormenorizado de la construcción de sentido, implica estar al tanto de un proceso en el que interviene, tanto la formación del artista, los materiales y la tecnología elegida, como los territorios de circulación, difusión y consumo por los que ha transitado.

En los complejos momentos que atraviesa nuestro país no nos podemos permitir aproximaciones poéticas ingenuas que desconozcan la historia del campo de producción de las obras, como tampoco el universo que traducen las definiciones y materiales de cada artista o grupo de artistas.

Florencia Battiti: Siguiendo la dinámica de la organización, les propongo a las tres ponentes, que se hagan las preguntas o cuestionamientos

que necesiten, y que luego el público pida la palabra y se abra el debate entre todos.

A. M. Battistozzi: Yo anoté algo en relación a lo que vos dijiste cuando empezaste a hablar, mencionabas que la crítica es instrumento de la modernidad, qué sentido tiene la crítica cuando todo se cuestiona, como que queda neutralizada en el proceso de cuestionamiento masivo.

A. Giunta: Bueno, me remito a la conversación que tuvimos una mañana. El año pasado, incluso cuando empezaron las reuniones en la Alianza no habíamos entrado todavía en este período de crisis; la sensación que yo tuve muchas veces en las reuniones, incluso acerca de mi propia presentación, en ese momento me parece que tenía sentido. Cuando los periódicos hablaban de que la Argentina estaba en el mundo porque venían exposiciones internacionales de todas partes, esta ficción de que acá siempre estamos a las puertas del paraíso que se supone que es el mundo internacional. Todos sabemos cuál es su base ficcional y sabemos la precariedad de todas las articulaciones sobre las cuales descansaba, incluso en su momento de máximo esplendor, ese sistema. Quizás puede aparecer una crítica a veces odiosa, y que se ejerce casi en una forma de letanía, y siempre está expresando que las cosas no están tan maravillosas. Hasta que la crisis realmente se desencadena con toda su fuerza, y sobre todo la crisis institucional, realmente creía que nuestra posibilidad de intervenir tenía que pasar por decir que eso no era tan así, que pasaban otras cosas, que eso no funcionaba. Y por un estado de sinceramiento, que no es lo que en general uno encuentra, no se escribe. Uno puede pensar todos los escándalos que acompañaron la dinámica política en cuanto denuncias de hechos de corrupción y demás cuestiones, y eso no se escribe en el medio de las artes visuales. Se comenta en los pasillos, en las inauguraciones, pero eso no se escribe. Y creo que eso es un problema. El tema es que ahora estamos en una situación inversa, de una extrema fragilidad, y ya evidentemente no se puede celebrar la fiesta en los términos en que se celebraba hasta el año

pasado porque es obvio que todo ha cambiado. Lo que me interesaba de este tipo de reuniones es que yo sinceramente no conozco la actividad que muchas personas están haciendo, quizás por lo que decía Ana, por la compartimentación. Creo que también incide que vivimos en esta ciudad donde estamos acosados por 300 millones de actividades, y que si viviéramos en una especie de comunidad todos podríamos ponernos en contacto, intercambiar; pero uno acá puede estar todo el día intercambiando en reuniones, conferencias y demás. De todos modos me parecía que era más interesante en este momento decir "Yo desde esta institución estoy haciendo esto, esto, y esto", y que esto se conozca, más que proponer intervenciones en las cuales se critique, además de una forma bastante abstracta en general, no concreta, generalizada, el mal funcionamiento de todo: la crítica, las galerías, el mercado. Todo esto se critica permanentemente, pero con un grado de generalización que todo queda en la misma bolsa. También me gustaría someter a crítica esta idea de que podemos establecer relaciones entre distintos ámbitos de producción, en una ciudad como ésta, donde existe la cantidad de instituciones, de agrupaciones, de personas que están trabajando en arte. La idea que por el simple hecho de conocernos todos estaríamos en contacto, todos estaríamos trabajando juntos, yo creo que podría existir en la medida... Bueno, en primer lugar no saber que esto está, que se está haciendo esto acá y esto allá. Luego se crean redes a partir de intereses específicos. Suponer que todo va a estar comunicado me parece que también es más que idealista. La vinculación, la interrelación, tiene que responder a cierta necesidad, pero si no se conocen es imposible diseñar esto.

A. M. Battistozzi: A mí me interesa particularmente señalar lo que vos también señalabas, el proceso de especialización de las prácticas ligadas al campo del arte, porque me parece que casi coincidentemente con este espacio de ficción que vos decías, este teatro de la ficción que durante 10 años, porque iban y venían artistas, que venían de Nueva York, pasaban por Buenos Aires y San Pablo, nos tuvo como

en una especie de teatro de ficción. También es cierto que durante todo ese período hubo momentos muy interesantes de profesionalización tanto en el campo de ustedes, que trabajaron en Payró, apareció Espigas, esto dentro del ámbito de los estudios más sistemáticos, pero también en el campo, como yo mencionaba, de la escritura en los medios, que fue ocupando lugares gente que tenía una formación en historia, y no solamente gente que hacía..., salvo excepciones, la crítica de arte había sido ejercida por poetas, que no dejaban testimonio de un abordaje metodológico de los acontecimientos u objetos que trataban. Yo creo que se ha ido profesionalizando, cada cuál tendrá mayor o menor adhesión con cada una de estas actividades pero creo que se ha ido profesionalizando, tanto en el campo de la historia del arte como de la crítica de arte, en el campo de la curaduría. Yo, puntualmente, el otro día tuve un debate -que me parece que es revelador- con una profesional en relación a las concepciones de cómo se lleva adelante una curaduría de una muestra, y cuál es la actitud frente a la elección de una obra. Se elige puntualmente como significativo desde un tema elegido. De pronto una tercera persona me dijo que estaban confrontadas dos generaciones.

A. Giunta: ¿Esto fue acá?

A. M. Battistozzi: No, fue en otro ámbito privado, en torno de la muestra que se está haciendo en Recoleta ahora, El arte del cuerpo y el cuerpo del arte, tema que yo particularmente conocía, entonces tuve una disidencia con la curadora en relación a las obras elegidas. Y los argumentos eran totalmente diversos, en el sentido de que se puede elegir para ilustrar cualquier obra, no es que se aproxime. Yo creo que en esto ha habido modificaciones en relación a cómo se concibe una curaduría.

F. Battiti: Para mí la palabra clave es ilustrar, para empezar. Si vos elegís como curador una obra para ilustrar ya es un tema.

A. M. Battistozzi: Yo participé ayer de otras reuniones, y ustedes que participaron quizás

podrían decir que esta mesa quizás es diferente en el sentido de cierta formalidad.

Diana Aisenberg: Todas las mesas fueron diferentes.

G. Hasper: Pasó lo mismo en la de docentes. En esta mesa originalmente había otros invitados que quizás hubieran cambiado un poquito la tónica de la conversación, estaba el señor Cippolini que está ausente, y Fabián Legenblik también fue invitado a esta mesa, pero está desbordado por sus actividades, y Santiago García Navarro que se fue de viaje. Entonces salió un tema que tocaste vos de ramona, que apareció esa discusión de la literatura en la crítica, los historiados ¿cómo lo ven?

A. Longoni: Para agregar a la enumeración que hacía Ana María recién, el otro ámbito que cambió en los últimos tiempos es el de los propios artistas en relación a la palabra. Hasta se podría hablar de cierta voracidad por la escritura.

F. Battiti: Voracidad de los artistas por la escritura y ramona como el espacio, el soporte de esa voracidad.

A. Longoni: Decía que la formación de los artistas en Buenos Aires, disoció y sigue disociando la vinculación entre teoría y formación de artistas. Existen otras experiencias de formación de artistas como por ejemplo la de Chile, o incluso en otras ciudades de la Argentina como Rosario o Tucumán, en las que no existe esa disociación tan pronunciada que le veda la palabra escrita a los artistas. Pero me parece que ha habido esfuerzos en el sentido de recuperar esa capacidad de escritura que parecía delegada a los críticos, a los que escribían catálogos. Entonces se producían esos contrastes entre lo que decía la obra y lo que decía el catálogo, que muchas veces era de una disonancia enorme. El de la escritura en los artistas sería otro punto para agregar a esta discusión cuestión: es cierto que se transformaron o se diversificaron las formas de escribir la historia del arte y la crítica de arte, pero también me parece que entre los artistas apareció esta

recuperación de la palabra. Me parece que Ramona es la experiencia más evidente y potente en este sentido, pero no la única.

Mauro Herlitzka: Es parte del proceso de reunión, de interrelacionarse entre sí también. Lo que vos mencionabas también, hay una mayor necesidad de relacionarse pero creo que es también de los últimos 10 años. Yo que venía del exterior, donde era una cosa de moneda corriente y común, a lo que se planteaba en el año '91, '92, ahora en 2002 hay una mucho mayor interacción entre partes. Lo de la misma convocatoria que se vino produciendo durante estos 3 días responde a una diversidad de gente que responde a esa necesidad de conocimiento y, más allá de la mesa, a actuar entre instituciones, entre personas, a proyectos comunes o que tengan contacto entre sí.

F. Battiti: Me parece que un poco esta voracidad de los artistas por escribir, se vincula con la interrelación de espacios y discursos que antes eran compartimentos estancos. Pero me da la sensación que aparece también por una insatisfacción de los artistas con respecto a la palabra de los teóricos, a los historiadores, a los críticos.

A. Longoni: Sí, tiene que ver con eso, con una rebellón.

F. Battiti: Exactamente. Yo, como curadora, cuando leo ramona muchas veces siento eso.

G. Hasper: Son dos cosas que no se deben contradecir. Yo soy una convencida de que el artista debe hablar, debe expresar lo que piensa y lo puede escribir. Y es un elemento súper rico en la lectura de la obra de ese artista, o de otro artista. Pero que para nada se contradice con que haya críticos que produzcan textos.

A. M. Battistozzi: Quizás la privación de la palabra vino de los propios artistas, en muchos casos la autoprivación de la palabra, y quizás como eco del formalismo y las teorías de la visibilidad de las que participaron ellos. Yo me encontré con muchísimos artistas con los cuales

de pronto quería hablar. "Ah, no, mi obra habla por sí misma".

A. Longoni: Sí, o como Leticia... lo decía, hasta hace 10 años uno escuchaba decir que los artistas argentinos eran analfabetos. Esa cosa de "No, yo no hablo".

A. M. Battistozzi: Muchísimos artistas han dicho "Yo no tengo nada que decir de mi obra, lo que está, está".

A. Giunta: Son condiciones de producción también, porque si uno lo compara con el caso chileno es antagónico a la producción artística argentina. Todo esto tiene sus pro y sus contra, tampoco hay que pensar que la articulación opuesta a lo que sucede aquí, implica que sea mejor. Eso tiene sus aspectos positivos y sus aspectos negativos, pero en Chile se hace una exhibición y se organizan dos o tres mesas redondas a las cuales son invitados escritores, historiadores del arte, o los mismos artistas amigos. Pero donde cada uno va con un texto de cinco páginas súper bien escrito, con una calidad de escritura. Hay una calidad de escritura que está atravesando toda la producción cultural. Hay un punto más que se da, que no es solamente el hecho de tener vedada la palabra o tomar la palabra, sino también una actitud, que yo creo que ya ha cambiado pero que en un momento fue muy fuerte, en contra de la interpretación. Contra toda interpretación del arte. La obra en sí misma y su poder comunicativo. Aun cuando los catálogos en una poderosa contradicción llevaban textos de críticos, textos de los cuales los artistas se desligaban, "Él escribió pero mi obra no necesariamente es eso".

A. Longoni: Tenía que haber un texto.

A. Giunta: Tenía que haber un texto, pero eso era todo un conflicto. Cuando hacés una exposición en Chile, uno ya ahí tiene la duda de qué es lo que es más denso, si la escritura o la imagen. Ése sería el punto a tener en cuenta como problema.

D. Aisenberg: ¿Denso decís como bueno? ¿En qué sentido decís que es más denso?

A. Giunta: Se abre una exhibición y capaz que se producen 10 textos críticos escritos.

D. Aisenberg: Sobre nada, sobre cualquier cosa.

A. Giunta: O sobre algo, pero ahí sí hay una necesidad de rescatar el habla.

A. Longoni: El artista no habla del proyecto futuro sino de la obra que está mostrando.

A. Giunta: Y el catálogo se imprime cuando la exhibición termina, recuperando todos los textos. Y el catálogo uno podría decir que es la última obra de esa exposición. Entonces hay todo un proceso sobre diseño de catálogo, jamás un artista chileno va a poner su foto en un catálogo. Tienen todo un concepto sobre diseño como parte de su propia obra, y esto en los catálogos se ve con muchísima claridad. Los de la Gabriela Mistral son todos distintos. También es significativo el hecho de que el catálogo es parte de la obra, no en todos los casos, pero en muchos casos, porque implica búsqueda de interacción mayor del artista entre su producción y discursos críticos, y distintas forma de inscripción.

Roberto Jacoby: Pero es distinto lo que vos decís de lo que decía Ana María. Ana María hablaba de la negativa del artista a hablar de su obra, y otra cosa es la negativa del artista a que otros hablen de su obra. Me parece que negarse a hablar uno es invitar a que hablen los otros.

A. M. Battistozzi: Sí, es una discusión más.

R. Jacoby: Algunos hablan, algunos no hablan. Cuando no hablan me parece que es una manera de decir "Yo ya dije eso, ahora hablen Uds.", me parece un cosa bastante lógica en el sentido de que la propia palabra del artista a veces cierra la obra en vez de abrirla.

A. M. Battistozzi: Estábamos hablando de cuándo empezó el artista recientemente a intervenir, a través de ramona o por los medios, empezó a hablar sobre su propia obra. O a

complementar su obra. El caso de Lindner en su pequeño ensayo sobre Cándido López. O sea, retomar la palabra en el sentido que, en algunos casos, son artistas de otra generación. Yo creo que probablemente obedece a esta confianza en la revelación formal de una obra. "Ahí está mi obra, yo no tengo mucho más que hablar". Algunos artistas hablan de su obra, o hablan de la obra de otros, pero no confían que "Bueno, está bien, yo ya no tengo más que decir", aunque en algunos casos sí hayan dicho...

Américo Castilla: Ana María esto tiene una tradición, no es que sea reciente, de la generación de los '90. Schiafino, Petorutti, Fader...

A. M. Battistozzi: No, yo me refería de los '50 para acá. Es cierto.

A. Castilla: Xul, Noé...

D. Aisenberg: Pero libros ¿no?

A. M. Battistozzi: Pero convengamos que la tradición del formalismo llevo a muchísimos artistas a decir: "No, yo no digo nada, la obra se expresa por sí misma". A pesar de que Xul, que Schiafino escribió no sólo sobre su obra sino sobre la de otros, pero convengamos que el formalismo incidió en que muchos artistas no escriban, se abstuvieran de hablar y de escribir.

G. Hasper: Me parece que el problema de abstenerse de hablar... Me parece que estamos obligados a hablar de la última dictadura militar, de los quiebres en el pase de tradición de docente a alumno que ha habido acá en la Argentina. Nadie va a la escuela, no hay ningún lugar donde ir a estudiar. No se ha transmitido la información. Noé, 15 años después, por ahí le dijo algo a alguien pero no en el momento que estaba preparando su obra más importante... No me parece que pase por ahí el no escribir, me parece que es una de las poblaciones más afectadas, la de los artistas por todo lo que pasó. ... Hay un artículo muy interesante de Inés Katzenstein que todavía no se publicó sobre el rol de los artistas, esa actitud de resistencia a hablar, como una actitud de resistencia a una

forma que se usa en todos lados, donde el artista habla y hace discursos...

G. Massuh: Voy a desenfocar un poco el tema. Me interesó muchísimo lo de Romero Brest, vos acentuaste lo que era su preocupación por la inserción del arte argentino en Latinoamérica. ¿Eso fue anterior al Di Tella?

A. Giunta: Sí. Nosotros podríamos haber empezado a trabajar sobre los '60, el período icónico, pero creo que la publicación de todos los textos críticos desde el '28 va a mostrar un Romero Brest realmente diferente. En el '52, para citar un texto, en "La pintura europea de este siglo", ya introduce en una misma cronología el muralismo mexicano, artistas latinoamericanos. Esto se profundiza más después. Pero no sólo eso, sino que este libro que está editado por el Fondo de Cultura Económica en una edición de bolsillo era una de las primeras versiones de difusión tan masiva, donde se contaba la historia del arte europeo, se trataba de enseñar la historia del arte europeo que era la historia de la modernidad. Pero lo más fascinante es que él no solo la apunta sino que la crítica permanentemente. No sólo la está sintetizando para un público, sino que está diciendo en qué se equivoco el surrealismo, en qué se equivocó Picasso, en que se equivocó todo el mundo. También está este otro elemento que también es diferencial. Parece que siempre está preparando un escenario para ver cuándo se entra.

G. Massuh: Aparte es un libro que se llama "Historia del arte del Siglo XX" y él hace crítica en el libro.

A. Giunta: Es muy interesante ese aspecto de salir del terreno académico. Él abordaba eso pero también se salía del terreno académico. Él propulsaba y se situó desde afuera.

D. Aisenberg: ¿De dónde lo expulsaron?

A. Giunta: De la universidad.

G. Massuh: Del Di Tella para acá, al final terminó muy heideggeriano.

A. Giunta: Siempre fue muy heideggeriano. El trató de ver el pop desde el existencialismo heideggeriano.

G. Massuh: Parecía un personaje que miraba mucho al hemisferio norte. Esta cosa latinoamericana...

A. Giunta: No, en realidad Romero Brest no mira hacia el hemisferio norte hasta los años '60.

G. Massuh: ¿Y eso por qué? ¿El peronismo?...

A. Giunta: Bueno, porque para la cultura argentina, hasta los años '60 no existía. Aquí se hablaba francés, Romero Brest hablaba francés pero no hablaba inglés, tenía bastantes dificultades con el inglés, y creo que esto también operó, y creo que fue un condicionante también para la circulación de bibliografía. Él viaja por primera vez a Nueva York en 1950. Pero todos sus viajes, desde el '33 eran a Europa, no a los Estados Unidos. En los años '60 cambia, pero también ahí hay muchos matices. Lo que venía primero en los '60 era el informalismo, el informalismo español, los '60 no es un bloque unificado, son varios momentos. Yo tengo que decir que de verdad detesto archivar material, detesto hacer todo ese tipo de tareas, no es algo que me gusta, por eso es el Archivo Romero Brest, un centro de estudios para que se pueda generar desde el archivo, pero no tiene ningún tipo de voluntad de convertirse en un archivo gigantesco ni nada por el estilo. Porque tampoco la universidad ofrece una infraestructura para proyectos de ese tipo. Pero Romero Brest no es el personaje que tiene incidencia sólo en Argentina, no hay país de Latinoamérica al que uno viaje y no encuentre gente que tiene que ver con el ámbito de la historia del arte o los artistas que no hayan escuchado conferencias, que no conozcan a Romero Brest. Así que estudiar a Romero Brest es partir de un caso que es productivo para pensar toda la crítica de arte en Latinoamérica, toda la historia del arte en Latinoamérica. Pero no es nuestra intención hacer de Romero Brest un santo en el altar, sino trabajar críticamente a partir del material que el archivo proporciona y de la confrontación con

otros modelos de crítica, con otras posiciones.

G. Massuh: Disculpame, te interrumpí, estas citando un artículo...

G. Hasper: Estaba citando un artículo de Inés Katzenstein por el tema de la palabra, de este síntoma de una generación en los '90, en el Rojas era, que los artistas nos negábamos categóricamente a decir una palabra sobre lo que habíamos hecho. Fue un momento que vale como resistencia a entrar a la máquina de picar carne del hiperdiscurso americano, que dice todo sobre todo.

R. Jacoby: Yo me acuerdo, cuando Laura inauguró el ICI hizo una muestra, estaban Pablo, Boni, Kuropatwa y yo. Entonces ella dijo "Tenés que tener un statement ¿qué querés decir con tu obra? ¿qué es tu obra?". "Y qué sé yo". Entonces me dice "No se puede ser artista si vos no podés escribir una línea. En Norteamérica tenés que escribir sino ni siquiera llegás a exponer". Para mí era totalmente ridículo, entonces inventé una obra para ponerle la frase, empecé al revés. Inventé la frase que era: "Huyamos a Buenos Aires, nadie podrá encontrarnos". Y después se veía un fondo de la ciudad, estaba tomada la foto desde la Reserva Ecológica, que era rarísimo vista desde ahí, y todo un sistema de referencias temporales. Pero es como llevar al artista a una posición muy idiota.

D. Aisenberg: ¿Cuál?

R. Jacoby: Ésa de obligarte a decir qué querés decir con tu obra en una frase. ¡Decímelo! Que se ocupe el publicitario, qué sé yo... Es lo mismo que hacer una película y empezar por el aviso.

Cristina Rossi: Pero yo percibí que al comienzo de la conversación iba hacia otro lugar, y de pronto se fue canalizando hacia la explicación de la obra, que no me parece que haya sido la intención de Ana cuando hablaba de la crítica ni de la historia, y era retomar la palabra de los artistas. A mí me parece que estábamos yendo a algo más general que es la posibilidad de que el artista reflexione, que circulen estos discursos, no solamente sobre su

obra, porque sino también estoy de acuerdo con Gachi, todos los artistas, Fader y demás, pasando por los manifiestos, todos han escrito. Escritos de artistas hay de todas las generaciones, creo que nunca se interrumpió.

A. M. Battistozzi: Vos estabas diciendo que lo que percibías a través de ramona era que los artistas que escribían...

F. Battiti: Como una reacción.

A. M. Battistozzi: Impulsados por una especie de insatisfacción, de no sentirse interpretados o algo así, desde otros discursos que no fueran los propios de los artistas.

F. Battiti: Un poco sí, me dio a mí esa sensación en las primeras ramonas, cuando empecé a ver que había muchos artistas que empezaban a escribir. Artistas a los que conocía en su mayoría, pero de los cuales nunca había leído textos. Pero lo que percibí fue una reacción, quizás por insatisfacción, la verdad que los motivos no los sé, no los conozco en profundidad, pero la sensación era reactiva.

C. Rossi: Está bien, pero tal vez justamente por esto que está diciendo Florencia, la reacción puede haber sido no a la crítica específica sobre la obra sino a la circulación de ideas. Y de alguna manera si estamos diciendo que alguien escribió sobre Cándido López, está fijando su posición, "Aquí estoy yo, esto es mi toma de posición. Esto es lo que estoy pensando y lo puedo dialogar a través de algún otro marco que se presente desde el teatro, no necesariamente la obra plástica". Es decir cómo están circulando por ahí los discursos estéticos y cómo dialogan, discuten, esto es me parece lo que se está dando en ramona más que defender la propia obra.

A. Castilla: Creo que es evidente que los artistas, desde luego, tienen que estar insatisfechos con quienes critican la obra. La crítica periodística ha sido muy mala, uno no tiene más que mirar La Nación y darse cuenta que es muy mala la crónica artística. No nos podemos

hacer los tontos. Y esto ha hecho que mucha gente empiece a reflexionar por sí misma sobre su obra. Y esto me parece muy sano y muy bueno. Y por otro lado está el tema de la introspección. Pienso que el artista ante la crisis de los códigos del arte ha tenido que reformular su trabajo y establecer en compañía de sus colegas nuevos códigos y ver de qué se trata. Y si bien no se trata de escribirlo en una línea, lo que es absurdo, si tratar de ver en qué contexto, cómo, de qué manera, con qué antecedentes. Esto es lo que estamos haciendo mucho en las clínicas en las provincias, y tiene un enorme peso porque la gente tiende a saber dónde está parada en un universo de ideas. Y esto me parece que es muy bueno. O sea que son las dos cosas, por un lado la introspección y por otro lado la insatisfacción. Que por otro lado la gente de la academia sólo recientemente se está incorporando a la crítica de las ideas artísticas del modo que lo hacen las contemporáneas. Hasta hace muy pocos años en la facultad, el Payró se dedicaba únicamente a colonial y algunos desperdigados del Siglo XIX.

R. Jacoby: O sea todavía tienen que pasar 30 años para poder escribir sobre algo, más o menos es un tiempo...

A. Giunta: No va a existir el mundo dentro de 30 años...

A. M. Battistozzi: Yo pensaba que estaba superada la oposición actualidad / historia del arte.

R. Jacoby: ¿Pero existe una historia del arte de hoy?

A. Longoni: Seguro que acá no.

A. Giunta: Yo quiero retomar una cuestión que señala Ana María, no es lo mismo la crítica que la historia del arte. Aún cuando la historia del arte puede estar pensada desde una intervención crítica, no están disociadas. Cualquiera que está en un ámbito trabajando, no es que necesariamente tenga que tener una especialización, es que lamentablemente no se puede

hacer todo. Entonces, el trabajo de investigación de un historiador del arte, creo que el paso positivo es que se han movido las marcas cronológicas, hoy en día se están haciendo tesis de doctorado sobre los años '80, '90. Esto era impensable. Cuando yo estudiaba en la facultad, el arte argentino se veía hasta la muerte de Prilidiano Pueyrredón en 1870, porque después no había distancia histórica. Y no se estudiaba el arte argentino contemporáneo tampoco, y sí el arte internacional, por supuesto que no se llegaba ni hasta los '60, porque si uno entendía todo lo que había pasado en Europa ya entendía todo lo que había pasado acá. Nosotros como estudiantes decíamos ¿por qué no hay arte argentino contemporáneo? Y esto era por un tema de distancia histórica, que en el caso europeo la distancia histórica no importaba mucho.

A. M. Battistozzi: No había sistemas de canonización.

A. Giunta: Pero esto lo escuché miles de veces. Hay que ver los problemas y también hay que ponerse en cierto contexto de producción, y en ese sentido creo que ha habido un cambio fuerte en los últimos años, ligado a la posibilidad de desarrollar investigaciones con becas, que eso no existía durante la dictadura.

A. M. Battistozzi: El tema que acabás de mencionar es fundamental.

A. Giunta: Pero convengamos que ha habido muchos becarios que no han tenido una producción.

A. M. Battistozzi: Pero que impulsó muchísimas investigaciones de importancia.

C. Rossi: Pero la asignación de becas no es suficiente.

A. Giunta: Historiadores del arte este año sacaron dos becas nada más en el CONICET, y ninguna a la universidad. Pero para terminar, la crítica de arte también requiere no sólo ver todo lo que se está exponiendo, sino ver por qué me

quedo con una cosa. Si es una crítica honesta no implica reproducir en el diario lo que se publicó en un catálogo, cuando no implica un compromiso con el sistema del mercado, el coleccionismo y demás.

F. Battiti: ¿Y se puede hacer esa crítica de arte? A mí me encantaría hacer esa crítica en el medio en que puedo elegir lo que escribo sin ningún tipo de compromiso.

A. Giunta: No, yo creo que se trabaja así.

C. Rabossi: Por ahí sería bueno hablar del espacio que ocupa el arte visual en los diarios, que cada vez es menor, y cada vez se reduce más tanto en La Nación, Clarín, que han sacado suplementos que por ahí tenían muchísima discusión, un montón de actividades. Eso también hace que gente que quiera escribir sobre, o cuestionar cosas, o hacer una crítica profunda...

A. Giunta: Y pero para eso está ramona...

A. M. Battistozzi: Acá hay una cosa que me parece interesante, y ésta es otra de las medidas en que la crisis económica afecta a esto que estamos analizando aquí desde hace tres días, y es que objetivamente, en ese espacio que yo decía provisorio y efímero, y absolutamente acotado de los medios se ve cada vez achicado más por una cuestión que tiene que ver con que los diarios se han achicado, porque no hay publicidad, porque lo que eran antes dos páginas se han transformado en una, y como adicionalmente en el staff de cualquier medio hay una cantidad de gente que antes hacía 48 páginas y ahora hace 22, entonces el espacio es una lucha a brazo partido. Es un tema, es una especie de resistencia, de militancia, que no siempre se puede llevar adelante con hidalguía. Uno sabe hasta dónde puede conceder para mantener un espacio que quiere preservar, eso es muy difícil en este momento, son las condiciones actuales. Pero además esto se plantea en todos los órdenes.

Guillermina Rosenkrantz: Me da la sensación que me resulta difícil pensar en la crítica,

cuando la crítica está casi homologada al periodismo, tal como lo que estoy escuchando. El lugar de la crítica es el lugar de la discusión, no del periodismo. No se habló de crítica como otra instancia, como que está pegada a la discusión y a la interpretación a partir de lo que pueda decir un crítico de arte. A mí me interesa más profundizar esta cuestión, si soy crítica, si soy historiadora, si hacer un acto interpretativo y por ende crítico, si para hacer crítica es necesario la base...

G. Massuh: Estoy siempre como en desfase, pero Ana dijo algo muy bueno, la relación dialéctica que hay entre intuición y concepto. Y a mí lo que me pasa muchas veces con la crítica, con la historia del arte y con las artes plásticas es que a veces no veo la relación entre intuición, concepto y contexto. A veces veo pura intuición y digo ¿Y esto por qué está acá? En la Argentina, en este momento, tampoco está el contexto de esa obra en la obra del artista, y el crítico no me lo pudo explicar. No me explica el artista ni el crítico, ni el historiador cual es el concepto de la obra. Esa interrelación que me parece muy importante en lo que hace al arte esencialmente, que es esa especie de dialéctica entre concepto e intuición, si vamos al caso chileno es concepto puro, y en estos casos de acá me parece que es demasiada intuición, porque aparecen tantas palabras como "me gusta" o "yo lo veo así", es inexplicable y suena a veces bastante ingenuo.

R. Jacoby: Varias cosas. Una es que concuerdo con lo que recién decía Guillermina, que es un problema en sí mismo, crítica igual a periodismo, pero no necesariamente es así. Aldo Pellegrini podía escribir una nota pero no era un periodista. O gente que era periodista como Germaine Derbecq que era más que "un gran periodista".

A. M. Battistozzi: Perdón ¿quién igualó periodismo a crítico?

R. Jacoby: No, en esta situación pareciera que cuando se le habla de crítica se le reclama al diario.

A. M. Battistozzi: ¿Pero cuántas revistas especializadas hay? Hay secciones de cultura en los medios, hay páginas especializadas, pero cada vez menos especializadas.

R. Jacoby: Pero puede haber una crítica de arte sin que exista un espacio en los diarios. Se pueden crear otros espacios que los que se puedan crear en un medio editorial. Hay otro punto que es cómo se evalúa a la crítica, cuál es el sistema, porque siempre se habla de que la crítica no tiene un patrón claro para evaluar a los artistas. Pero me parece más interesante ver el patrón con el cual se evalúa a la crítica. ¿Cómo se sabe que está realmente bueno lo que dice un crítico? ¿Cuál es la prueba?

A. M. Battistozzi: Sí, cuál es, a mí me encantaría saberlo. Me gustaría saber cuál es el patrón con que me evalúan a mí cuando saco una crítica.

R. Jacoby: Es todo un tema, me parece interesante conversar sobre eso. Una cosa que se me ocurre a mí, que me parece como la prueba del pudding, es que el crítico se ve un poco que se iluminó algo, si hubo algo que registró, eso que prendió después se ve que realmente una planta ha salido, es algo que existió, es algo que tuvo un discurso. Que descubrió algo que estaba oculto, algo que no estaba a la vista. Eso queda por la propia razón del periodismo, que tiene una exigencia y una demanda muy grande, o sea el periodismo tiene que hablar de gente que ya se conoce. ¿Por qué los diarios hablan siempre de la misma gente, como si hubiera seis pintores en la Argentina? Ya sabemos quiénes son, son los únicos que salen en las notas. Vos vas al diario y decís "Tengo que hacer una nota". "¿Quién es, Polesello?". "No" "Ah, no importa". Si no es Polesello, o no es Robirosa, o no es Nicolás, o no sé quién, un grupo muy reducido, no es prensable. Una de las formas de medir al crítico es un poco qué iluminó, que uno después puede decir "Ah, fijate vos cómo ése realmente la pegó". Por ejemplo Romero Brest, yo te digo, para mí siempre fue chino lo que decía, nunca entendí nada, pero de todas maneras es innegable que era un agitador

cultural, un descubridor, un tipo que donde ponía el ojo ponía la bala. Y ponía muchas balas al mismo tiempo. Tiene ese interés, por más que si vos vas a estudiar estrictamente su discurso filosófico por ahí no se sostiene demasiado, no está actualizado o no da cuenta de una obra, no da cuenta de un motivo, no da cuenta del contexto, no da cuenta del material, me parece que no cumple con todas las condiciones rigurosas de una crítica. ¿Y por qué digo esto de la crítica? Porque la crítica tiene en la Argentina una función importante en la distribución de fondos. Y no digo en la legitimación. Porque vuelvo a decir de los críticos lo mismo que dije ayer de los curadores, eso que los críticos legitiman es la misma idea de los hechiceros.

F. Battiti: Perdoname, lo inventan los críticos pero también lo inventan los artistas que el público legitima

R. Jacoby: Sí, sí, yo no digo que no. Sí, es un virus, lo agarra todo el mundo.

XX: Vos mismo hablaste de Romero Brest como un descubridor también...

R. Jacoby: Sí, no digo que no. Pero bien circunstanciado donde se hace un análisis específico, de una persona específica, en un momento específico.

F. Battiti: ¿Y quién legitima si no es ni el curador ni el crítico?

G. Massuh: El mercado.

R. Jacoby: Claro, para algunos es el mercado, para mí son los mismos artistas.

F. Battiti: Tus pares.

R. Jacoby: Claro, los pares porque es una cuestión gremial, y sucede en cualquier sindicato y en cualquier corporación. A los físicos les importa lo que opinan los otros físicos, a los matemáticos los otros matemáticos.

A. Giunta: Pero eso no garantiza el éxito.

R. Jacoby: No, pero no hablo de éxito.

A. Giunta: Pero estás hablando de legitimidad, de legitimación.

R. Jacoby: ¿A un historiador del arte, qué le importa? Que vengan los historiadores del arte que él respeta y le digan que hizo un buen trabajo, "¡qué buena tesis!", "qué agudo ese pensamiento...", "¡cómo descubrió eso que nadie había descubierto!". Obvio ¿quién se lo va a decir? Solamente alguien que trabaja y se rompe en lo mismo que se rompe él. Me parece lógico que pase eso.

A. M. Battistozzi: Pero absolutamente, es uno de los presupuestos de la modernidad, que sea el propio campo el que legitime al mismo campo, porque son los expertos, la comunidad de expertos entre comillas, la comunidad de expertos artistas, tus colegas, tus pares.

A. Giunta: Tu definición de legitimidad (?) ¿Vos querés trascender, quedar en la historia del arte argentino por ejemplo?

R. Jacoby: No, no, lo digo en un sentido completamente convencional, en el sentido que circula acá. No es que le doy yo algún sentido específico, a mí la verdad me importa tres pepinos. Para mí la legitimidad es que puedas hacer algo.

F. Battiti: ¿Que sea valorado por otros, reconocido?

R. Jacoby: No, que a partir de lo que hacés puedas seguir haciendo algo. Eso es para mí. Como que tu medio te permite seguir trabajando luego de haber hecho algo.

A. M. Battistozzi: Pasar una especie de prueba.

R. Jacoby: Pasar una prueba, y apoyamos que esta gente siga haciendo algo. Alguien te da una galería, el otro puede escribir sobre lo que hacés, el otro te publica un libro, te visitan, se saludan, te ofrezcan pinturas, cualquier cosa. O sea, ayuda a la producción social, eso

me parece que es la legitimación en el sentido que yo la entiendo... para otro puede ser ganar muchísima plata o irse a exponer a Nueva York...

A. Giunta: Entonces no son los artistas nada más, es el galerista que pone la obra, el que escribe.

R. Jacoby: Yo digo una cosa concreta, el galerista no va a los talleres a buscar, el galerista le pregunta a los pintores de su galería. "¿Qué les parece?". "Sí, tal está bueno, o tal es amigo mío, o lo conocí en el taller del otro". Es así. Los artistas son los primeros que miran a los otros y después de ahí se va corriendo la voz, a partir de un bar, de un lugar, de un taller. De mecanismos concretos estoy hablando. Hay muy pocos críticos que realmente hacen investigación y búsqueda, y se meten en el ambiente. No es lo más común. Volviendo al punto de los fondos, para separarlo del tema de la legitimidad. Todo el sistema de premios funciona básicamente por criterio de jurados. Estos jurados son los que se llaman críticos. Yo creo que el sistema de jurado es un sistema que ha caído en descrédito concreto. No es que lo creo, hicimos una encuesta que muestra eso, y votaron 350 personas. No es toda la comunidad artística de la Argentina pero es algo.

A. M. Battistozzi: En el IUNA son 9.000 los alumnos de 1° a 5° año.

R. Jacoby: Sí, hay 6.000 directores de cine también en la Argentina.

A. M. Battistozzi: No, digamos que la comunidad artística es 10 veces eso.

R. Jacoby: Pero pueden ser millones, si querés, en otro sentido. 1.000, 800, 1.200 es la gente que manda a premios, y uno sabe que una galería, a una muestra... ¿Cuánta gente viene a una muestra? 200, 250, 300. De todas maneras no es una cuestión de números, todo el mundo sabe que ese tema de los jurados está muy desprestigiado. Y eso tiene una razón muy simple. En una investigación chequeamos en el transcurso de los '90, una cantidad de 50

y pico de premios, de 56 premios. Entonces cómo la cantidad de decisiones del jurado están en un número tan pequeño de personas que se repiten a lo largo de todos los premios, muchas de las cuales probablemente no se sepa cuál es la calificación que tiene. Tengo algunos nombres. Por ejemplo Glusberg está 16 veces. Dieguez Videla -que yo confieso que no sé quién es, nunca leí nada de él- 14. Battistozzi, 13. Pedre, 13. Osvaldo, 13. Svanacini, 10. Irigoyen, 10 -tampoco sé quién es, no lo conozco-

F. Battiti: De Santa Fe.

R. Jacoby: Gaby, 8. Arteaga, 8. Santana, 7. ... 7. Sobre 56 premios. Es decir que estas 12 personas tomaron 119 decisiones sobre 400 que toman decisiones. Es decir que casi el 30% de las decisiones de jurado en la década del '90 fueron 12 personas. Y hay que ver de estas 12 personas cuáles son las que realmente están compenetradas con el arte contemporáneo. O que puede hacer una breve circunstancia de su bibliografía, de lo que escrito, de los artistas que han promovido, de qué han descubierto, qué artistas nuevos han detectado que han sido realmente relevantes. Me parece que hay formas de pedir, y hay formas que explican por qué hay un descrédito.

A. M. Battistozzi: Quería hacer referencia a una cosa que vos has mencionado que me parece interesante que pongamos en tensión o en cuestión por lo menos, esto de la actitud especial, si la hubiera, de un crítico de descubrir un artista. Creo que esto es un resabio de la noción del artista genio, a la noción romántica del artista genio corresponde noción romántica de crítico genio. El genio no es aquél que respeta las reglas sino quién las hace. El crítico genio es quien percibe genialmente esa genialidad. Yo quisiera, por lo menos para el tipo de crítica a la que prefiero estar adscripta nada de esa genialidad, sino simplemente un trabajo más modesto, de seguimiento, que yo particularmente creo que es lo que hago. Genialidades yo no me adjudico. Creo que es una definición romántica esto del crítico genio que descubre al artista genio.

XX: A mí, a pesar de lo que decías vos con respecto a la legitimidad, como que crea una noción muy inocente pensar que te legitiman tus pares, o alguien te da bondadosamente algo, o te brinda el espacio, viendo lo que vos marcás como muy contradictorio, que son 12 personas quienes legitimaron todos los premios durante toda una década. Ahí no hay inocencia.

R. Jacoby: No, yo digo todo lo contrario.

XX: Ahí hay un carácter ideológico, político.

R. Jacoby: Sí, obvio, pero digo todo lo contrario. Digo que no está probado, y demuestro que no está probado que los jurados o los críticos legitiman. Es esto. Porque el principal artista premiado, un artista que obtuvo 10 premios durante la década del '90, es un artista que no es muy relevante. Juan Lecuona sacó 10 premios. No es al artista más importante de los '90, creo que puede haber consenso sobre eso, puede ser un buen pintor.

Hugo Petruchansky: Habría que ver cuántos cuadros tienen los críticos en sus casas.

R. Jacoby: Yo no lo veo como una conspiración ni nada, lo único que digo es que si tienen una varita para hacer llover, la tormenta no fue muy importante. No es legitimado algo que uno dice ¡uuuuuuuuuuuuuu!

F. Battiti: Pero esos premios tienen mucha más trascendencia que el dinero por el que apuestan los artistas.

R. Jacoby: Dan más dinero por un lado, y por otro lado se puede probar, y es muy fácil de probar, de esa plata que se gasta el Banco Nación en los premios, cuánto cobran los jurados y cuánto cobran los artistas. Y sé que cobran por lo menos mitad y mitad. Y no se justifica, porque los artistas trabajan todo el año, pintan, ponen los materiales, ponen el talento, y los jurados... De los 12 jurados de acá si tenemos que empezar a verlos en detalle no sé cuántos quedan que uno diga la verdad que se ganaron bien el sueldo.

F. Battiti: Pero el trabajo intelectual previo, la formación del jurado competente, los libros...

R. Jacoby: No digo que se lo estén afanando, pero no los encontrás en este listado.

H. Petruchansky: Quería hacer una reflexión sobre otras cosas. Una de las cosas de insistir en los últimos 10 años de bonhomía que tuvimos en la Argentina fueron las grandes muestras internacionales. Yo quisiera saber cuáles fueron las grandes muestras internacionales de los grandes artistas. Porque para mí si la grandes muestras internacionales son los dibujitos así chiquititos de Baselitz, y yo lo confronto con un artista, no es que le digo "Noé, vení a ver la muestra de Baselitz", y va y dice "¿Esto es el mejor artista, que vale 600.000 mangos una obra? Realmente yo soy mucho mejor que él". Entonces tengamos un poco de cuidado cuando hablamos de los 10 años.

A. Giunta: Lo que pasa es que los medios lo anunciaron de esa manera, hubo una espectacularización, yo coincido con vos.

H. Petruchansky: Pero los críticos no son tontos, los artistas no son tontos, los artistas tienen mucho valor y producen obras que están al mismo nivel que Baselitz, más arriba que Baselitz, y es una cuestión de oportunidades. Ese status uno que tiene Baselitz no lo tiene un artista como Daniel Joglar, chiquitito pero lo que ves un artista muy interesante. Entonces tengamos cuidado de no instalarlo dentro de la historia del arte argentino como que tuvimos una época de grandes muestras.

A. Giunta: Es una ficción de la ficción.

A. M. Battistozzi: Creo que todos estuvimos de acuerdo, hablamos de que en ese momento se descorchó pero además se profesionalizó.

H. Petruchansky: Hay que tener en cuenta que a principios de año en el boca a boca decían ¿qué va a pasar ahora? Fulano de tal no va a traer la maravillosa muestra de Lichtenstein, y el otro no va a traer la muestra de Andy War-

hol, nos vamos a perder de ver a Rembrandt.

A. Giunta: El New York Times sacó una nota larguísima con ese mismo argumento. La crisis de la cultura argentina ¿por qué? Porque el Colón no había hecho los programas para la ópera.

H. Petruchansky: No se hicieron los programas para la ópera porque hubo un cambio en la editorial, y de hacerlo gratis tuvieron que pasarlo a hacer a otra persona que les cobraba. La corrupción también llegó al Colón, y eso es interesante que lo puedan tener en cuenta. El nuevo director del Colón tiene tres críticos de los diarios como sus asesores, y nadie lo va a decir. Y son críticos que están dentro de la universidad.

G. Hasper: ¿Nombres?...

H. Petruchansky: Son tres críticos importantes dentro de su metier. Obviamente que va a tener detrás de él una cantidad de apoyos que tienen que ver con esta forma de corrupción que la Argentina está viendo, y que le toca a las artes y le toca al Colón ¿por qué no?

A. M. Battistozzi: Quizás hubiera sido interesante plantear cómo esta crisis terrible que vive la Argentina también fisura la autonomía del campo cultural.

A. Castilla: Esta es una sociedad que no reconoce el conflicto de intereses. A mí me parece muy bien que por ejemplo La Nación proteja sus avisos, pase chivos, me parece fenómeno. Pero las personas que hacen eso no pueden estar en los jurados, porque no tienen nada que ver con la apreciación de una obra artística. Salen en los diarios los conflictos económicos, no la cultura. Merecerían un Nuremberg. Que pidan disculpas, que pidan disculpas porque el Archivo General de la Nación está perdiendo colecciones, que pidan disculpas porque la Biblioteca Nacional está desapareciendo, que el Colón entró en una crisis de la que difícilmente salga. Eso no es noticia, no se escucha.

A. M. Battistozzi: Yo quisiera en esto intervenir en una cosa que siempre me ha preocupado, porque conozco muchas cosas de adentro. Cuando ocurren cosas como éstas, o cuando los espacios dedicados a la cultura se achican en los medios, o se degradan, lo curioso es que la gente de la cultura jamás lo manifiesta. Por ejemplo en el diario Clarín no aparece la Claringrilla un día y colapsan los teléfonos, pero jamás hay cartas de lectores ni reclamamos porque se esté degradando el espacio de la cultura. Y esto se define en términos de que si hay avisos hay más espacio en el Cultural, si no hay avisos de las editoriales se va a achicar el Cultural, porque esto es la lógica de la empresa editorial. Si encima se degrada el modo en que editorialmente se resuelve abordar la cultura, nadie en el mundo de la cultura que en todas estas mesas se quejan de los modos en que se trata a la cultura, se pronuncian en una carta de lectores, ni dice ni mu.

G. Massuh: No, sí, algunos hay.

A. M. Battistozzi: Algunos sí, pero en general son muy pocos.

G. Massuh: No, pero no te publican. Yo escribí un artículo en contra del modelo Guggenheim. Demoró dos años hasta que salió en La Nación. Y yo lo quería en la página central y la mandaron al Billiken que es el suplemento cultural, a la página de arte, y ahí estaba para que no se leyera. Y eso fue hace un año y medio, no se puede hablar en la Argentina en contra del modelo Guggenheim. Y como eso millones de cosas. El tema editorial, la Feria del Libro que es la feria del libro español, pero desde siempre, y no se puede decir.

D. Aisenberg: Y la cantidad de cartas que no te publicaron.

G. Massuh: Lo de Buenos Aires No Duerme fue un escándalo, y no apareció en ningún lado.

A. Giunta: Hay otro tema que me parece que está impregnando todas las participaciones y creo que es el nudo de todas las cuestiones,

que es el tema de la ética, la ética profesional, la ética del crítico o historiador del arte, la ética del artista, del que gestiona una institución y del que participa de un jurado. Creo que no sólo habría que definir las prácticas sino definir qué es la crítica, o cómo va a ser la crítica, y también tomar como punto de partida que es fundamental el concepto de ética.

H. Petruchansky: Eso es cierto.

G. Massuh: Pero vamos a terminar hablando como Neustad que apela a la ética de los periodistas. No es así. El tema de la ética es un poco inasible. Si no hay instituciones, si no hay control, no se puede apelar a la ética porque sí... Yo confío mucho en la ética pero pienso más en la eficacia del control de las instituciones, que no deja librado a los impulsos éticos de nadie en particular, sino que controla.

Mónica Poggio: Con respecto del control yo quería contar algo que me pasó el año pasado. Mandan un periodista que sí tiene mucho espacio en La Nación -no es el que todos piensan, es otro-, a ver una muestra de fotografía de Makarius, y cuando yo muestro las fotos de artistas jóvenes que Makarius había tomado, lo llevo a la foto de León Ferrari, y me dice "La Nación no va a sacar una foto de ese señor". Entonces yo me pregunto ¿quién tiene control sobre este crítico que niega a uno de los artistas más importantes vivos de su generación ese espacio?

H. Petruchansky: También Alicia es como si fuera asalariada de Fitterman y ArteBA.

M. Poggio: Obviamente.

H. Petruchansky: En todos los números ArteBA, ya empieza en octubre.

M. Brodsky: El tema de la ética que vos proponés, y los jurados. Yo puedo traer a colación una anécdota interesante que tuvo que ver con la reunión del jurado del Parque de la Memoria cuando se reunió para evaluar las obras proyectadas. Estaba integrada, por supuesto, por participantes extranjeros en una buena parte, y

entre los miembros del jurado figuraba un representante de la Universidad de Buenos Aires, el Decano de la Facultad de arquitectura que era León Dujovne. Como es su costumbre no se presentó para nada a las deliberaciones; el último día que se terminan de asignar los premios correspondientes fue a dar una opinión. Resulta que en el momento en que se hizo el acta, y a diferencia de todos los jurados anteriores en los que había participado, los jurados hicieron notar y constar claramente que en las deliberaciones habían participado 8, y no 9, puesto que el señor Dujovne no había estado presente en las deliberaciones y en consecuencia su voto no había sido tenido en cuenta. Y eso figura en las actas, está publicado. Y fue una cuestión de actitud de la gente, una actitud diferente a la habitual por lo visto, más que una cuestión institucional. A veces la cosa se reduce al problema de la actitud individual.

F. Battiti: Al ámbito personal de la ética.

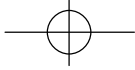
M. Brodsky: Yo lo digo y me importa un carajo las consecuencias que esto traiga. Él pensó que a los demás les iban a importar esas consecuencias, se dio el caso que no. ¿Cuántas veces las personas están dispuestas a hablar independientemente de las consecuencias que eso traiga? Eso es también un problema.

D. Aisenberg: Empezamos a hablar de la falta de ética, de los problemas graves. Sé que Gabriela dice que yo detesto hablar de cosas tristes y tiene razón, no es que no reconozca y que no me parezca muy interesante hacer una lista de lugares enfermos o problemáticos para, sobre eso, generar políticas específicas. Pero yo quería decir que me emocionó muchísimo el texto de Ana, que yo no sabía nada de ese trabajo, que me encantó escucharlo y que realmente agradezco ese trabajo, que no sabía ni que existía. Y no es que no me gusta escuchar estas cosas porque soy una tilinga que no las conoce, sino que permanentemente trato de

encontrar modos de generar acciones o trabajos, o políticas, o movidas que hagan un cambio para otro lado. O que den ejemplo, o que sean un punto en la ciudad que se pueda tomar de referencia, y siempre pienso que cuantos más de estos emprendimientos sucedan, esta lista de jurados puede desaparecer, la importancia de los premios puede desaparecer, lo que puede desaparecer son otras cosas que han sobrevivido porque no había esto otro. Yo saco siempre la conclusión de que todo está tan repodrido como decís vos, en el diario escribís la carta y no te la publican, que ya no escribo la carta, pero sí me gustaría escribir una pared enorme o hacer otra publicación que circule, o que se me prenda alguna lamparita, o a alguien. Otros modos de. Cosas que me encantarían que los críticos hagan, inventar, así como los artistas nos pasamos inventando lugares donde exponer. Ahora mismo hay una muestra en lo de Chino Soria. O sea que se abren casas, se abren lugares, se copan bares, también se escribe, pronto vamos a bailar. Que también los críticos canten y bailen. Todos cortamos, picamos, barremos, todo, es así, es lo que nos fue dado. Es un privilegio que tenemos, que no está todo tan compartimentado, también son puertas abiertas donde se puede entrar y salir y volver a entrar. Bueno, seremos más superficiales, qué sé yo... A lo mejor hay uno que sí se dedique, ojalá. Pero realmente quería rescatar este proyecto, terminar esta mesa con esto, agradecerte.

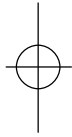
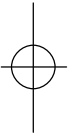
G. Massuh: Me pareció muy bueno desde la primera charla pedir que no se critique, pero yo estoy tan podrida que lo único que puedo hacer es criticar, mandar cartas, y putear mediante artículos. De todas maneras el Archivo Romero Brest y éste son dos pruebas de que realmente existimos. Yo hoy duermo mejor de lo que dormí ayer, realmente.

A. Castilla: Y una última noticia alegre: Juan Lecuona es un muy buen artista...

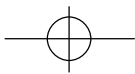


Goethe Institut

de Buenos Aires



Av. Corrientes 319
Te: 4311-5338



Políticas de distribución de recursos: fondos, fundaciones

Mesa nº 6, 18 de septiembre, 15:00 hs.

Inés Katzenstein: Esta es la última mesa del encuentro, le hemos pedido a Gabriela Massuh, que generosamente nos abrió las puertas del Goethe, que hiciera de moderadora. Participan de ella, Américo Castilla, que es artista, especializado en gestión cultural, abogado y director de proyectos culturales de la Fundación Antorchas desde 1992. Mauro Herlitzka, es coleccionista y presidente de la Fundación Espigas, y Guillermo Alonso que es abogado y director de gabinete del Fondo Nacional de las Artes. La idea es que cada uno haga una pequeña presentación de su trabajo.

Gabriela Massuh: Antes de empezar la coordinación quería en nombre del Instituto agradecer a las tres iniciadoras de este diálogo, que me parece ideal haberlo convocado, haberlo realizado, haberlo producido con muchísimo nivel, con mucha paciencia. Me gustaría tener muchos de estos foros en el Instituto, de hecho el Instituto siempre está abierto a discusiones de esta profundidad, de esta necesidad y de este nivel. Todo esto se debe a ellas tres, nosotros no hicimos más que poner el lugar, los micrófonos, la luz, la mesa y las sillas, y esta infraestructura, pero realmente para mí es un modelo de trabajo y siempre vamos a estar muy dispuestos a que estas cosas sigan sucediendo, porque me parece que dentro de las artes plásticas es muy necesario. Adriana Rosenberg el año pasado planteó una cosa muy similar, tenía ganas de hacerlo en función de la crisis, se ve que estaba flotando en el aire y ustedes lo hicieron posible. La financiación es el tema más sinuoso de todos, tengo entendido, porque está conectado con el tema valor, valor del dinero y

valor estético de la obra. Me gustaría mucho que se tocara ese tema del valor que es un concepto en crisis. En materia de financiación de arte y cultura tenemos dos modelos opuestos, el de Estados Unidos que maneja las artes, la industria cultural, la cultura en general, donde casi el 97% está en manos privadas; y tenemos el caso opuesto, que es el caso alemán donde un 95% está en manos del estado. En Alemania casi no hay teatros privados, hay un solo gran museo privado, y los medios están en manos del estado, porque el estado considera que ocuparse de las artes y de la cultura es una obligación. En Estados Unidos el sistema funciona porque una burguesía industrial poderosísima, es un país consciente de sus artistas, de sus creadores. Y nosotros tenemos un híbrido, tenemos la infraestructura europea, todas las instituciones del estado posibles para encargarse del manejo de las artes y la cultura, pero sin dinero. O sea que estamos en un justo medio, lo cual lo tomo con un desafío para inventar algo propio, que se pueda parecer a algo inédito. En general los políticos siempre nos comparan con Estados Unidos, con Europa, ahora nos están comparando con Chile y Brasil, y también Nigeria, Gabón, etc. De manera creo que dentro de esta constelación voy a pedir a los exponentes de estas tres prestigiosas instituciones que nos hablen de lo que hacen, pero también de las dificultades y también de lo que querrían hacer. Le paso la palabra al estado, Guillermo Alonso.

Guillermo Alonso: Tomo un poco lo que estás diciendo, y me parece útil que nos pongamos de acuerdo en que es que en el mundo,

en la actualidad, hay dos hay dos tipos de sistemas de decisión, que son el económico y el político. Después veremos que últimamente lo que ha primado en general en el mundo es el sistema de decisión económico sobre el político, y veremos algunas razones de por qué ha pasado.

Hay tres fuentes de financiamiento de las actividades culturales en general, acá y en el mundo, que son: los fondos públicos, el mercado y lo que aporta el mecenazgo de grandes o de pequeñas empresas. Hay países donde prácticamente el mecenazgo no funciona, como los países europeos, Francia, Alemania; el caso inverso es Estados Unidos donde básicamente la actividad está financiada donaciones de los particulares.

¿Y qué es lo que ha pasado con esto que yo decía acerca de que había dos sistemas de decisión, uno político y uno económico, y últimamente ha primado mucho el económico sobre el político? Básicamente hay dos cosas que están muy identificadas respecto de esto: Uno es la internacionalización del esquema de valoración económica, es una cosa como de parámetros más internacionales que lo político. Y lo otro es la ineficiencia de las políticas que ha habido sobre todo en países como el nuestro.

¿Cuál es, a mi juicio, la salida o el gran desafío que tiene nuestro país para poder resolver esto y ponernos a funcionar un poco mejor de lo que estamos funcionando? Creo que pasa por el fortalecimiento institucional.

No se puede pensar que la Argentina, tal como está organizada su política cultural, con sus instituciones, pueda pasar a un esquema de financiamiento, o de funcionamiento de la actividad

cultural como Estados Unidos. Necesariamente deben repensarse nuestras instituciones, debe repensarse el uso de los fondos públicos, y debe repensarse la finalidad de las instituciones.

Todos hemos visto en los diarios el debate de lo que pasó con el Teatro Colón. La Argentina tiene por financiamiento público un teatro extraordinario que está pensado para ser un teatro lírico, y el teatro no estaba siendo usado para eso. Si uno va a ponerse una curita al hospital y lo atienden en el quirófano para transplantes de corazón ¿se están usando bien los fondos públicos? Esto lo pongo como ejemplo de la crisis de las instituciones.

No siempre es una cuestión de dinero, no siempre es una cuestión de que lo que hace falta es dinero. Es una cuestión de la fortaleza de las instituciones, del cumplimiento del fin de las instituciones.

Esto que yo dije es un poco general y voy a hablar un poco de lo que es nuestro país, del Fondo Nacional de las Artes, y su gestión económica. Uno cuando se encuentra en la Argentina con ésta o con cualquier otra institución, lo básico probablemente es que se encuentre con que se gasta el 80% del presupuesto en pagar sueldos.

Hay una cosa muy graciosa que decía Clorindo Testa respecto del proyecto de Retiro, decía "No está mal hacer el proyecto Retiro, el problema sería continuar con los horrores que tiene la ciudad del otro lado de la Avenida Libertador".

La correcta gestión de una institución, implica establecer al inicio de la misma tres aspectos fundamentales que son: cuál es la finalidad, qué recursos tiene, si están bien usados los mismos. Ésa es la evolución de los ingresos genuinos del

Fondo. El Fondo de las Artes vive de la recaudación de los derechos intelectuales caídos en dominio público pagante. El FNA no tiene fuera de la administración de estos recursos un centavo de ingreso del estado, ni para pagar sueldos ni para pagar absolutamente nada.

Esto lo que marca es la evolución de cómo estaban los recursos en el año '92 y cómo fue creciendo. (se muestra un gráfico)

Alberto Sendros: ¿Qué recursos son?

G. Alonso: Dominio público pagante es los derechos intelectuales, una vez que vence el período en que están protegidos los autores. Antes eso era gratuito después de los 70 años. Desde el '58 los cobra el Fondo Nacional de las Artes. Este recurso, representaba en el año 92 un ingreso mensual de aproximadamente de 200.000 pesos, y la sensación era que nadie controlaba, no se había hecho nunca una estadística.

Marcelo Brodsky: ¿Te referís a derechos de autor, derechos de obras de teatro, música?

G. Alonso: Todo. Todo lo que se ejecuta en la Argentina después de pasados los 50 años y después de la modificación de la Ley 11.723, después de los 70 años.

G. Massuh: La tendencia es creciente.

G. Alonso: Bajó en los últimos dos años.

Margo Hajduk: Bajó, pero al principio de los '90 fue bastante pronunciado el crecimiento. ¿Eso habla de la eficiencia de la recaudación o habla de generación de más ingresos por derechos de autor?

G. Alonso: Se hizo un trabajo durante todo el primer año de la gestión Fortabat, se trabajó en poder mejorar los ingresos. Y como en el estado se tiene el presupuesto antes, el FNA recaudó el triple de un año al otro prácticamente, y capitalizó 3 millones de dólares, por eso van a ver también el crecimiento en el patrimonio. Estos son los gastos de funcionamiento, ustedes vieron

que se aumentaron los ingresos, se triplicaron, y no se aumentaron los gastos de funcionamiento en el período. Y esto en definitiva es un poco lo que yo quería marcar, que si uno logra establecer cuáles son los recursos de una institución y cómo deben ser gastados, se vuelca eso necesariamente en el nivel de actividad de la institución. No había ninguna razón para que el Fondo Nacional de las Artes, que tiene hoy exactamente los mismos recursos asignados por ley, gastará el 85% de su presupuesto en mantener el edificio y mantener el personal. Todo eso se restaba de la actividad cultural que es para lo que el Fondo ha sido creado. Entonces, cuando uno asigna correctamente el presupuesto, (que no es pedirle dinero a los privados ni más recursos al estado), se puede sostener una actividad cultural como la que ha hecho el Fondo en los últimos años. Éstos son los superávits que se ahorraron, y al final tenemos el resumen de todo. Funcionamiento, la columna colorada, lo que les muestra es que los gastos de funcionamiento se mantuvieron en el mismo nivel, no hubo despidos masivos, no hubo retiros voluntarios.

XX: ¿En qué corte temporal?

G. Alonso: Del '92 al '99. La segunda columna marca que si se mejoran los ingresos y se mantienen los gastos de funcionamiento, se tiene más posibilidades de destinar recursos a acciones culturales. La cuarta columna, la verde, es la que refleja el crecimiento de los ingresos. Y la última columna, la azul, es la que refleja el crecimiento del patrimonio. La ley del Fondo establece que como es una entidad bancaria tiene que tener, además de sus gastos de funcionamiento anuales, una reserva, un fondo, de 5 millones de pesos. Esto nunca se había cumplido, en los últimos años se cumplió con esa obligación legal y eso es lo que generó que el Fondo pudiera comprar la casa que era de Victoria Ocampo. Hay mucho debate en torno a si ese dinero debió haber sido usado para becas, ese dinero nunca pudo haber sido usado para becas porque formaba parte del fondo de reserva, era el capital del Fondo. Había tres opciones para tenerlo: tenerlo en un

inmueble que se destine a la actividad cultural, o tenerlo expresado en títulos públicos, o tenerlo expresado en dólares. No se debe, en lo posible ingresar lo que es capital / patrimonio para financiar gastos corrientes. El Fondo consideró que no tenía sentido tener 12 millones de dólares depositados, por eso se dejó una reserva en títulos públicos, una reserva en efectivo, y se procedió a la compra.

Adriana Rosenberg: Ustedes no reciben directamente los fondos.

G. Alonso: El Fondo Nacional de las Artes está fuera de lo que se llama la "Cuenta Unica del Tesoro", lo cual es una gran ventaja porque maneja su cuenta corriente, sus ingresos, y emite sus órdenes de pago. Pero si esta dentro del presupuesto nacional, lo que creo es una cosa equivocada. El Fondo es un ítem más en el presupuesto nacional, lo cual obliga a elevar un proyecto de presupuesto y Economía fija los techos presupuestarios. Esto es un contrasentido, ya que, como institución, el FNA tiene dos mandatos: uno es recaudar cada vez más dinero, una correcta aplicación de este mandato implica que el presupuesto del Fondo debería necesariamente ser cada vez mayor, (como resultado de ser eficiente en su primer mandato que es la recaudación de los recursos).

Alberto Sendros: Y además porque cada año se suma la posibilidad de nuevos créditos.

G. Alonso: Exactamente. Pero es muy importante entender que el Fondo tiene un mandato dividido, por un lado debe recaudar, y a su vez debe gastar. Que el Fondo gaste dinero no significa que eso es una mayor erogación de recursos del estado nacional, que es lo que la gente del Ministerio de Economía entiende. Si el FNA lograra generar 50 millones de pesos por año en concepto de recaudación de sus recursos, estaría haciendo muy bien su trabajo, y debería poder gastar 50 millones de pesos por año porque para esto fue creada esta entidad. En cambio el techo presupuestario eleva el nivel de conflicto, porque por cada peso que el FNA cobra hay un contribuyente que debe pagar. No

es tan fantástico ni tan fácil. Cuando el Ministerio de Economía manda como ahora un presupuesto de 6 millones, en realidad casi les podría decir que la institución se queda tranquila, es muy fácil cumplir con esa meta presupuestaria.

A. Rosenberg: Pero si te dicen 6 millones a vos te sobra.

G. Alonso: Estar en el presupuesto nacional implica cumplir con ciertas pautas que complican la tarea, por ejemplo la cuota del trimestre. Son cuestiones administrativas que a pesar de que la institución tiene la plata en su cuenta de banco, depende de que un funcionario en el Ministerio de Economía fije "la cuota", trimestralmente. Se han dado situaciones complicadas en el funcionamiento como tener gente esperando para cobrar un beneficio, tener la plata la cuenta del banco, y no poder pagar. Son restricciones al funcionamiento que ha costado mucho, aun siendo quien es la presidente del Fondo, poder revertir.

A. Sendros: No entendí lo de los topes. Si los recursos se obtienen por mecanismo de una ley y está claramente fijado a partir de cuántos años se tiene el derecho de cobro, de cuáles derechos ¿por qué hay un tope para eso? ¿El tope no lo fija la propia recaudación?

G. Alonso: No, el FNA debe elaborar un presupuesto en base a ingresos, el presupuesto debería ser todo lo que se pueda recaudar. El Organismo debería tener un presupuesto de funcionamiento institucional, pero no debería formar parte del presupuesto de la Nación. Ya que ahí entra un criterio netamente contable: bajar los gastos. El Fondo recaudó aproximadamente 6 millones, el primer año de la gestión Fortabat y debió capitalizar 3, y el 2º año exactamente lo mismo. Lo que está mal como concepto es que el Fondo sea parte del presupuesto de la Nación, porque son recursos variables, debería tratar de recaudar la mayor cantidad posible...

XX: No es automática la recaudación.

G. Alonso: No es automática. Nosotros tenemos

convenios con SADAIC, ARGENTORES y AADI-CAPIF.

G. Massuh: Yo tengo una pregunta sobre los contenidos. Vos hablaste de prioridad de acciones culturales ¿cuáles son los criterios de prioridades de las acciones? ¿A qué consideran prioritario?

G. Alonso: El Fondo tiene acciones establecidas por ley que son becas, subsidios y créditos. La gestión de la que formo parte priorizó dos aspectos que son la formación, el estudio, los programas de becas al exterior cuando se podían hacer, y la edición de libros, como política cultural tendiente a la preservación de patrimonios. Todas las acciones fijadas fuera de lo habitual, que es subsidios, becas, becas nacionales, todo lo que le agregé esta gestión, es para lo que nosotros creíamos que era un bache que había en los artistas argentinos, la falta de formación en el exterior. El FNA firmó convenios y se hicieron tres programas de becas: con Inglaterra, Francia e Italia. Respecto de la preservación del patrimonio, se hicieron programas de inventarios con ediciones de libros, y mismo la compra de la casa de Victoria Ocampo fue parte de esta política.

A. Giunta: ¿Al estar dentro del presupuesto nacional no pueden gastar más de esos 6 millones?

G. Alonso: Exactamente.

A. Giunta: O sea que en definitiva tiene un perfil positivo, pero después invertís en patrimonio y no en acciones culturales.

G. Alonso: Creo que no tiene un perfil positivo, porque eso termina siendo una cosa que relaja el deber de recaudar que tiene el Fondo de las Artes. Si el FNA tuviera que recibir un mandato de la Secretaría de Cultura o del Ministerio de Economía debería ser que cada vez recaude más dinero, que es dinero para la cultura. En la situación actual hay más de 8 millones de pesos, (o dólares), porque están en bonos, ahorrados.

Tulio de Sagastizabal: Nada, si están en

bonos.

G. Alonso: Están en bonos dolarizados, más de 6 millones. La institución tiene una situación difícil, cuando ya cumpliste con todo el presupuesto, y se sabe que todo el dinero proveniente de una mayor recaudación va a ir a una cuenta de banco, se complica la tarea. Asimismo la gente que tiene el deber de pagar, que es toda gente vinculada con la actividad cultural, presiona mucho con ese tema.

A. Giunta: ¿Ese dinero que entra dentro del presupuesto, considera lo que tiene que ver con el mantenimiento de la institución y también con el programa de promoción cultural?

G. Alonso: Todo.

A. Sendros: Pero lo positivo a lo que se refería ella, tal vez sea que esa diferencia que se genera, aunque no la puedas gastar en actividad que sería específica del Fondo, por lo menos permanece como propiedad del Fondo. No es que va a otros lugares.

G. Alonso: Creo que solamente ha pasado por quien es la presidente del Fondo. Ha habido pedidos para que se remita parte del dinero del capital a rentas generales. La Ley del Fondo establece que todos los miembros del directorio, tienen responsabilidad personal y solidario con su patrimonio por las decisiones que se toman en el Fondo Nacional de las Artes, eso ha salvado a la institución de remitir los fondos a rentas generales.

XX: ¿Cómo?

G. Alonso: La presidente y todos los directores, que además trabajan ad honorem, tiene responsabilidad personal y solidaria con su patrimonio por las disposiciones violatorias el régimen legal del Fondo. Girar recursos del Fondo a rentas generales era una disposición violatoria de las normas legales del Fondo. Se explicó por carta a los sucesivos ministros de economía esa situación y, terminó, como último argumento, sirviendo para que el Fondo guardara los dineros. La realidad es que el estado

argentino no funciona bien, castiga literalmente a las instituciones que ahorran, y reasigna esos recursos. Cuando al FNA le piden ese dinero es generalmente para arreglar déficits presupuestarios de instituciones que no han hecho las cosas que tienen que hacer, muchas veces con mayor presupuesto que el Fondo. Pero eso es una realidad de nuestro país. La ley del Fondo Nacional de las Artes es fantástica. El gran mérito que tuvo la gestión de Fortabat, es que trató de cumplir absolutamente con todo lo que está previsto en una ley del año '58. Cumplir con el fondo de garantía, que fue un objetivo propuesto cuando asumió la gestión Fortabat, no fue un invento, está en la ley. Las reuniones de gobierno, del organismo como un directorio colegiado, absolutamente todo lo que hemos tratado de hacer es cumplir con lo que establece la ley, no es ningún invento. Es una institución con 45 años que nunca ha necesitado una modificación.

G. Massuh: Cuando el dominio público pagante se pasó de los 50 años a los 70 años, ésa debe haber sido una pérdida grande para el Fondo. ¿El Fondo no se pudo defender de esa medida?

G. Alonso: Hubo un lobby feroz, ideado por SADAIC. El FNA paró dos veces la sanción de esa ley, y al final salió entre gallos y medianoche. Porque había, en el momento en que se sancionó la ley, ingresos previstos para el Fondo del orden de los 6 millones anuales.

A. Sendros: Que correspondían a esos 20 años de diferencia.

G. Alonso: Eso fue un golpazo.

G. Massuh: He conocido el tema porque Américo Castilla mandó una carta de lectores, fue uno de los pocos que se ocupó del tema.

Margo Hajduk: Leí en un artículo que hay quienes proponen una modificación del Fondo. En algún momento lo leí y no entendí qué es lo que querían afectar.

G. Alonso: Lo que hay siempre es una gran

puja. El Fondo siempre respetó la integración de su directorio, hasta que en un momento, en los inicios del gobierno de Menem se accedió a un pedido de los representantes del interior del país, y se nombraron los que se llaman directores federales. Representaban un gasto en viáticos de un millón de pesos, o dólares en ese momento, por año, del presupuesto. Después eso se revirtió y se volvió a la conformación. Pero hay una tensión permanente respecto de modificar la composición del directorio convirtiéndolo en un organismo federal, lo cual también es desconocer la esencia del Fondo Nacional de las Artes. El Fondo Nacional de las Artes es una institución con determinados fines, con determinados recursos que se le confía por ley a determinadas personas, cuyo perfil está definido en la ley de creación del Fondo. No es ni un fondo federal, ni un espacio para que los recursos sean manejados por los secretarios de cultura. Claramente eso no es el Fondo Nacional de las Artes. Hay permanentemente iniciativas... Una senadora de Tucumán, Olijuela de Valle Rivas, todo el tiempo quiere modificar.

M. Brodsky: ¿Hay algún desarrollo de la forma en que van a evolucionar los ingresos de aquí hacia el futuro en concepto de derechos de autor?

G. Alonso: Éste es un año, como se imaginarán, con economía de colapso, pero no de colapso en los niveles que ha bajado la recaudación o la actividad económica en general. La recaudación del Fondo bajó porque ha bajado mucho la actividad cultural. Pero salvo la crisis de este año estamos en una cosa de crecimiento, y se podría ajustar un poco más, pero son momentos donde en todas las decisiones de cobrar dinero hay que ser muy medido. En este momento de la situación del país yo no podría contestarte esa pregunta, pero tiene que ver no tanto con el Fondo sino con la crisis general que estamos viviendo.

A. Sendros: ¿Qué proyecto tienen para la casa de Victoria Ocampo?

G. Alonso: ¿Para el funcionamiento de la casa?

A. Sendros: ¿Y cuál fue el objetivo al comprarla?

G. Alonso: El primer objetivo es la preservación de la casa. Esa casa estaba por ser comprada por la embajada de España para convertirla en oficinas. Y lo que se va a hacer ahí, en el 2º piso, en lo que son los cuartos, va a funcionar el directorio, la presidencia. En el 1º piso, en lo que era la biblioteca de Victoria Ocampo, el living y el comedor, se va a alojar la colección permanente de cuadros del Fondo y va a tener actividad cultural, conciertos. Y se está evaluando una obra en la zona de servicios de la casa, en la cocina y los cuartos de servicios hacer una sala de exposiciones. Y va a estar inaugurada en noviembre.

G. Massuh: Los otros días hubo ciertas críticas al Fondo.

R. Jacoby: No era una crítica, yo hice una descripción de una experiencia personal. Había presentado un proyecto hace 2 o 3 años, nunca tuve una respuesta escrita ni telefónica, ni nada. Insistía, insistía. Iba, venía, hasta que el final me llamaron para darme una noticia. "Salió". Y cuando volví me dijeron "Sí, salió pero en realidad no se reunió el directorio, o no está la partida". Después de muchas reuniones, visitas y cosas así, me dijeron que esa plata no estaba más y que nos presentáramos de nuevo. Y nos volvimos a presentar, para joder nada más, sin ninguna expectativa. Y al final de 8.000 pesos que pedimos para equipamiento en el año '99, nos acaban de comunicar que nos van a dar 1.000 pesos ahora, tres años después. Y creo que además recibimos la respuesta por una cantidad de movidas de amigos que indirectamente... nosotros no nos movimos, pero había gente que decía "Hagan algo", qué sé yo. Y aparecen estos 1.000 pesos. No es una crítica ¿eh? No es una crítica en serio. Eso es mucho menos que si le dan 800.000 pesos a la senadora no sé cuánto, a la fundación mongocho.

G. Alonso: También hay cosas mejores.

R. Jacoby: Puede ser.

G. Alonso: Lo creo porque me estás diciendo

vos, pero en general es bastante extraño que pase una cosa así, porque los expedientes se presentan y se completan. Tiene 3 dictámenes que son relativamente sencillos y van al directorio. Si vos querés dámelo y yo averiguo, y me comprometo públicamente a explicar...

A. Rosenberg: Pero ¡publicalo en ramona!, ¡mandalo a ramona...!

G. Massuh: Pero también hay que explicar a la audiencia que hubo también un gran elogio, que las 3 organizadoras de este evento son ex becarias del Fondo.

G. Alonso: No, pero estas cosas pasan. Lo que también es cierto es que recibimos muchísimos más pedidos de subsidios de lo que tenemos capacidad de dar. El Fondo otorga aproximadamente 200 subsidios por año, por un total de 2 millones de pesos, es la cifra del último año. Estoy hablando de subsidios, no créditos reintegrables. Y debemos recibir más de 2.000 solicitudes por año. Hay una serie de pasos administrativos que tienen que cumplirse, si la solicitud se terminó, el paso inmediato es ir al directorio.

R. Jacoby: Lo que pasa es que hubo una época en que no se reunía el directorio.

G. Alonso: Bueno, hubo 8 meses en que el directorio no estaba nombrado. Si vos vas a una institución y te dicen que el directorio no puede funcionar porque no está nombrado, porque el presidente no hizo el decreto...

R. Jacoby: Cuando lo nombraron me dijeron "Sí, ahora está aprobado", pero en ese momento no estaba la plata.

M. Hajduk: ¿Se pensó alguna vez intentar, si es posible dentro de la ley, sugerir los matching funds para subsidios? Para que pueda otorgar más subsidios y que se multiplique por dos, por tres, el dinero, como lo hacen en Inglaterra, en Estados Unidos.

G. Alonso: Nosotros hemos trabajado en

algunas iniciativas, inclusive con ustedes en algunas iniciativas donde la otra parte ha conseguido financiamiento.

XX: Pero no lo toman por norma. No lo han fijado.

G. Alonso: No. Pero sí hemos hecho en dos proyectos que trabajamos en Rosario con el Teatro del Circulo, pusimos como condición que el intendente aportara recursos y se logró que ese teatro que estuvo cerrado años esté abierto de vuelta. Por supuesto que me encanta poder multiplicar proyectos y conseguir recursos, pero lo que no podemos nosotros, por nuestro estatuto, ponerlo como una limitación. El Fondo puede por ejemplo comprometer 30.000 pesos y sugerir que el beneficiario consiga un aporte equivalente, pero no establecerlo como limitación.

I. Katzenstein: ¿Quién nombra el directorio?

G. Alonso: El presidente de la República. La ley establece que el presidente del fondo debe ser una persona con reconocida habilidad empresaria o bancaria. Está establecido por ley desde el año '58. Hay un representante del Banco Central, que es el vicepresidente, un delegado del Secretario de Cultura, y 12 directores que deben ser artistas reconocidos, que los nombra el presidente. Especialistas en las distintas áreas.

G. Massuh: O sea que el poder ejecutivo nombra toda la cúpula.

G. Alonso: Así es.

G. Massuh: Entonces cambia con cada mandato, con cada gobierno.

G. Alonso: En realidad el mandato de los directores dura 4 años, y se renueva cada 2 años.

M. Brodsky: Pero por ejemplo proyectos tipo grupos de arte callejero, cosas críticas con respecto al sistema en su esencia, ¿son igualmente tratados como cualquier manifestación tradicional o hay una preferencia por lo menos

engorrosa?

G. Alonso: Yo no formo parte de las comisiones que eligen, no es mi función. Eso debería ser una respuesta de cualquiera de los directores, no es mi área de trabajo. El Fondo ha sido y es una institución muy abierta. Claramente ésa no es mi área. El esquema de trabajo es que una vez que los expedientes cumplen su rutina administrativa, lo ven los directores, los directores lo recomiendan al directorio, y el directorio apoya o no apoya.

M. Brodsky: Mi experiencia de cuando yo hice un libro, me lo dieron, y todavía lo estoy pagando.

G. Massuh: Me gustaría pasar a Mauro Herlitzka, que es una experiencia totalmente privada.

M. Herlitzka: Justamente cuando me invitaron me pidieron que comentara acerca de Fundación Espigas y mi relación, viniendo del coleccionismo, cómo me engancho con las instituciones o en la formación de este tipo de instituciones. Yo vengo del campo empresario, de la formación de grupos humanos, de recursos, y de ponerlos en funcionamiento en pos de un objetivo determinado. Me vinculé con Fundación Espigas para ponerla también en funcionamiento. Yo vengo de un coleccionismo europeo, donde mis vinculaciones, mis relaciones institucionales se dan básicamente en Estados Unidos, en Londres, en España y en Italia. Sobre el final de la década del '80, participé e integré algunas instituciones americanas como la /Full/ Collection, donde pude observar cómo operaban estos boards formados en su gran mayoría por coleccionistas y operadores culturales, y cuál era el compromiso que tomaban estos coleccionistas con la sociedad, con el medio circundante y con el arte que les interesaba. Y cómo ponían en funcionamiento toda una operatoria para poder cumplir con la misión con que fueron creados. Por otro lado me interesa la cosa pública como funcionamiento. Creo que en la Argentina cuando uno está interesado en la cosa pública interviene en todo el dominio de este tipo de cosas, y esencialmente

el cultural también. Cuando vos hablabas justamente de los fondos que están destinados a la cultura en general, hay un estudio que hizo Patricio Eloizaga sobre indicadores culturales, hablaba de todo el aparato cultural argentino, estaba gastando alrededor de 350 a 400 millones de dólares o pesos. Eso significa que hay plata, pero hay que ver cómo eso se orienta y distribuye, qué política se va a armar. Por cuestiones personales, y también el tema del coleccionismo que ya me estaba dando un determinado techo, y por otra parte mi vinculación con la Argentina, vivía acá, con un montón de cosas orientadas hacia fuera, pero dije no, vivo acá, quiero producir cosas acá. Y además compromisos que yo tenía con una cantidad de entidades del exterior ¿Por qué no producir las y trabajar lógicamente en Argentina? Ahí se dio una coincidencia muy importante con Marcelo Pacheco, juntos fuimos claves para poder producir esta Fundación Espigas. Fundación Espigas va a cumplir 10 años en septiembre del año próximo, pero tuvimos 9 meses de gestación, y esos 9 meses fueron claves para poder definir Fundación Espigas, no se trabajó en la fundación pero sí en definir su misión. ¿Qué, cómo, para qué? Esos 9 meses determinaron lo que es Espigas hoy, lo que está haciendo Espigas, y lo que va ser Espigas también. Más allá de si Marcelo y yo estemos o no en la Fundación. Creamos una cultura propia de la institución y cómo iba a ir desarrollándose. Y tomando del medio empresario aquellas técnicas de marketing, de negocios, de recursos humanos, de operación económica, para poder llevarlo a cabo. La misión de Espigas fue el rescate de la memoria de las artes plásticas en nuestro país. Hay una cantidad de documentación histórica sobre las artes que se estaba perdiendo, que no era accesible, que no se ponía en circulación. Nosotros mismos nos sorprendimos en nuestro proyecto por el éxito que tuvimos, tenemos más 700 donantes y más de 300 instituciones con intercambio fluido, que nos hizo juntar a la fecha de hoy más de 140.000 documentos, entre libros, catálogos, folletos, películas, videos, grabaciones, manuscritos, etc. No era solamente tener un bloque importante sino que al mismo tiempo esto sirva para poder

dinamizar el medio profesional vinculado con la plástica en el país, y ser un actor institucional dentro del contexto global. Para eso tuvimos muchísimo apoyo local, el Fondo Nacional de las Artes nos acompañó en varios proyectos, pero también del exterior por mis relaciones previas con el medio norteamericano. "¿Nos vas a poder ayudar con este esquema?". "Sí, sí, lo vamos a hacer. Pero primero la fundación, organizar la cosa, darle calidad, un esquema formal al tema. Porque nosotros vamos a apoyar, pero no vamos a hacer las cosas por vos. O sea, Uds., los argentinos, no creen en esto, no le dan valor a lo propio ¿Por qué se lo vamos a dar nosotros?". Fueron 112.000 dólares, específicamente para la carga de base de datos. O sea los dineros que vinieron de afuera fueron para hacer proyectos puntuales, especiales. Y también nos interesaba interrelacionarnos con el medio, que realmente Espigas esté destinado a quien lo quiera usar. Es plural el tipo de documentación, o sea que hay todos los gustos. No como el CeDinCi que tiene una vertiente ideológica, nosotros tenemos cosas más distintas o abiertas. Y por otro lado poner en circulación estos proyectos con otros. La cantidad de recursos que necesitábamos viendo el crecimiento fue para nosotros, y de hecho fuimos consiguiendo fondos propios y de afuera para poder seguir creciendo más. No nos interesaba ser el dueño de la historia del arte en el país sino poder activar otras cosas. Y con la Mellon Foundation creamos la red de investigación artística, y pudimos hacer un cambio tecnológico, y establecer una red con el Instituto Payró, el MAMBA, la Academia Nacional de Bellas Artes y nosotros, que, por otro lado tienen algunos archivos complementarios, y además creando criterios también de carga de máquina, de tener archivos que sean complementarios y así dinamizar la información. Por supuesto nos interesaba también trabajar con otras instituciones, pero por la propia dinámica del país, y la ineficiencia de nuestras organizaciones públicas, se nos hace bastante complicado. Hemos también trabajado fuertemente en nuestros espósores, hemos trabajado no solamente sobre la documentación del arte en nuestro país sino del arte internacional en la

Argentina. También somos un archivo de referencia exclusivo del arte de otros países, por ejemplo somos el archivo más importante de arte francés, de arte español, de arte italiano, en la Argentina, y hay cosas que no tienen en sus países de origen. Inevitablemente quien quiera estudiar Soroya tuvo que venir a Buenos Aires para poder trabajar sobre eso. Por suerte cuando ingresa a Internet toda la documentación y todos los otros aspectos pueden consultarse y poder dar estos servicios. Pero tenemos una cantidad de proyectos de crecimiento, de desarrollo. Empezamos con nuestro proyecto editorial, con el Fondo de las Artes publicamos el Archivo Witcomb poniéndolo de relieve con imágenes, referencias históricas, y al mismo tiempo con antologías de distintos prólogos e indicaciones como para poder hacer accesible esto para quien lo quisiera. Pero también a tratar de desarrollar otros aspectos, por ejemplo ahora estamos trabajando sobre una publicación con el Archivo /Acalarga/, otra publicación por parte de ..., con el Fondo Nacional de las Artes también. También con el gobierno de Francia para trabajar sobre el tema de las conexiones entre Francia y Argentina, y con España también. Hubo también una intención en trabajar con el exterior, porque pensamos que la obtención de fondos iba a ser por su fluidez, y por comprensión también del tipo de proyecto, más fácil en el exterior que acá. Centros de documentación ya existen en varios lugares centrales en el mundo, no es una novedad, pero sí en Latinoamérica, no son tantos. Se entiende que este sistema es inherente, es imprescindible para instalar un sistema artístico, para hacerlo conocer dentro del país y hacia afuera. También tenemos un claro sentido global del país, trabajamos con la documentación y los archivos, hemos recorrido cuanto pueblo, cuanta ciudad donde haya un museo o una actividad cultural para rescatar archivos y poder trabajar con ellos. Y tener un ida y vuelta de distintos aspectos. Pero para poder seguir también necesitamos de la financiación, y dentro del sector empresario, podemos hablar de metalúrgicos, químicos, petróleo, etc., cuando un estado como el argentino tiene una urgencia económica tan fuerte lo que haga o deje de

hacer, por eficiencia o ineficiencia, afecta a todo los otros. Y en ese sentido yo había preparado un papel y quería comentarlo. En los años '90 la Argentina experimentó un cambio profundo en sus estructuras económicas con consecuencias sociales dramáticas. Un estado que controlaba o producía en los años '80 más del 50% del producto bruto interno, tenía influencia decisiva en todos los aspectos del campo económico: la transformación llevada a cabo con la privatización de áreas dominadas por el estado y el trascendente traspaso a inversionistas internacionales, no sólo de empresas estatales sino también de aquellas que pasaron al sector privado nacional al extranjero, modificaron el mapa del origen de las inversiones de capital en el país. Esta transformación careció de regulaciones o no las efectivizó. Tampoco se implementó una línea de contención de los efectos negativos de la transformación, ni de los anticiclos que ocurren en todo ciclo político económico. En cuanto al campo político cultural argentino tuvo pocas transformaciones en comparación con otras áreas. Se terminó un ministerio de obras públicas en Argentina, no existe más. Hay cambios que son impresionantes.

G. Alonso: Mucho antes se habían terminado las obras públicas.

M. Herlitzka: Es verdad. Decía que el campo cultural argentino tuvo pocas transformaciones en comparación con otras áreas. La Secretaría de Cultura de la Nación, salvo algunas acciones generadas por secretarios más dinámicos no produjo cambios estructurales. Sus pares, es decir el área correspondiente a relaciones exteriores y la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, también mantienen una estructura inorgánica, prebendaria, que responden más a necesidades que se plantean desde su propio funcionamiento, y que carecen, tal vez por su propia burocracia, de iniciativa, y por lo tanto no plantean liderazgo en la transformación. Reitero, sólo algunos funcionarios, directores de áreas más o menos independientes, han logrado activar sus instituciones, no sin enfrentar problemas políticos y trabas

internas. El caso del Fondo Nacional de las Artes, si bien es estatal, el cambio en la política de gestión y su propia identidad como institución, dan como resultado un organismo eficiente y superavitario. El estado tanto nacional como provincial no genera nuevos proyectos dinamizadores de nuestra cultura, ni los incentiva en el área privada, y sin embargo maneja la mayor parte del presupuesto cultural del país. Si bien en los '90 surgieron varias iniciativas privadas, Antorchas -que tiene más años, no es de los '90, pero tiene una trascendencia clave en esta década-, Proa, MALBA, Espigas, etc., que han generado nichos con presupuestos y organizaciones precisas para las que fueron creadas, que el total del monto destinado a sus actividades no es significativo en relación al estatal. Sí, en vez, lo es en la medida de sus actividades en medio de la cultura del país. Estas instituciones activaron modelos de gestión e interactuaron en su medio intensivamente. La estabilidad inflacionaria hizo que los presupuestos y la aplicación de los fondos tuvieran flexibilidad, facilitando las respectivas gestiones. Sin embargo no fue suficiente este escenario para el desarrollo de ONGs o fundaciones capaces de articular un mayor aporte a nuestro sistema cultural. El crecimiento de la cantidad de organizaciones, como podemos ver en España o en otros lados, me encantaría que acá hubiera muchas otras más, esto no se plantea. La administración cultural del estado sin actualización ni legislaciones acordes impidió que se generara un campo propicio para su desarrollo, y al no hacerlo el estado tampoco se nutrió de proyectos novedosos ni lideró novedosos cambios de tendencias. Es fundamental generar una política cultural, y refuncionalizar las secretarías de cultura para que sean organismos ágiles, descentralizados, generarle leyes, reglamentaciones y recursos que permitan poner en marcha las entidades culturales que pertenecen al estado y a ONGs, y fundaciones culturales, y que a su vez en éstas el estado ejerza poder de control sobre riesgos precisos y preventivos en el patrimonio cultural. El Fondo Nacional de las Artes debería ser un banco que estimule, encargue o se asocie a proyectos culturales, es decir debería ser el brazo económico del estado para

el financiamiento cultural, o tal vez buscar otro esquema de gestión. El sector privado necesita reglas claras para ejercer el mecenazgo. Como se mencionó al principio cambió el mapa económico de la Argentina, las empresas de mayor participación en el PBI y en las ganancias son en gran partes las desnacionalizadas, y en consecuencia cambió el mapa de proveedores de mecenazgo. Quiero mencionar que el presidente de la /Fucae/ es la asociación de cámaras española decían que aportaban el 18% del PBI argentino. Y nosotros necesitamos una ley de mecenazgo porque para nuestros propios accionistas necesitamos un marco legal para poder ejercerlo, si no lo tenemos, tenemos limitaciones para poder trabajar, salvo que sean deducciones de gastos. Por otra parte las fundaciones de origen privado necesitan del financiamiento privado, y poder interactuar con el aparato estatal, que debe ser eficiente y dar marcos de previsibilidad. Por ello, ONGs y fundaciones deben trabajar con aquellos que pueden llegar a ocupar cargos dentro de los poderes ejecutivo y legislativo con el fin de acercar propuestas tendientes a fortalecer la estructura cultural de la Argentina

G. Massuh: Lo que dijiste sobre el presupuesto alude a las provincias, ¿es que la mayor cantidad del presupuesto está puesto en las provincias?

M. Herlitzka: No, se había comentado en un momento dado a través del trabajo de Loizaga. Sumados son entre 350 y 400 millones, y eso en realidad es el presupuesto global del país, y hay una gran concentración en Capital Federal, la Nación, Provincia de Buenos Aires. Y por otro lado hay algunas provincias que tienen un presupuesto más o menos importante, Provincia de Buenos Aires...

G. Alonso: Capital Federal tiene 150, la nación 117, y la Provincia de Buenos Aires 51 millones para Cultura, de los cuales 48 se gastan en sueldos.

A. Rosenberg: Y en la ciudad por lo menos 90 se gasta en sueldos.

G. Alonso: Pero por lo menos en la ciudad

existen los dos teatros. Pero en la provincia, nada.

G. Massuh: Quería decir algo sobre la ley de mecenazgo en Brasil, que es una muy buena ley. Fue para los brasileros un arma de doble filo, porque las empresas empezaron a financiar enormes proyectos, lo de los 500 Años, y se publicitaron muy grandes proyectos. Con lo cual la estructura se volcó mucho al turismo cultural, lo cual no está mal, pero hizo que el gremio cultural que era del estado dejara de tomar los nichos, las vanguardias. Tanto para el Fondo como para vos ¿Dónde están esos nichos que fomenta Proa, o que fomenta Antorchas? Los artistas jóvenes fuera del mercado, fuera de esos nichos, fuera de todo ¿están contemplados de alguna manera?

G. Alonso: Yo quiero contestarte a vos y aclarar algo de lo que dijo Mauro, el Fondo es un banco de la cultura. Eso es su función, fue creado como un banco, de manera que nuestra función institucional es subsidiar proyectos de terceros. Ésa es la esencia institucional del Fondo de las Artes. La idea, cuando se creó esta institución, fue asignar un marca normativo, una institución neutral que evaluara proyectos que presentan terceros y los financie.

A. Rosenberg: Que no sean proyectos públicos.

G. Alonso: No, el Fondo en su ley de creación podía financiar proyectos públicos, después fue una restricción de Economía, que dijo que no hay más cuentas para corregir presupuesto. Pero si el Fondo funcionara esencialmente de acuerdo a lo que la ley manda... El Fondo tiene una sala de exposiciones, actividad cultural, pero el grueso de su presupuesto debe ser financiar iniciativas de terceros, dar créditos, dar becas, financiar muestras, financiar exposiciones, financiar la sala de un museo. El Fondo no debe ser un museo, no debe ser un teatro, no debe ser una editorial.

G. Massuh: No, yo me refería a que era tan piramidal, que depende del ejecutivo, lo cual le da cierto carácter institucional.

G. Alonso: ¿Por qué decís que depende del

ejecutivo?

G. Massuh: Porque vos dijiste que al presidente y a los directores los nombra el presidente de la Nación.

G. Alonso: Punto. Pero a partir de ahí, una vez que están nombrados se mueven...Salvo por estas restricciones de presupuesto. Es un organismo que es casi como una fundación.

G. Massuh: ¿Pero hay un consejo asesor que asesore al presidente? Yo no me puedo imaginar que Duhalde pueda nombrar...

G. Alonso: Pero no seamos fanáticos, nosotros vivimos en una organización republicana, y el Fondo Nacional de las Artes es un organismo público. Lamentablemente tenemos los presidentes que tenemos. Pero la historia del Fondo Nacional de las Artes, desde su creación hasta ahora, ha tenido excelentes directores.

G. Massuh: Pero no ha tenido excelentes gestiones.

A. Sendros: ¿Y por qué iba a ser distinto el Fondo a todo el resto de la Nación? Si el estado funciona caóticamente, por qué esperar que el Fondo funcione de otra manera.

G. Alonso: Si vos ves la historia del Fondo, los primeros 15 años, el primer directorio integrado por Pinasco, Victoria Ocampo, etc., duró 15 años. Nadie osó tocar ese directorio.

M. Hajduk: Porque se legitimó. Así como esta gestión también se legitimó.

G. Alonso: Y Victoria Ocampo renunció en el '73. Pero el peronismo del año '73 lo nombró a Guido Di Tella, que nombró otro directorio de lujo. Sí, hay fallas, pero a quién le pondrías vos la atribución de nombrar un funcionario de un organismo público. Proponen los jueces, también nombra al presidente del Fondo Nacional de las Artes. Hubo dos intervenciones militares.

M. Hajduk: Quería hacer un comentario respecto

de la ley que acabás de mencionar, pues recibo periódicamente publicaciones de Brasil. En Brasil existe la ley Rouanet Federal, y después leyes provinciales y municipales de incentivos fiscales al patrocinio y a las donaciones. Acaban de suspender la aplicación de la ley de incentivos en la ciudad de San Pablo, porque consideran que tienen que analizar si esos fondos, es decir lo que cede el estado, no debiera contribuir a proyectos culturales pero que tengan algo más que ver con lo social, con el desarrollo social. Es decir, que no sea el arte por el arte sino que el arte quizá como medio para el desarrollo social. En julio han suspendido la aplicación de la ley.

A. Rosenberg: Yo estuve el año pasado en Porto Alegre, y todos los directores de museos se quejaban muchísimo de que la ley Rouanet, al final, generó el crecimiento de agencias de arte, que se quedan con toda la plata que nunca le llega al museo, igual que antes, que no les llegaba. Hubo toda una acción política en contra de la ley Rouanet.

M. Herlitzka: Bueno, porque se creaba un mercado de desgravaciones.

A. Rosenberg: Y las agencias son intermediarios entre las empresas y los museos, generan proyectos, consiguen recursos

M. Herlitzka: La existencia de agencias no es mala.

A. Rosenberg: Pero tiene que haber una regulación. A las agencias van todos los fondos. Edemar Cid Ferreira, es una agencia, 500 Años, entonces capta todos los fondos y después deriva en los museos, para al final la plata no llega a la institución.

Laura Buccellato: Depende, porque en el Museo de Río, me dijo que tiene la tranquilidad de no tener que ir a buscar la plata, porque tiene señores que cobran una comisión... Yo quiero plata para tal proyecto, le buscan la plata y hacen el proyecto.

G. Massuh: Mi observación es por los programas del Goethe, que nosotros hacemos, que están estéticamente mucho más avanzados en que lo que puede mandar a San Pablo, y hace 10 años no pasaba eso. Ahora vos a San Pablo tenés que mandar una muestra de expresionismo, porque sino no tiene visibilidad. Hay un nivel de recursos que es tan infinitamente superior a lo que tiene el Goethe que lo pequeño no existe ni tiene visibilidad, ni genera ningún interés. Eso es un peligro.

M. Herlitzka: Nosotros por ejemplo, cuando estuvo el proyecto Trama o un proyecto ... que es una fundación para la investigación del arte argentino, se transformó en un fondo dentro de Fundación Espigas, pero a través de nuestros proyectos conseguimos fondos. Por ejemplo si el Payró necesitaba plata para publicaciones que tienen que ver con lo nuestro que es investigación, que no sea de nuestro archivo, ese tipo de cosas poder sostenerlas, o clasificar cosas por otros lados. En un momento quedó todo en la nada porque fue tal el crecimiento nuestro que quedó para nosotros, no pudimos seguir derramando. Pero hoy en día por la ley de impuesto a las ganancias se puede desgravar en ganancias publicidad, pero si uno quiere pagar una investigación, no para publicar y que pueda aparecer tu logo, o lo que fuere, no lo podés hacer. Porque lo pueden cuestionar tus accionistas y la AFIP.

A. Castilla: Este es el gran riesgo que veo en Latinoamérica en relación a la ley de mecenazgo, los empresarios eligen patrocinar aquellas actividades que tienen un reconocimiento, una visibilidad, y una adhesión del gusto público ya establecido. Ningún director de marketing va a querer asociar su producto con algo que no esté aceptado por sus consumidores, o sus posibles consumidores. En consiguiente, el 90% de los aportes empresarios a la cultura son para el Teatro Colón, para el ballet, para la ópera, lo cual sin duda es bienvenido. Pero todo el resto del espectro cultural sería muy difícil que acceda a esos fondos, salvo que en el ordenamiento legal esté muy diferenciada la donación del sponsorship, con beneficios distintos. Algo

similar sucede con las provincias: un individuo que quiera hacer una inversión en cultura difícilmente la realice en una provincia, en tanto la posibilidad de multiplicar la publicidad del fenómeno es muy difícil porque está alejado de los medios de comunicación de estas acciones. Las fallas de técnica legislativa del último proyecto de ley, vetado por el ejecutivo, han sido graves, y demostró la incapacidad de los legisladores de estudiar a fondo el tema. Comparada con la ley Rouanet, a pesar de todas las desventajas de esta última, con todas sus complejidades, el proyecto de ley argentina ha sido realmente vergonzoso.

A. Giunta: Uno de los problemas fuertes de la Argentina es la conservación del patrimonio en todo su sentido, y sus propios archivos. Realmente la iniciativa de Espigas de construir archivo -sobre todo teniendo en cuenta que fundaciones como la Fundación Getty por ejemplo compraba y se llevaba cantidad de archivos impresionantes, que hay que ir a consultarlos allá ahora-. Creo que esto lleva a otra discusión, mejor que se pierdan o que se conserven aunque sea fuera del país, pero lo ideal sería que se conserven en el país en las mejores condiciones.

G. Alonso: Es un punto importantísimo.

A. Giunta: El patrimonio que tiene Espigas en este momento ¿puede ser vendido por ejemplo a una fundación del exterior?

M. Herlitzka: No.

A. Giunta: ¿Hay una reglamentación al respecto?

M. Herlitzka: Es una fundación sin fines de lucro, y a lo sumo, si la fundación no existe más, tiene que pasar por una reglamentación propia de personas jurídicas a otra fundación con iguales requisitos, y que tenga además los mismos requisitos fiscales. El Archivo Witcomb lo iban a comprar en España, y fui y "Bueno, cuánto vale". Y además nosotros seguimos comprando, adquiriendo cosas, no nos alcanza, pero la compra del material es importante.

Una vez que compramos algo quizá después no tiene sentido juntar dos. Igual hacemos mucho intercambio.

G. Massuh: Ahora la Fundación Antorchas, que ha sido mencionada reiteradamente en cada mesa de éstas.

A. Castilla: Si bien la Fundación tiene un aspecto bastante más amplio que el de las artes visuales para esta reunión me pareció oportuno, y además así me lo pidieron, referirme al tema de las artes visuales. Creo pertinente comenzar con una cita: El mundo del arte no es el de la inmortalidad, es el de la metamorfosis. El último intento por sistematizar ciertas reglas del arte estuvo a cargo del cubismo y sus intérpretes. Con posterioridad se ha escrito mucho y hecho aún más, pero el canon no volvió a sujetar el arte a las estrictos mandatos de la Academia, cualquiera que esta fuera. Es más, el canon dejó de renovarse y fue en el vacío de su no existencia donde se cultivaron las ideas, como en un caldo original en que se adivinan formas inéditas. Las modas y los movimientos no pudieron reconstituirlo, fueron más bien parodias de las jerarquías que, hacia fines del siglo, adoptaron criterios de mercado para proponer viejas supremacías.

Puede decirse sin embargo que hasta los años sesenta las instituciones del arte, los artistas, los críticos y los coleccionistas hablaban un idioma afín en referencia a estos objetos denominados artísticos. Las diferencias de interpretación, por último, eran pasibles de traducción. Se compraba y se vendía, se enseñaba y se aprendía con alguna confianza en que todos los participantes del juego apuntaban en una dirección negociable y posiblemente común.

Al fin de los sesenta y comienzo de los setenta la crisis de valores aceptados se hizo más evidente y el resto es ya historia reciente. Las desavenencias entre las instituciones artísticas y los protagonistas del hecho artístico; las de ambos con el público; la crisis de la crítica, a veces volcada a la crónica complaciente o al deliberado hermetismo del lenguaje, despistaron a un coleccionismo apenas emergente. La enseñanza artística no se mantuvo ajena a esta

situación y en tanto intentaba una búsqueda de alternativas estratégicas, no tenía más remedio que seguir aplicando las reglas del pasado en unas escuelas de arte cada vez más agolpadas de alumnos. En esta región del planeta, ciertamente excéntrica, la discusión tuvo sus características propias. Los museos no son estrictamente museos, el artista profesional no alcanza a serlo y las galerías están más cerca de ser atractivos centros de promoción que sitios netos de intercambio comercial, pero aún así el conjunto es capaz de poner al descubierto un fenómeno cultural de mucho interés. Esta crisis, que se manifestó claramente en los sesenta, se evidencia en los museos de arte de las provincias. Hasta esa época había criterios que puede pensarse que eran comunes. La burguesía del lugar, el director del museo, el público de los museos, reconocía en estos objetos artísticos algo que podía comprender o incorporar a su mundo simbólico, a su patrimonio, a sus escalas de prestigio. A partir de la complicación de estas señales se dejó de coleccionar. Si ustedes van a cualquier provincia, verán que hasta esa época quienes tenían vínculos con los artistas de Buenos Aires, armaron colecciones interesantes. En el Museo de San Juan había una comisión, como había en muchos de los museos, de compra de obra, sus integrantes viajaban a Buenos Aires, visitaban a los artistas, y algunos con buenísimo ojo, en los talleres de los artistas, compraban. La colección de San Juan es muy interesante hasta los años cincuenta, en el año 60 se acabó.

M. Herlitzka: Las bibliotecas paran en esa época también.

A. Castilla: (Se exhibe una presentación en power-point) La Fundación Antorchas se crea en el año '85. El panorama a comienzos de la década del '80 en cuanto al arte yo no creo que fuera muy distinto en estos términos. Por supuesto que en el medio sucedieron muchísimas cosas en el ámbito de la creación, pero me refiero a la receptividad, me refiero a las escuelas de arte, de qué manera pudieron tomar estos cambios tan fuertes. Los artistas siguieron su trámite, los que no los siguieron fueron

los que, hasta ese momento, podían considerarse que eran compañeros de ruta. Cuando la Fundación Antorchas comienza a operar no es que tuviera un programa aceitado sino que empezó de una manera muy amateur a hacerlo, pero de todas maneras estuve tomando algunos datos. Por ejemplo, me fue fácil recoger los datos de gastos en becas y subsidios por concurso, no aquellos gastos que tuvieran que ver con proyectos fuera de concurso. Esos proyectos regulares, los que se hacen anualmente, requirieron una inversión del orden de los 6.600.000 dólares en los 8 años, de los cuáles las artes visuales ocupan un 15%. El gasto es más o menos equilibrado entre las artes, salvo los empleados en beneficio de la música que son ligeramente más elevados. También la Fundación, a la manera del Fondo, se propuso ser una entidad que daba fondos para proyectos de otros, y en la mayoría de los casos así lo hacemos mediante las becas y subsidios. El caso del Taller de la Boca fue una iniciativa de Kuitca, y fue el primer taller que se hizo en la Fundación tratando de capacitar artistas visuales con métodos innovadores. En cambio, no se quiso comprometer a la fundación con la enseñanza académica regular de las artes. En algún momento, acá lo dijo Helft el otro día, se intentó que la Fundación mejorara la educación artística en la escuela Prilidiano Pueyrredón, lo que yo creo que hubiera sido un error fenomenal. Más bien la Fundación Antorchas opera en la cúspide de la pirámide. Sin duda es un requisito indispensable cierto tipo de educación académica básica para que los artistas manejen algunos recursos del lenguaje que le permitan, a una altura de su carrera, poder acceder a los beneficios que puede ofrecer la Fundación. De esta manera nuestros medios limitados tienen muchísima menos posibilidad de perderse. Es mucho más fácil que lo que la fundación invierte en esa punta de la pirámide tenga réditos en la formación del artista. El Taller de la Boca -acá está Tulio de Sagastizabal que fue participante de este taller- fue apoyado por la fundación en sus orígenes, en el '91, y '92, después como ustedes saben y creo que Guillermo lo ha hablado, continuó con recursos de otras fundaciones, de otras entidades hasta el presente. El

Taller de Barracas le siguió, y en este caso fue un taller que fue pensado para la reflexión, referido a las instalaciones básicamente. En esa época comenzaron a ser más frecuentes las instalaciones, pero con muchas falencias de concepto, cosa que creo que ha mejorado enormemente. Y uno de los programas que contribuyó a mejorar la profundidad conceptual de las instalaciones fue el Taller de Barracas, en el que desde un comienzo Benedit, Pablo Suárez y Longhini trabajaron con este grupo que fue de unos 16 artistas, algunos de los cuales son los que ahí están retratados (se observa foto). Otra iniciativa fue el Taller de Usos Artísticos de Internet y Multimedia, que se hizo desde el '96, cuando todavía no se hablaba aquí mucho del uso artístico de Internet. Y aquí exhibo un clip de unos pocos minutos.

[SE PASA EL CLIP]

A. Castilla: La Fundación dió la bienvenida a Trama y la apoyó desde sus comienzos. Resulta satisfactoria la posibilidad de ayudar a que otros organicen distintos grados de perfeccionamiento artístico, que no sea la Fundación Antorchas quien los origine, sino que haya una camada de gente que lo pueda continuar. Esto para la fundación es fundamental. De hecho ahora, con esta nuestra nueva propuesta de formación de gestores culturales, Antorchas ha ofrecido el financiamiento que requieren del país, además de lo que la Academia de Holanda está dando para traer invitados extranjeros. En el '93, '94, empezamos a dar becas de estímulo a las provincias. Con anterioridad, de las becas que se adjudicaban, el 90% correspondían a artistas de Buenos Aires y Rosario, y sólo un 10%, o menos, a aquellos de las provincias. Por consiguiente se decidió hacer encuentros de producción y confrontación en las provincias, llevando artistas a que trabajen con ellos y, como en un momento hoy en la mesa intervino y dije, la idea de facilitar la reflexión sobre la obra, con ayuda teórica para poner en un contexto distinto la obra que se está produciendo. Se requería ese estímulo para que comenzaran a producir de una manera mucho más interesante. Posadas, Misiones, fue el primer lugar donde comenzamos, en el

año '97, a raíz de una iniciativa de Mónica Millán, que junto con Yuyo Noé y yo, organizamos el primer seminario, y a partir de esto se fueron continuando. En algunos lugares existían, como en Bahía Blanca. Duprat ya lo había invitado a Tulio de Sagastizabal a hacer clinics y nosotros nos sumamos. En Santa Fe y Paraná vamos a empezar este año. En Tucumán ya operaba el taller C a cargo de Marcos Figueroa y Carlota Beltrame, entonces también allí les hacía falta una reflexión crítica desde afuera que les permitiera pasar a otro nivel de producción. Y creo que fue uno de los lugares donde se contribuyó con mayor éxito a lo largo de 4 años. Los resultados están a la vista. En Bariloche también había un grupo de artistas trabajando, con Ruth Wiegner a la cabeza, y lo que hicimos fue reforzar con artistas de mayor experiencia y teóricos para que pudieran trabajar mejor. En Mar del Plata el artista Besairostoube ya estaba trabajando con su Fondo Internacional de la Cultura, y el aporte de la fundación creo que fue importante. Y de hecho ahora se creó un nuevo grupo en Mar del Plata, y son dos los que están trabajando al día de hoy. En General Roca comenzamos hace un par de años, en Neuquén estamos empezando este año, en Río Gallegos hicimos un ciclo que terminó el año pasado. En Córdoba es un gran éxito, lo hicimos a lo largo de 2 años y este año se han presentado arriba de 90 y pico de artistas para participar. En cada lugar de éstos, por ejemplo en Posadas, la convocatoria fue hecha para la región; a Posadas iba gente no sólo de Misiones sino también de Corrientes y de Chaco. Este año lo estamos haciendo en Resistencia para gente de Chaco y región. En Tandil también hay ya dos ciclos cumplidos de seminarios. En total se trata de unos 330 beneficiarios. Lo que quiero señalar es que esto no es de un costo extraordinario, estoy hablando de 2 años de trabajo, 330 artistas participando activamente. Y como siempre, solicitamos que haya fondos de contraparte en todos los proyectos que hagamos, hemos conseguido que entidades locales apoyen con un equivalente a 50.000 dólares a lo largo de estos 2 años, en beneficio de estos artistas. Algo que no hubieran hecho seguramente si no tenían este estímulo.

Otra preocupación nuestra fue el cruce de disciplinas artísticas. Personalmente en el año '92, cuando empecé a trabajar en la Fundación y asistía a las audiciones de danza, de teatro, leía los proyectos de literatura, veía lo de artes visuales, escuchaba las audiciones de música, me daba cuenta que los artistas estaban trabajando en muchos casos con estéticas muy cercanas y desconociéndose totalmente entre sí. Los coreógrafos ponían cassettes para la música de su coreografía, el teatrista no tenía recursos visuales fuera de los que pudieran imaginar los escenógrafos. Entonces hicimos un taller en el año '94, que dirigió Renate Shottelius, donde nos internamos tres semanas en Bariloche, que ha sido el refugio para muchos de estos experimentos, y se trataba de componer al unísono entre coreógrafos, bailarines, músicos, artistas visuales y video realizadores. Luego, con otro esquema a partir del '98, lo hemos estado haciendo aquí en el Goethe, que nos facilitó el lugar generosamente y además lo promovió, y contribuyó a que luego se pudieran poner en escena, con la dirección de Rubén Szuchmacher. Durante el último año con Jorge Macchi y con Rudnitzky, trabajaron de una manera muy interesante en la experimentación escénica, esto es con artistas visuales, no con escenógrafos, con compositores, con directores de teatro y con poetas o escritores de narrativa. Como dijo claramente Guillermo Alonso, el otro gran tema es el de estudios en el extranjero, que por sus costos resulta hoy más complejo que nunca; pero además de las becas que estuvimos dando nosotros para quien solicitara ir a un lugar que fuera aceptado para estudiar, hicimos algunos convenios con entidades específicas a cambio de que no cobraran montos por la enseñanza, pagando nosotros simplemente el viaje y la estadía, y fueran aceptados de manera gratuita. En esas condiciones pudimos hacer convenios con el Banff Center for the Arts de Canadá, adónde seguimos mandando artistas visuales y escritores. El Hypermedia Studio de Los Ángeles, UCLA, el Centro de Multimedia de México. A raíz de una sugerencia del Goethe, pudimos mandar año a año, ya van 3 realizadores de multimedia que mandamos a Colonia, a la Academia de multimedios de Kohn,

que es formidable. Con la Real Academia de Holanda, a raíz de la primera beca que se le adjudicara a Claudia Fontes, hemos seleccionado un número de becarios para trabajar año a año. Este año la gran noticia es que van 3 becados por nosotros, lo cual para Holanda es fenomenal, porque aceptan 15 de todo el mundo, y de esos 15 hay 3 que son argentinos. Hay pocas oportunidades de ver buenas exposiciones y variadas en nuestro país, por lo que la Fundación decidió becar a 33 artistas entre los más destacados de los talleres de confrontación en las provincias y algunos de Buenos Aires, para que visitaran la Bial de San Pablo durante una semana. En el tema de museos de arte y conservación de patrimonio en el año '87 se hizo una donación importante al Museo Nacional de Bellas Artes. En el '91 se terminó de donar 3 grupos de obras, en ese momento se emplearon 250.000 dólares en comprar obras. En un momento estuvieron expuestas en la sala 29 del museo. También hay que mencionar lo que ha sido la nave madre de la Fundación, el taller TAREA de restauración de pintura, el primer proyecto de conservación de pintura colonial y del Siglo XIX, que cumplió su ciclo en el año 97. Pero así como señalo los éxitos también hay que señalar los relativos fracasos, como fue esta nueva donación de obras a museos de provincias que hicimos en 2001, a cambio de que las provincias mejoraran las condiciones en que alojan sus colecciones. De los dos museos seleccionados, uno no pudo cumplir la condición y el segundo está en veremos.

G. Alonso: ¿Y qué pasa en ese caso?

A. Castilla: Estamos viendo de donarlo a otros museos.

G. Alonso: ¿Y Uds. recuperan la colección?

A. Castilla: Nunca fue entregada. Se requería que los museos mejoraran los depósitos si querían recibirla. Uno lo hizo a medias, el museo provincial de Bellas Artes de Tandil, y se deshizo el ofrecimiento, y el de Bahía Blanca no llegó a comenzar las obras y perdió la colección.

G. Alonso: ¿De cuánto era la inversión?

A. Castilla: ¿En obra? Equivalente a unos U\$S 250.000. En cuanto al inventario de patrimonio, desde el año '86 hemos estado subsidiando a la Academia Nacional de Bellas Artes para que hicieran inventario del patrimonio artístico mueble en Jujuy, Salta, Corrientes y Córdoba. Los subsidios a museos desde el año '92, en este momento está abierto un concurso de subsidios a museos, pero desde el año '92 lo venimos realizando de manera regular. El seminario que junto con el Fondo hicimos sobre lo público y privado en la gestión de museos en el Centro Borges, del cual resultó un libro que editó el Fondo de Cultura Económica, y que puedo decir que hoy día es una lectura obligatoria en cualquier carrera de gestión referida a la cultura. Con el Museo Castagnino, éste es uno de los proyectos más recientes, se hizo la conservación de sus principales obras en el taller Tarea, y su interpretación histórica, a cargo de una serie de investigadores de la Academia de Bellas Artes liderado por Gastón Burucúa. En la capacitación de personal de museos hicimos vínculos con museos que aceptarían, en condiciones parecidas a las anteriores, a becarios argentinos. El Museo de Los Angeles County, ha venido aceptando conservadores. La National Gallery of Art, aceptó dos curadoras para trabajar con sus colecciones. El Museo Rodin, con quien hicimos un curso de conservación de esculturas en piedra y bronce en la Argentina, y a raíz del cual se pudo hacer la muestra que se exhibió sobre Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes. Con el Museo de Arte Moderno y el de Bellas Artes de San Francisco, ambos han mandado profesores a hacer cursos acá, algunos de 2 meses, otros un poco más breves. Con el MOMA convinimos en invitar a la directora del archivo para que hiciera un curso de cómo formar, conservar y trabajar los archivos en los museos de arte. El curador Amargé (se muestra foto), es restaurador de esculturas en museos de Francia, que dirigió los talleres de formación para la conservación de esculturas. Aquí se lo observa fotografiando a la escultura de Sarmiento encargada a Rodin en el Parque Sarmiento

G. Massuh: A mí me llamó la atención el año

pasado cuando tuve el placer o el honor de seleccionar el taller que organizó Trama. Invitaron a dos personas de fuera de las artes plásticas, el otro era el sociólogo Christian Ferrer, y me asombró muchísimo la calidad de los proyectos que venían del interior. Había tres lugares para el interior y siete para Buenos Aires, y nosotros queríamos invertir la proporción porque nos parecía que eran diferentes, en general eran colectivos. Vos nombraste Misiones, y de ahí vino el mejor proyecto que es el de Sonia Avian, increíble, bien terminado. O Rosario. Trama ¿intensificó...?

A. Castilla: Yo creo que lo llevó a un siguiente nivel. Por lo pronto el traer artistas europeos a Buenos Aires hizo el mismo juego que nosotros haciendo al llevar artistas de Buenos Aires o de Rosario a las provincias. O sea, aportar gente que está trabajando en un nivel más profesional. Y luego, juntar ambos, los de afuera y los de adentro, ir a lugares como Tucumán, o Tandil, yo creo que esto es muy positivo, y ya trabajan con gente que ha pasado por este cedazo. Existe gente de mucho talento que, una vez pasados por estos ciclos de aprendizaje, Trama los puede invitar a un nivel de discusión superior.

G. Alonso: Me preguntaron el otro día en una clase sobre la supresión del ministerio de cultura y reemplazarlo por el Fondo. Yo creo que eso no sería bueno para la actividad cultural. Así como estoy encantado con que haya desaparecido el ministerio de obras públicas creo que debe haber un área política que gestione la cultura. Creo que debería existir una única institución de financiamiento de la cultura que unifique el Instituto del Teatro, el Instituto Nacional de Cinematografía, etc., no veo sentido para la segmentación. Ahora hay un proyecto para hacer un Instituto de Música, y creo que sería muy interesante ver cómo funciona en el país un verdadero banco de la cultura con los recursos que existen, que unificándolos serían casi 70 millones de pesos por año, en una sola institución. Y que por otro lado exista la Secretaría de Cultura con sus funciones.

A. Castilla: No, yo creo que el director de cultura es una máquina de decir "No hay plata". Pienso que es absolutamente inútil. Sí creo que algunos de los organismos que dependen de la Secretaría de Cultura, como la Biblioteca Nacional, como la Filarmonía Nacional, como el Museo Histórico Nacional o el Museo Nacional de Bellas Artes deben seguir subsistiendo, pero los resultados que puede exhibir la administración de la Secretaría de Cultura de la Nación son paupérrimos. Alguien dice que su existencia genera empleo, pero utiliza los recursos que se les niega a los que producen cultura. Porque para los que está produciendo cultura y precisan recursos, no hay plata. Y se la está gastando en una tarea administrativa cuyo fin último es decir "No hay plata".

L. Buccellato: No hay plata porque siguen nombrando gente, tanto contratados como no contratados, que no son técnicos. Porque no molestaría si nombran a un técnico o alguien que se necesita, pero si nombran a fulano porque tiene tantos políticos que encajar, no sirve, porque además no se trabaja con esta gente en la administración pública, se trabaja con los 4 o 5 que saben, y el resto ignorás que existen, son ñoquis.

A. Castilla: Creo que Mauro lo dijo claramente, el tema no es "con lo que hay mejoresmos". No, lo que hay no funciona.

L. Buccellato: Hay que hacer una reingeniería

A. Castilla: Yo creo que hay que hacer una reingeniería de las instituciones de la cultura.

G. Alonso: Una agencia con 80 millones de fondos líquidos se puede llenar inmediatamente de empleados. Hay que hacer una discusión acá que es: nosotros con los recursos que el estado nacional asigna a la cultura, ¿queremos que se produzca cultura o queremos subsidiar el desempleo? ¿Para qué se van a usar los 300 millones de dólares o en pesos, que son fondos públicos? ¿Qué hay que hacer con esa plata? Lo que estamos haciendo sin debatirlo es subsidiar el desempleo, a través de gente que trabaja más,

gente que trabaja menos, y ñoquis. Pero eso es lo que pasa. Ahora, los países europeos, con organizaciones políticas e institucionales similares a las nuestras han hecho una evolución institucional y han resuelto este problema a través de poner gente idónea en los trabajos. Yéndonos a otra área, en el Congreso de la Nación hay 16.000 empleados, se gastan 400 millones por año en mantener los empleados del Congreso. En la Biblioteca del Congreso hay 1.100 empleados. Tiene más presupuesto la Biblioteca del Congreso de la Nación que la Biblioteca Nacional, y se gastan solamente 100.000 pesos en compra de libros. Una vez hecho este debate podemos tener dos resultados, que la gente diga que quiere seguir subsidiando el desempleo, pero si la gente dice que no, eso no significa que hay que volar todas las instituciones. Lo que hay que pensar es con qué dotación de gente las instituciones pueden funcionar. En Alemania el parlamento...

A. Castilla: Pero no podés comparar Alemania con Argentina.

G. Alonso: Pero eso tampoco significa que deban desaparecer las instituciones. Los países democráticos, donde los parlamentos funcionan, tienen asesores, y si alguien se destaca en minería es probable que consiga un cargo en algún estado o en el gobierno federal alemán para ser asesor de minería permanente, un cargo permanente de planta, y cada diputado que venga, debe consultarlo, o poner a alguien más idóneo. Es una segunda etapa de la institucionalidad que nuestro país tiene que hacer. El problema de la Argentina es de segundo grado de gravedad. Creo que la Argentina tiene las instituciones que debe tener, lo que tiene es un terrible problema de la administración de las instituciones. Pero confundir este problema nos puede llegar a privarnos de instituciones muy buenas y que están funcionando en el mundo. Me parece que hay que tener esta discusión.

G. Massuh: Pero también hay una cosa que debe ser posible, que parece imposible, que es modificar la constitución legal de esas mismas instituciones. Hay una reforma que se hizo en

Holanda de los museos que es paradigmática, pero se tardó 11 años. Pasaron de ser museos nacionales, provinciales o municipales a ser fundaciones del estado. Pero fueron preparando al personal, capacitándolo, para que no tuvieran el miedo de quedarse sin trabajo, jubilando a los que se iban jubilando, etc. Y ahora son prácticamente organismos autónomos que le pertenecen al estado, cuyo patrimonio es del estado, pero que son dirigidos, organizados de manera privada. Tiene que ser posible poder reformar eso.

G. Alonso: Es que en el estado también hay gente muy capaz. Yo soy empleado de la presidente, no tengo ningún cargo público. Pero no llevé ni una secretaria al Fondo de las Artes, utilicé a la gente que está ahí. Y tan mal no ha ido la cosa. Ahora, si uno llega a la función, y nombra secretarías, a costa de los dineros públicos, que es lo que pasa, todo el mundo va nombrando, y hay capas geológicas de empleados.

L. Buccellato: Reestructurar es más grave. Me sorprendí cuando llegué a la municipalidad. Había gente que tenía 120 días hábiles de vacaciones. ¿Cómo no van a sumar empleados? He tenido que ir a veces a atender gente sábados y domingos, por darles vacaciones. He logrado bajar a 70 y 80 días hábiles las vacaciones de los empleados. Tienen tres tomos gordos de las declaraciones, y son pactos con los sindicatos y políticos. ¿Cómo lo podés manejar?

G. Massuh: Esa relación del 80% de personal con 20% de los recursos es la misma relación que existe en el Goethe. El Instituto Goethe a nivel mundial con 110 sedes cuesta 150 millones de dólares por año. Y lo que estamos tratando de demostrar es que ese personal son también recursos, no es personal que no hace nada obviamente. En Antorchas ustedes son 10, y al resto lo contratan. Pero tiene relación el personal con los móviles, no es un tema para cerrar.

G. Alonso: Acabás de tocar un tema central. La universidades en todo el mundo gastan muchísimo dinero en personal. ¿En qué gastan

dinero las universidades argentinas? En personal no docente. Estamos locos, porque eso es contradecir lo que vos estás diciendo. La Universidad de Buenos Aires ha manejado mucho más dinero en los últimos años que muchas de nuestras provincias. Si me decís que la UBA gasta en su personal docente e investigadores el 70%, está fantásticamente bien. Ahora, si los docentes se mueren de hambre, no tienen aulas, no tienen bibliotecas, y ha habido 50.000 designados políticos ¿en qué estamos usando la plata? De vuelta el subsidio de desempleo. Yo entiendo lo que vos decís, no es fijo, para una universidad lo razonable es que gaste muchísimo de su patrimonio en personal, pero ¿qué personal?

A. Sendros: Pero también hay que pensar qué va a pasar en la reestructuración recíproca. Si vos tenés 25 personas en distintos lugares que las querés sacar de ahí, también hay que pensar que hacer con esas personas.

G. Alonso: No, yo lo que digo es que hay un debate previo.

G. Massuh: Pero estás poniendo en boca de él algo que no dijo de ninguna manera.

G. Alonso: Lo que dije es que la sociedad debe analizar un hecho, que es que en el sector de la cultura la mayoría de los 300 millones de pesos que se gastan por año van a pagar sueldos.

A. Sendros: Pero cuando decís que en el congreso hay 16.000 personas yo interpreto que querés decir que muchas sobran.

G. Alonso: Pero también dije que la comunidad podía responder que quería seguir utilizando eso como un subsidio al desempleo, pero no esperes que eso te produzca un resultado cultural.

R. Jacoby: Vos decís la sociedad debe debatir, ese 'la sociedad debe debatir' es como decir no abramos nada. Porque ¿cuál es la instancia que tiene poder de decisión en eso? No es la sociedad.

G. Alonso: Creo que nosotros somos un

botón de muestra de la sociedad.

R. Jacoby: Sí ¿pero qué podemos hacer?

G. Alonso: Podemos pensar.

R. Jacoby: Yo no veo cómo las instituciones se pueden modificar a través del debate.

M. Herlitzka: En algún momento tiene que haber una acción después.

G. Alonso: Yo creo que la gente debe pensar y enterarse adónde van los recursos. Obviamente no van a la colección del Museo de Bellas Artes, no van a la actividad cultural. ¿Estamos contentos o no estamos contentos con que eso sea así?

L. Buccellato: Se empezó a hablar de reingeniería. Tengo nombrado por Inés Pérez Suárez en el cargo de museólogo, y gana casi lo mismo que yo, un señor que no tiene el secundario, era chofer de una diputada.

A. Giunta: En primer lugar comparto absolutamente algunas de las afirmaciones de Guillermo respecto a la demonización del estado, porque si nos manejamos con esta cuestión de blanco y negro, y decimos todo se puede hacer en el ámbito privado, eliminemos el estado...

G. Massuh: Nadie dijo eso acá.

M. Herlitzka: Hablamos de la refuncionalización del estado.

A. Giunta: En esa línea argumentativa de repensar las instituciones me parece que hay muchas interconexiones que surgen de las mismas presentaciones que se hicieron acá que demuestran que hay una red, que quizás no ha tomado una forma de visibilidad discursiva, pero que está funcionando. Cantidad de profesores de la universidad han recibido becas del Fondo Nacional de las Artes o de Antorchas, cantidad de investigadores utilizan distintos archivos, hay una red. Quizás la visualización de la posibilidad de potenciar ese tipo de redes

-aunque quizás no se pueda cambiar a alguien que no tiene el más mínimo interés en la cultura- para refuncionalizarlo. Pero creo que de una manera no planificada en todos sus detalles está funcionando una red de capacitación, de cubrir lo que el estado no cubre por recursos que se generan en otros ámbitos. Y lo que muestra es que la centralización del estado es lo que está en crisis. Entonces ¿cómo repotencializar estas redes, que sin estar previamente planificadas, están de hecho en muchos espacios funcionando? Escuché una defensa de tesis de doctorado hace una semana que fue posible gracias a TAREA. Entonces hay una interrogación entre el ámbito del estado y el apoyo que se brinda a partir de estos proyectos que existe.

A. Castilla: Sin duda, pero se hace cada vez más difícil. A mi me gustaría que esa persona tuviera un camino menos árido que el que está teniendo hoy en día, que tuviera fondos para poder seguir investigando. Lo que hay que hacer es modificar la estructura perversa que hace que la persona que vuelve becada, de estar dos años en Alemania en el mejor instituto, va a su institución y la ponen a vender entradas del museo. Eso es lo perverso. Es lo que creo que no puede seguir así porque estamos tirando la plata.

A. Giunta: No creo que todos los becarios que vengan, sea para vender las entradas del museo.

A. Castilla: No, todos no, pero te estoy contando un caso que es así.

A. Giunta: Sí, pero hay muchos otros casos que no. Hay ver de qué manera se puede intervenir, y creo que la posibilidad de conocer en qué está trabajando cada uno permite diseñar posibilidades de intervención.

Elena Bonati: Se hace por una razón política, se hace de esta forma. Si un hombre de cultura, personas normales, no de una secta particular que son los políticos, participan en la política.

A. Sendros: Bueno, también hay una secta

que es la de la gente de la cultura.

E. Bonati: Claro, pero son menos estables. Ahora que van a venir las elecciones no se puede no estar en todas estas gestiones. La gente de la cultura tendría que participar políticamente, no se puede simplemente estar en un lugar y criticar, porque no cambia nada. En Italia, conozco la experiencia, hay gente absolutamente normal como nosotros, que es consejero comunal, que es municipal, que es diputado. Hay participación. Ahora está Nani Moretti, que está unificando finalmente, por suerte, la izquierda, que estaba como perdida. Pero si aquí la gente se queda a un lado, eso no va a cambiar nunca.

G. Massuh: Uno siempre se tiene que ligar que nos tiren de la oreja los extranjeros que vienen acá. No es tan así.

E. Bonati: Yo soy argentina.

G. Massuh: Ah, disculpame. Pero siempre nos ligamos esto de que los artistas y los intelectuales no hacemos nada, yo creo que lo estamos haciendo. De hecho hemos largado un manifiesto apelando a que lo firmen todos ustedes convocando a una convención constituyente. A los que no les llegó el mail se los voy a mandar. Pero te digo que esto no es Italia, y es muy difícil, y si vos escuchaste lo que acá se contó sobre cómo se hace lo que se hace la verdad que es casi milagroso.

E. Bonati: Sobre eso no hay dudas. Pero tiene que haber otro paso. No digo la Fundación Antorchas, no digo la Fundación Espigas, yo hablo como argentinos.

L. Buccellato: Como ciudadanos.

E. Bonati: Como escucho que ustedes se están quejando, todos nos estamos quejando de cómo actúan los argentinos en situaciones públicas.

A. Sendros: Yo como ciudadano quiero decir una cosa, en este momento en particular siento

que mi plata no está siendo desperdiciada en subvencionar el desempleo. En este momento felizmente algo de mi plata como ciudadano va a terminar en el empleo de 11.000 personas. Porque no puedo ser la misma persona que reclama cambios para convertir las instituciones de este país en las instituciones propias de un país que no somos, no puedo pedir eso y quejarme de la violencia, porque una cosa surge de la otra. Es la misma persona que pretendo dejar sin trabajo la que me va a venir a robar a mí.

XX: Pero esas 11.000 personas son las que no permiten que el resto tenga trabajo.

G. Alonso: Yo creo que es exactamente al revés. Creo que toda esta gente que ocupa cargos es la que hace que la gente esté en la calle. ¿Por qué tiene que haber 10.000 privilegiados que son primos de un diputado y tienen un sueldo? Y la gente está comiendo papas fritas...

A. Sendros: No es para tanto.

G. Alonso: Yo no sé cuántos sí y cuántos no. ¿A vos te parece razonable que el Congreso Nacional gaste 400 millones por año? Porque puede ser que te parezca bien, a mí me parece mal, me parece pésimo.

R. Jacoby: No está mal que haya subsidios al desempleo, pero cómo se va a otorgar ese subsidio, se va a otorgar con un criterio prebendario, clientelista, o se va a otorgar con otros criterios.

G. Alonso: Para dar una idea, cuando se habló de un subsidio de desempleo que hubiera solucionado el problema del desempleo de la cantidad de gente que está desempleada, se habló de un gasto directo del estado que no llegaba a 3.000 millones por año. Si se suman las desproporciones presupuestarias de 4 o 5 años disparatados, se soluciona el problema de desempleo del país. Evaluado por los políticos que prometen, organizar un seguro de desempleo cuesta 3.000 millones de pesos por año. Nosotros no tenemos un seguro de desempleo, la gente no tiene obra social, los hospitales no

funcionan, y tenemos una elite designada -vos decís por mérito, yo digo por parentesco- en 4 o 5 lugares que se consumen estos 3.000 millones. Los problemas tienen solución si uno los aborda seriamente. Si uno quiere solucionar el problema del desempleo pero se gasta la plata que debería destinar a eso en elegir a mil personas el problema no tiene solución. La Argentina gasta, aún en este año de crisis, 90.000 millones por año. Y estoy hablando de la solución del seguro de desempleo y seguro médico para la gente que está indigente cuesta 3.000 millones. Te aseguro que si se reordenan los malos gastos de los presupuestos se encuentra la solución a ese problema. Ahora, si seguimos haciendo la vista gorda y el Congreso gasta 400 millones...

L. Buccellato: En eso se basa la reingeniería, en aprovechar los recursos que hay. Si están, aprovechémoslos. Cuando digo que si no se les puede modificar es porque la situación política no da... Hay que poder hacer una reingeniería interna...

G. Massuh: Este tipo de reuniones y los aquí presentes me ponen optimista, realmente. Quiero agradecerle a las tres coordinadoras, así que cada una tiene que decir algo y convocar para la próxima.

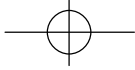
G. Hasper: Yo quiero agradecer al Instituto Goethe, pues esto sin ustedes no hubiera sido posible, y a todos los que se han tomado el trabajo de venir aquí, algunos de escribir con anticipación y otros sin anticipación, pero todos, realmente con muchísima generosidad, a traernos lo que sí están haciendo. Evaluando

rápidamente estoy muy contenta porque entiendo que de acá va a salir un documento que todos vamos a poder usar.

A. Cavanagh: Yo también quiero agradecer al Goethe. La verdad es que no hubiera sido posible sin todo el apoyo logístico del Instituto. Me interesaba mucho hacer esto y me sorprendió enormemente la respuesta de todo el mundo, fue fantástica, fue muy generosa, y eso lo quiero poner de relieve. Y se nota que hay cambios, que hay ganas de cambiar las cosas de cómo están, a pesar de que hay mucho para discutir todavía. Me encantó trabajar con Inés y con Gachi, fue una experiencia muy linda. Esperamos continuar con todo lo aprendido en esta charla, en la cual, por lo menos yo, tengo muchísimo que digerir, muchísimo que pensar, y muchas preguntas que me quedaron y que en algún otro momento podremos profundizar.

I. Katzenstein: Especialmente en esta mesa yo me pregunto acerca de la gente que lidera determinadas instituciones, y de las posibilidades de asociación para pensar o articular proyectos. Ya sean macroinstituciones o cosas chiquitas. Y espero que estos encuentros sirvan para esto, para juntar gente, que haya más y que sucedan cosas, que se creen proyectos a partir de este tipo de encuentros, y que si hay más encuentros los proyectos sean más concretos. Y por supuesto gracias al Goethe que fue increíblemente abierto, sin conocer a Gabriela le mandamos un e-mail, le dijimos cuál era nuestro proyecto, y ella nos dio una reunión y nos dio todo con total generosidad.

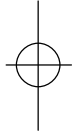
Gracias a todos.



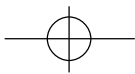
Ad-Hoc

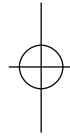
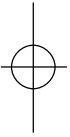
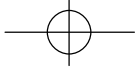
S.R.L.

La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos



www.adhoc-villela.com





Este número se pudo realizar
gracias al apoyo de Alberto Sendrós.

