

ramona

67

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

buenos aires. diciembre de 2006 / \$7 ó 7 venus

Repolitizar la galaxia, reescribir el universo > una reescritura editorial

Dossier Sao Paulo + ramona-Documenta 12/Magazine. Sexta Entrega.

¡Vivamos juntos! > Una introducción

Geopolítica del rufián > Suely Rolnik

Personas en random. Arquitecturas de la coexistencia > Rafael Cippolini

Corte y confección editorial: editar ramona > Justo Pastor Mellado

Maxi Bonus Track: Desmenuzando las megamuestras > Susan Douglas

Maxi Bonus Track 2: Entrevista a Robert Storr, próximo curador de la Bienal de Venecia

Nacimiento de la TV color por el espíritu del fútbol. A propósito del "Atlas del niño mierda"
> Lux Lindner

Dossier Súper coleccionable (más y más coleccionismo)

A modo de introducción > Melina Berkenwald

Los artistas tienen un poder enorme que muy pocas veces utilizan. Disparadores para comprar y coleccionar arte contemporáneo > Ana Martínez Quijano, Florencia Balestra, Luis Incera, Andrés Waissman, Adrián Villar Rojas y Melina Berkenwald en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

No es tanto cuestión de plata sino de que te guste o no > Conversando con Luis

Parenti

Bestiario Personal > José Roca

Mínimo glosario situacionista

¡Hiper-tsunamis en letras de molde para arremolinarse en verano!

ramona

revista de artes visuales
n° 67. diciembre de 2006
\$7

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Editor
Rafael Cippolini

Concepto
Roberto Jacoby

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

Secretarios de redacción
Laura Las Heras
Augusto Idoyaga

Coordinación
Patricia Pedraza

Rumbo de diseño
Ros

Diseño gráfico
Hector Barreiro

Suscripciones
Mariel Morel

Distribución y Ventas
Mariel Morel y Agustín Huarte

Prensa y organización de eventos
Julián Reboratti, Julieta Reynoso, Renata Cervetto

ISSN 1666-1826 RNPI
El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores
www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Fundación Start
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Ciudad de Bs As
Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos

ramonasemanal

Concepto
Roberto Jacoby

Coordinación
Mariana Rodríguez Iglesias

Producción
Laura Martínez Bigozzi

Producción agenda y fotogalerías
Carla Lucini, Berenice González García,
Guadalupe Ruiz

colaboran en Fundación Start:

webmaster
Ricardo Bravo

Relaciones institucionales
Julieta Regazzoni

índice

00 Repolitizar la galaxia,
reescribir el universo,
hacerle un lifting al planeta
por Rafael Cippolini

00 **DOSSIER SAO PAULO + DOSSIER DOCUMENTA MAGAZINE SEXTA ENTREGA**

Introducción: ¡Vivamos juntos!
Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio)
por Suely Rolnik

**DOCUMENTA
KASSEL
16/06 — 23/09
2007**



00 Personas en random:
arquitecturas de la coexistencia
por Rafael Cippolini

00 ramona: corte y confección editorial
por Justo Pastor Mellado

00 Las megamuestras de arte internacional:
un planteo crítico
por Susan Douglas

00 Entrevista a Robert Storr, próximo curador de la Bienal de Venecia (2007)
por Alberto Sánchez

00 Nacimiento de la TV color por el espíritu del fútbol
por Lux Lindner

00 **Dossier Coleccionismo**
Súper Coleccionable
Mucho más coleccionismo para nuestros lectores
por Melina Berkenwald

00 Los artistas tienen un poder enorme que muy pocas veces utilizan. Disparadores para
comprar y coleccionar arte contemporáneo
Ana Martínez Quijano, Florencia Balestra, Luis Incera, Andrés Waissman, Adrián Villar Rojas
y Melina Berkenwald en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

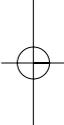
00 No es tanto cuestión de plata sino que es cuestión de que te guste o no te guste
Conversando con Luis Parenti

00 Esta colección que les propongo esconde pasiones personales que terminan
por ser explicitadas.
por José Roca

Mínimo glosario situacionista

Repolitizar la galaxia, reescribir el universo, hacerle un lifting al planeta

A Héctor Libertella
mi adorado maestro, siempre



Rafael Cippolini

¿Para qué sirve un texto? Entre tantos y tantos usos uno descolla, se impone y explota: un texto nos interesa, antes que nada, para ser reescrito. Se nos va la vida rescribiendo. ¿El mejor elogio que podemos tributar a los autores que amamos no es reescribirlos? Libertella sintetizaba así su teoría de la reescritura: “¿Por qué el libro viejo desaparece a favor del joven? ¿Qué ha hecho el joven en el viejo? ¿Un lifting? ¿Cuál es cuál y cuál más viejo ahora?”. Se nos va la vida rescribiendo. Pocas prácticas más subversivas que la reescritura, el reformateo manual por excelencia. La idea que se esconde tras la noción de reescritura sin dudas es tan parecida a la de hacer una revista: no reafirmar, no subrayar, no declarar, sino ¡poner a prueba un tejido, reformular el mundo! Me gusta pensar y creerme que **ramona** es una antología del manual de instrucciones de un mundo que no conocemos, de un planeta que está por descubrirse pero se parece demasiado a éste. ¿No es lo que queremos para un ready-made? Nunca nos tomamos en serio el que fuera un objeto cualquiera fuera de contexto, sino más bien seguimos entendiendo que a ese mismo y vulgar objeto le descubrimos un uso nuevo. La práctica artística consiste en encontrar nuevos usos para el mundo.

El arte reescribe al mundo, lo transforma en cada ensayo en algo diferente. No existe aún ningún objeto, ninguna palabra, ningún pensamiento que no pueda ser reescrito, que no pueda transformarse a voluntad.

ramona, número a número, propone más y más texto para rodear los objetos, para merodear y fagocitar todos los discursos, todas las voces. ¿O acaso “año nuevo” no significa “más y más oportunidades para seguir reescribiendo al universo”?

¿Ustedes se preguntaban qué hacer?



Milagros de ramona

6 años haciendo que ramona sea posible.

Con inteligencia, esfuerzo y simpatía.

Muchas gracias, **Milagros Velasco**.

Y muchos logros como coordinadora artística
de la Fundación Andreani.

Te desea, la gente de ramona, Proyecto V
y de Fundación Start.

CHANDON

desde siempre apoyando el **Arte y la Cultura.**



¡Vivamos juntos!

Toda la intensidad puesta en Sao Paulo, en la primavera brasileña del 2006: si el mundo cambia, si el arte acompaña ese cambio o participa en él o incluso si lo provoca, el epicentro paulista da cuenta de todo: nos propuso tantos interrogantes como estimulantes respuestas. Sincrónicamente a la inauguración de la vigésimo séptima edición de la Bienal, muy cerca del Parque de Ibirapuera, el Proyecto Documenta 12 Magazines realizaba uno de sus meetings transregionales: ramona asistió a una y otro y descubrió cruces, desvíos, contactos y contagios. En este dossier presentamos una de las ponencias más interesantes del encuentro (Geopolítica del rufián, de Suely Rolnik), fragmentos del cuaderno de bitácora de nuestro editor y una visión sobre la revista propuesta por el más sagaz de los críticos chilenos. Y a modo de Bonus Track, Susan Douglas critica y desmenuza la política de las Megamuestras.

Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio)

Hace ya unos cuantos meses comenzó a circular en Buenos Aires la imprescindible reedición de *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Tinta y limón ediciones) que Rolnik escribió junto a Félix Guattari. El texto que presentamos en esta oportunidad traza el diagrama de un nuevo campo de fuerzas sobre los usos perversos de la maravillosa antropofagia oswaldiana que reclaman una reacción más que inmediata.

Por Suely Rolnik

Fuertes vientos críticos volvieron a agitar el territorio del arte desde mediados de la década de 1990. Con diferentes estrategias, desde las más activistas y distantes al arte hasta las más contundentemente estéticas, tal movimiento de los aires del tiempo tiene como uno de sus principales orígenes el malestar de la política que rige los procesos de subjetivación —especialmente el lugar del otro y el destino de la fuerza de creación—, propia del capitalismo financiero que se instaló en el planeta a partir del final de los años 1970.

En Brasil, curiosamente este movimiento sólo se esboza en el cambio de siglo, por parte de una nueva generación de artistas que comienza a —2 en los llamados “colectivos”. Más reciente aún es la participación del movimiento local en la discusión mantenida hace mucho más tiempo fuera del país. Hoy, este tipo de temática ha comenzado incluso a incorporarse al escenario institucional brasileño, en la estela de lo que viene ocurriendo hace ya algún tiempo fuera del país, donde las prácticas artísticas que involucran estas cuestiones se han transformado en una “tendencia” en el circuito oficial —un fenómeno propio de la lógica mediática y su principio mercadológico que rige una parte significativa de la producción artística en la actualidad. En esa migración, tales cuestiones suelen vaciarse de su densidad crítica, para constituirse en un nuevo fetiche que alimenta el sistema institucional del arte y la voracidad del mercado que depende de él.

Ante la emergencia de este tipo de temática en el territorio del arte, se plantean algunas preguntas: ¿Qué hacen esas cuestiones en este territorio? ¿Por qué han sido cada vez más recurrentes en las prácticas artísticas? Y en Brasil, ¿Por qué aparecen ahora? ¿Cuál es el interés de las instituciones en incorporarlas? Voy a esbozar aquí algunas vías de pros-

pección para enfrentarme a estas preguntas.

Por lo menos dos presupuestos orientan la opción por esas vías. El primero es la idea de que el surgimiento de una cuestión se produce siempre a partir de problemas que se presentan en un contexto singular, tal como atraviesan nuestros cuerpos, provocando cambios en el tejido de nuestra sensibilidad y una consecuente crisis de sentido de nuestras referencias. Es el malestar de la crisis el que desencadena el trabajo del pensamiento –proceso de creación que puede expresarse en forma verbal, ya sea teórica o literaria, pero también en forma plástica, musical, cinematográfica, etc., o simplemente existencial. Sea cual sea el medio de expresión, pensamos/creamos porque algo de nuestra vida cotidiana nos fuerza a inventar nuevos *posibles* que integren al mapa de sentido vigente, la mutación sensible que pide paso –nada que ver con la demanda narcisística de alinearse a la “tendencia” del momento para ganar reconocimiento institucional y/o prestigio mediático.

La especificidad del arte como modo de producción de pensamiento es que en la acción artística, las transformaciones de la textura sensible se encarnan, presentándose en vivo. De allí el poder de contagio y de transformación que esa acción lleva potencialmente: es el mundo el que esta pone en obra, reconfigurando su paisaje. No es de extrañarse entonces que el arte indague sobre el presente y participe de los cambios que se operan en la actualidad. Al entender desde esta perspectiva para qué sirve pensar y el arte como un modo de hacerlo, la insistencia en este tipo de temática en el territorio artístico nos indica que la política de subjetivación, de relación con el otro y de creación cultural está en crisis y que, seguramente, viene operándose una mutación en estos campos. Así, si quisiéramos responder a las preguntas anteriormente planteadas

no podríamos evitar el trabajo de problematización de esa crisis y del proceso de cambios que supone y acarrea.

El segundo presupuesto es que pensar este campo problemático impone la convocatoria a una mirada transdisciplinaria, ya que están ahí imbricadas innumerables capas de realidad, tanto en el plano macropolítico (los hechos y los modos de vida en su exterioridad formal, sociológica), como en el micropolítico (las fuerzas que agitan la realidad, disolviendo sus formas y engendrando otras en un proceso que abarca el deseo y la subjetividad). Lo que propondré son elementos para una cartografía de ese proceso trazada desde un punto de vista fundamentalmente micropolítico.

En busca de la vulnerabilidad

Uno de los problemas que afrontan las prácticas artísticas en la política de subjetivación en curso ha venido siendo la anestesia de la vulnerabilidad al otro-anestesia tanto más nefasta cuando este otro es representado en la cartografía imperante como jerárquicamente inferior por su condición económica, social, racial u otra cualquiera. Es que la vulnerabilidad es condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva, con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad. Ahora bien, ser vulnerable depende de la activación de una capacidad específica de lo sensible, la cual fue reprimida durante muchos siglos, manteniéndose activa sólo en ciertas tradiciones filosóficas y poéticas. Éstas culminaron en las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuya acción tuvo efectos que marcaron el arte a lo largo del siglo. Más ampliamente, se propagaron por el tejido social dejando de ser privilegio de las elites culturales, principalmente a partir de los años 1960. La propia neurociencia, en sus investigaciones recientes, comprueba que cada uno de nuestros órganos de los sentidos es portador de una doble capacidad: cortical y subcortical¹

La primera corresponde a la percepción, que nos permite aprehender el mundo en sus formas para luego proyectar sobre ellas las representaciones de las que disponemos, y así atribuirles sentido. Esta capacidad, que nos es más familiar, está pues asociada al tiempo, a la historia del sujeto y al lenguaje. Con ella, se yerguen las figuras de sujeto y objeto, claramente delimitadas y manteniendo entre sí una relación de exterioridad. Esta capacidad cortical de lo sensible es la que permite conservar el mapa de representaciones vigentes, de modo tal que podamos movernos en un escenario conocido donde las cosas permanezcan en sus debidos lugares, mínimamente estables.

La segunda capacidad, subcortical, que a causa de su represión histórica nos es menos conocida, nos permite aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones. El ejercicio de esta capacidad está desvinculado de la historia del sujeto y del lenguaje. Con ella,

1) V. Hubert Godard, "Regard aveugle". En: *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*. catálogo de la exposición de mismo nombre con comisariado de Rolnik, Suely & Diserens Corinne. Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005; pp. 73-78. Traducción brasileña: "Olhar cego". En: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a*

el otro es una presencia viva hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsán en nuestra textura sensible, tornándose así parte de nosotros mismos. Se disuelven aquí las figuras de sujeto y objeto, y con ellas aquello que separa el cuerpo del mundo. Desde los años 1980, en un libro que ahora ha sido reeditado², llamé “cuerpo vibrátil” a esta segunda capacidad de nuestros órganos de los sentidos en su conjunto. Es nuestro cuerpo como un todo el que tiene este poder de vibración de las fuerzas del mundo.

Entre la vibratibilidad del cuerpo y su capacidad de percepción hay una relación paradójica, ya que se trata de modos de aprehensión de la realidad que obedecen a lógicas totalmente distintas e irreductibles una a la otra. La tensión de esta paradoja es lo que moviliza e impulsa la potencia del pensamiento/ creación, en la medida en que las nuevas sensaciones que se incorporan a nuestra textura sensible operan mutaciones intransmisibles por medio de las representaciones de las que disponemos. Por esta razón ellas ponen en crisis nuestras referencias y nos imponen la urgencia de inventar formas de expresión. Así, integramos en nuestro cuerpo los signos que el mundo nos señala, y a través de su expresión, los incorporamos a nuestros territorios existenciales. En esta operación se restablece un mapa de referencias compartido, con nuevos contornos. Movidos por esta paradoja, somos continuamente forzados a pensar/ crear, acorde con lo que ya he sugerido. El ejercicio de pensamiento/ creación tiene por tanto un poder de interferencia en la realidad y de participación en la orientación de su destino, constituyendo así un instrumento esencial de transformación del paisaje subjetivo y objetivo. El peso de cada uno de estos dos modos de conocimiento sensible del mundo así como la relación entre ellos es variable. Es decir, varía el lugar del otro y la política de relación que con él se establece. Ésta define a su vez un modo de subjetivación. Se sabe que las políticas de subjetivación cambian con las transformaciones históricas, ya que cada régimen depende de una forma específica de subjetividad para su viabilización en el cotidiano de todos y de cada uno. Es en este terreno que un régimen gana consistencia existencial y se concreta. De ahí se desprende la idea de “políticas” de subjetivación. Sin embargo, en el caso específico del neoliberalismo, la estrategia de subjetivación, de relación con el otro y de creación cultural adquiere una importancia esencial, pues cobra un papel central en el propio principio que rige el capitalismo en su versión contemporánea. Sucede que es fundamentalmente de las fuerzas subjetivas, especialmente las de conocimiento y creación, de las que este régimen se alimenta, a punto tal de haber sido calificado más recientemente como “capitalismo cognitivo” o “cultural”.³ Considerando lo señalado, puedo ahora proponer una cartografía de los cambios que han llevado al arte a plantear este tipo de problema. Tomaré como punto de partida los años 1960/ 1970.

Nace una subjetividad flexible

Hasta principios de los años 1960 estábamos bajo un régimen fordista y

você cabe o sopra. São Paulo: Pinacoteca del Estado de São Paulo, 2006; pp. 73-78. El texto es la transcripción de una entrevista que filmé con Godard para un proyecto que vengo desarrollando desde 2002, que apunta a la construcción de una memoria viva sobre las prácticas experimentales propuestas por Lygia Clark y el contexto cultural brasileño y francés donde tuvieron su origen. Las 68 filmaciones realizadas hasta el momento tuvieron un rol central en la exposición antes mencionada, realizada en Francia y en Brasil.

2) *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989 (Agotado). Re-edición con nuevo prefacio: Porto Alegre: Sulina, 2006.

3) Las nociones de “capitalismo cognitivo” o “cultural”, propuestas a partir de los años 1990, principalmente por investigadores actualmente asociados a la revista francesa

Multitude, son un despliegue de las ideas de Deleuze y Guattari relativas al estatuto de la cultura y de la subjetividad en el régimen capitalista contemporáneo.

4) La noción de “subjetividad flexible” se origina en la de “personalidad flexible” planteada por Brian Holmes (V. Brian Holmes, “The Flexible Personality”. En: *Hieroglyphs of the Future* (Zagreb: WHW /Arkzin, 2002), online at: www.u-tangente.org). La desarrollé desde el punto de vista de los procesos de subjetivación en algunos de mis ensayos recientes. V. “Politics of Flexible Subjectivity. The Event-Work of Lygia Clark”. En: Terry Smith, Nancy Condee & Okwui Enwezor (Edit.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2006. “Life for Sale”. En: Adriano Pedrosa (Edit.), *Farsites: urban crisis and domestic symptoms*. San Diego/ Tijuana: InSite, 2005.

disciplinario que alcanzaría su ápice en el *american way of life* triunfante en la posguerra, donde reinaba en la subjetividad la política identitaria y su rechazo al cuerpo vibrátil. De hecho, estos son dos aspectos inseparables, porque sólo en la medida en que anestesiemos nuestra vulnerabilidad podemos mantener una imagen estable de nosotros mismos y del otro, o sea, nuestras supuestas identidades. Sin esa anestesia, somos constantemente desterritorializados y llevados a rediseñar los contornos de nosotros mismos y de nuestros territorios de existencia. Hasta dicho período, la imaginación creadora operaba principalmente escabulléndose por los márgenes. Este tiempo terminó en los años 1960/1970 como resultado de los movimientos culturales que problematizaron el régimen en curso y reivindicaron “la imaginación al poder”. Tales movimientos pusieron en crisis el modo de subjetivación entonces dominante, arrastrando junto a su desmoronamiento toda la estructura de la familia victoriana en su apogeo hollywoodense, soporte del régimen que en aquel momento comenzaba a perder hegemonía. Se crea una “subjetividad flexible”⁴, acompañada de una radical experimentación de modos de existencia y de creación cultural, para hacer implosión en el corazón del deseo, el modo de vida “burgués”, su política identitaria, su cultura y, por supuesto, su política de relación con la alteridad. En esta “contracultura”, como se la llamó, se crean formas de expresión para aquello que indica el cuerpo vibrátil afectado por la alteridad del mundo, dando cuenta de los problemas de su tiempo. Las formas así creadas tienden a transmitir la incorporación por la subjetividad de las fuerzas que agitan el medio y lo desterritorializan. El advenimiento de tales formas es indisociable de un devenir-otro de sí mismo, como así también del propio medio. Se puede decir que la creación de estos nuevos territorios tiene que ver con la *vida pública*, en un sentido fuerte: la construcción colectiva de la realidad accionada por las tensiones que desestabilizan las cartografías en uso, tal como éstas tensiones afectan singularmente al cuerpo de cada uno y a partir de estos afectos se expresan. Dicho de otro modo, lo que cada uno expresa es el actual estado del mundo -su sentido pero también, y sobre todo, sus colapsos de sentido- tal como lo vivimos en nuestro cuerpo. La expresión singular de cada cual participa así del trazado infinito de una cartografía necesariamente colectiva.

Hoy en día estas transformaciones se han consolidado. El escenario de nuestros tiempos es otro: no estamos más bajo ese régimen identitario, la política de subjetivación ya no es la misma. Disponemos todos de una subjetividad flexible y procesual tal como fue instaurada por aquellos movimientos -y nuestra fuerza de creación en su libertad experimental no sólo es bien percibida y acogida, sino que incluso es insuflada, celebrada y frecuentemente glamourizada. Así y todo, hay un “pero” en esto que no es precisamente irrelevante y que no podemos soslayar: en la actualidad, el destino más común de esta flexibilidad subjetiva y de la libertad de creación que la acompaña no es la invención de formas de expresividad movida por una escucha de las sensaciones que apuntan

los efectos de la existencia del otro en nuestro cuerpo vibrátil. Lo que nos guía en esta creación de territorios en nuestra flexibilidad posfordista, es la identificación casi hipnótica con las imágenes del mundo difundidas por la publicidad y por la cultura de masas.

Ahora bien, al ofrecer territorios ya listos a las subjetividades fragilizadas por desterritorialización, esas imágenes tienden a sedar su desasosiego, contribuyendo así a la sordera de su cuerpo vibrátil y, por lo tanto, a una invulnerabilidad ante los afectos de su tiempo que ahí se presentan. Pero tal vez no sea éste el aspecto más nefasto de esta política de subjetivación, sino el mensaje que tales imágenes invariablemente portan, independientemente de su estilo o público-objetivo. Se trata de la idea de que existirían paraísos, que ahora ellos estarían en este mundo y no en un más allá y, sobre todo, que algunos tendrían el privilegio de habitarlos. Y más aún, tales imágenes transmiten la ilusión de que podemos ser uno de estos VIPs, basta para ello con que invirtamos toda nuestra energía vital -de deseo, de afecto, de conocimiento, de intelecto, de erotismo, de imaginación, de acción, etc.- para actualizar en nuestras existencias estos mundos virtuales de signos, a través del consumo de objetos y servicios que los mismos nos proponen.

Estamos ante un nuevo arrebato para la idea de paraíso de las religiones judío-cristianas: espejismo de una vida llana y estable, bajo perfecto control. Esta especie de alucinación tiene su origen en el rechazo de la vulnerabilidad al otro y de las turbulencias desterritorializadoras que ésta provoca; y también en el menosprecio por la fragilidad que resulta necesariamente de esta experiencia. Sin embargo, esa fragilidad es fundamental pues nos señala la crisis de un cierto diagrama sensible, de sus modos de expresión y sus cartografías de sentido. Al menospreciar la fragilidad, esta deja de convocar el deseo de creación; al contrario, pasa a provocar un sentimiento de humillación y vergüenza, cuya consecuencia es el bloqueo del proceso vital. En otras palabras, la idea occidental de paraíso prometido corresponde a un rechazo de la vida en su naturaleza immanente de impulso de creación y de diferenciación continuas. En su versión terrestre, el capital sustituyó a Dios en la función de garante de la promesa, y la virtud que nos hace merecerlo pasó a ser el consumo: éste constituye el mito fundamental del capitalismo avanzado. Frente a todo esto, es un error considerar que carecemos de mitos en la contemporaneidad: es precisamente a través de nuestra creencia en este mito religioso del neoliberalismo, que los mundos-imagen que este régimen produce, se vuelven realidad concreta en nuestras propias existencias.

La subjetividad flexible se entrega al rufián [al chulo]

En otras palabras, el "capitalismo cognitivo" o "cultural", concebido precisamente como salida a la crisis provocada por los movimientos de los años 1960/1970, incorporó los modos de existencia que estos inventaron y se apropió de las fuerzas subjetivas, en especial de la potencia de creación que en ese entonces se emancipaba en la vida social, poniéndola de facto en el poder, como lo habían reivindicado aquellos movimientos.

Sin embargo, ahora sabemos que esa ascensión de la imaginación al poder es una operación micropolítica que consiste en hacer de su potencia el principal combustible de una insaciable hipermáquina de producción y acumulación de capital, a punto tal de poder hablar de una nueva clase trabajadora a la que algunos autores denominan “cognitariado”. Es esta fuerza, así rufianizada [chuleada, cafishiada], la que a una velocidad exponencial viene transformando el planeta en un gigantesco mercado y a sus habitantes en zombis hiperactivos incluidos o trapos humanos excluidos -dos polos entre los cuales se perfilan los destinos que les son asignados, frutos interdependientes de una misma lógica. Ese es el mundo que la imaginación crea en nuestra contemporaneidad. Es de esperar que la política de subjetivación y de relación con el otro que predomina en este escenario sea de las más pauperizadas.

Actualmente, pasadas ya casi tres décadas, nos es posible percibir esta lógica del capitalismo cognitivo operando en la subjetividad. Sin embargo, al final de los años 1970, cuando tuvo inicio su implantación, a la experimentación que venía haciéndose colectivamente en las décadas anteriores, a fin de emanciparse del patrón de subjetividad fordista y disciplinario, difícilmente podía distinguirla de su incorporación por el nuevo régimen. La consecuencia de esta dificultad es que la clonación de los cambios propuestos por aquellos movimientos ha sido vivida por gran parte de sus protagonistas como señal de reconocimiento e inclusión: el nuevo régimen los estaría supuestamente liberando de la marginalidad a la que estaban confinados en el mundo “provinciano” que por ese entonces se desmoronaba. Deslumbrados con la entronización de su fuerza de creación transgresora y experimental que los ponía ahora bajo los focos glamourizadores de los medios, los lanzaba al mundo y les llenaba sus bolsillos de dólares, los inventores de los cambios de las décadas anteriores cayeron frecuentemente en esta trampa. Muchos de ellos se entregaron voluntariamente a su rufianización [a su chuleo, a su proxenetización], transformándose así en los propios creadores y concretadores del mundo fabricado para y por el capitalismo en su nuevo ropaje. Esta confusión es sin duda producto de la política de deseo propia de la rufianización [del chuleo] de las fuerzas subjetivas y de creación -un tipo de relación de poder que se da básicamente por medio del hechizo de la seducción. El seductor convoca en el seducido una idealización que lo aturde y lo lleva a identificarse con él y a someterse a él: o sea, identificarse con su agresor y someterse a él, impulsado por su propio deseo, con la esperanza de que lo reconozca y lo admita en su mundo. Sólo recientemente esta situación se ha tornado consciente, lo que tiende a llevar a la ruptura del hechizo. Esto trasparece en las diferentes estrategias de resistencia individual y colectiva que se acumulan en los últimos años, por iniciativa sobre todo de una nueva generación que no se identifica en absoluto con el modelo de existencia propuesto y se da cuenta de su maniobra. Evidentemente, las prácticas artísticas -por su misma naturaleza de expresión de las problemáticas del presente tal como atraviesan el cuerpo del artista- no podrían permanecer indiferentes a este

movimiento. Al contrario, es exactamente por esta razón que estas cuestiones emergen en el arte desde el inicio de los años 1990, tal como fuera mencionado al principio. Con diferentes procedimientos, tales estrategias vienen realizando un éxodo del campo minado que se ubica entre las figuras opuestas y complementarias de subjetividad-lujo y subjetividad-basura, campo donde se confinan los destinos humanos en el mundo del capitalismo globalizado. En ese éxodo se van creando otras especies de mundo.

Una herida rentable

Pero la dificultad para resistir a la seducción de la serpiente del paraíso en su versión neoliberal se agrava más aún en países de Latinoamérica y Europa Oriental que, al igual que en Brasil, se encontraban bajo regímenes totalitarios en el momento de la instauración del capitalismo financiero. No olvidemos que la *apertura democrática* de estos países, que se dio a lo largo de los años 1980, se debe en parte a la llegada del régimen posfordista para cuya flexibilidad, la rigidez de los sistemas totalitarios constituía un estorbo.

Es que si abordamos los regímenes totalitarios no en su cara visible (macropolítica) sino en su cara invisible (micropolítica), corroboraremos que lo que caracteriza tales regímenes es la rigidez patológica del principio identitario. Esto vale tanto para totalitarismos de derecha como de izquierda, pues desde el punto de vista de las políticas de subjetivación tales regímenes no difieren tanto. A fin de mantenerse en el poder, no se contentan con sencillamente ignorar las expresiones del cuerpo vibrátil, es decir, las formas culturales y existenciales engendradas en una relación viva con el otro, que desestabilizan continuamente las cartografías vigentes y nos desterritorializan. Incluso el propio origen de tales regímenes constituye precisamente una reacción violenta a la desestabilización, cuando esta sobrepasa un umbral de tolerabilidad para las subjetividades más servilmente adaptadas al *status quo*; para éstas, tal umbral no convida la urgencia de crear, sino por el contrario la de preservar el orden establecido a cualquier precio. Destructivamente conservadores, los Estados totalitarios van más lejos que la mera desconsideración o censura de las expresiones del cuerpo vibrátil: se empeñan obstinadamente en descalificarlas y humillarlas hasta que la fuerza de creación, de la cual tales expresiones son producto, esté a tal punto signada por el trauma de este terrorismo vital que ella misma termine por bloquearse, reducida al silencio. Un siglo de psicoanálisis nos habrá mostrado que el tiempo de afrontar y elaborar un trauma de este porte puede extenderse por treinta años⁵.

No es difícil imaginar que el encuentro de estos dos regímenes vuelve el escenario aún más vulnerable a los abusos de la rufianización [del chuleo]: en su penetración en contextos totalitarios, el capitalismo cultural sacó ventaja del pasado experimental, especialmente audaz y singular en aquellos países, pero también y sobre todo de las heridas de las fuerzas de creación resultantes de los golpes que habían sufrido. El nuevo

5) Al comenzar la dictadura militar en Brasil, el movimiento cultural persiste con toda su garra. Con la promulgación del Acto Institucional Número 5 (AI5) en diciembre de

1968, el régimen recrudece y el movimiento pierde aliento, tendiendo a paralizarse. Como todo régimen totalitario, sus efectos más nefastos tal vez no hayan sido aquellos palpables y visibles de la prisión, la tortura, la represión y la censura, sino otros, más sutiles e invisibles: la parálisis de la fuerza de creación y la consiguiente frustración de la inteligencia colectiva, por quedar asociadas a la amenaza aterradorizada de un castigo que puede llevar a la muerte. Uno de los efectos más tangibles de tal bloqueo fue el número significativo de jóvenes que vivieron episodios psicóticos en la época, muchos de los cuales fueron internados en hospitales psiquiátricos y no fueron pocos los que sucumbieron a la "psiquiatrización" de su sufrimiento, no habiendo vuelto jamás de la locura. Tales manifestaciones psicóticas, en parte provenientes del terror de la dictadura, ocurrieron igualmente en el ámbito de las experiencias-límite, características del movimiento contracultural, que consistían en toda especie de experimentación sensorial, incluyendo generalmente el uso de alucinógenos, en una postura de resistencia activa a la política de subjetivación burguesa. La presencia difusa

del régimen se presenta no sólo como el sistema que acoge e institucionaliza el principio de producción de subjetividad y de cultura de los movimientos de los años 1960 y 1970, como fue el caso de EE.UU. y de los países de Europa Occidental. En los países bajo dictadura, éste gana un plus de poder de seducción: su aparente condición de salvador que viene a liberar la energía de creación de su yugo, a curarla de su estado debilitado, permitiéndole reactivarse y volver a manifestarse.

Si bien el poder vía seducción, propio del gobierno mundial del capital financiero es más *light* y sutil que la pesada mano de los gobiernos locales comandados por Estados militares que los precedieron, no por eso son menos destructivos sus efectos, sin embargo con estrategias y finalidades enteramente distintas. Es de esperarse, por lo tanto, que la sumatoria de ambos ocurrida en estos países haya agravado considerablemente el estado de alienación patológica de la subjetividad, especialmente en lo que se refiere a la política que rige la relación con el otro y al destino de su fuerza de creación.

Zombis antropofágicos

Si enfocamos ahora nuestra mirada micropolítica en Brasil, descubriremos un rasgo más específico aún en el proceso de instalación del neoliberalismo y de la clonación que realizó de los movimientos de los años 1960-1970. Es que estos mismos movimientos ya tenían allí una especificidad, por la reactivación de una cierta tradición cultural del país que se dio en llamar "antropofagia". Son algunas de las características de esta tradición la ausencia de una identificación absoluta y estable con cualquier repertorio y la inexistencia de una obediencia ciega a las reglas establecidas, que genera una plasticidad de contornos de la subjetividad (en lugar de identidades); una apertura para incorporar nuevos universos, acompañada de una libertad de hibridación (en lugar de atribuir valor de verdad a un repertorio en particular); una agilidad de experimentación y de improvisación para crear territorios y sus respectivas cartografías (en lugar de territorios fijos signados por lenguajes estables y predeterminados) -y todo eso llevado con gracia, alegría y espontaneidad.

Tal tradición originariamente había sido circunscrita y designada en los años 1920 por los modernistas brasileños reunidos en torno al Movimiento Antropofágico. Como todas las vanguardias culturales del inicio del siglo XX, el espíritu visionario de los modernistas locales apuntó críticamente, ya en aquellos años, los límites de las políticas de subjetivación, de relación con el otro y de producción de cultura propia del régimen disciplinario, tomando como uno de sus principales blancos su lógica identitaria. Pero mientras que las vanguardias europeas intentaban crear alternativas a ese modelo, en Brasil ya se disponía de otro modo de subjetivación y de creación inscrito en la memoria de los brasileños, desde la fundación del país. Quizá sea ésa la razón por la cual Oswald de Andrade, el referente mayor del Movimiento Antropofágico, haya vislumbrado en esa tradición un "programa de reeducación de la

sensibilidad” que podría funcionar como una “terapéutica social para el mundo moderno”⁶. El servicio que el movimiento modernista brasileño prestó a la cultura del país al iluminar y nombrar esta política fue el de valorarla, lo que hizo posible la toma de consciencia de esta singularidad cultural que pudo afirmarse, a contrapelo de la idealización de la cultura europea, herencia colonial que marcaba la *inteligentzia* del país. Cabe acotar que esta identificación sumisa es aún hoy en día la marca de buena parte de la producción intelectual brasileña, que en algunos sectores solamente sustituyó su objeto de idealización por la cultura estadounidense, lo que se registra especialmente en el caso del arte.

En los años 1960-1970, como lo vimos, las invenciones de comienzos de siglo dejaron de restringirse a las vanguardias culturales; pasadas algunas décadas, éstas habían contaminado la política de subjetivación, generando cambios que vendrían a expresarse más contundentemente en la generación nacida después de la segunda guerra mundial. Para esta generación, la sociedad disciplinaria que alcanzaba su apogeo en aquel momento se tornó absolutamente intolerable, lo que la hizo lanzarse en un proceso de ruptura con este patrón en su propia existencia cotidiana. La subjetividad flexible se tomó así el nuevo modelo, propio de una contracultura. Es en ese proceso que, en Brasil, el ideario antropofágico se reactivó, lo que aparece más explícitamente en movimientos culturales como el Tropicalismo, tomado en su sentido más amplio⁷. La convocatoria de las marcas de esta tradición inscritas en el cuerpo de los brasileños daba a la contracultura en este país una libertad de experimentación especialmente radical, y generó propuestas artísticas de gran fuerza y originalidad.

Ahora bien, la misma singularidad que tanto había fortalecido a los movimientos contraculturales en Brasil, agravó por otra parte los efectos de la clonación de los mismos, operada por el neoliberalismo. Sucede que el *know how* antropofágico dota a los brasileños de un juego de cintura especial para adaptarse a los nuevos tiempos. En este país, las clases medias y las elites quedan extasiadas por ser tan contemporáneos, tan a gusto en la escena internacional de las nuevas subjetividades postidentitarias, de tan bien equipados que son para vivir esta flexibilidad postfordista (lo que los torna por ejemplo campeones internacionales de publicidad y los ubica entre los grandes en el *ranking* mundial de las estrategias mediáticas⁸). Sin embargo, ésta es tan sólo la forma que tomó la voluptuosa y alienada entrega a este régimen en su aclimatación en tierras brasileñas, haciendo de sus habitantes, principalmente los urbanos, verdaderos zombis antropofágicos. ¿Características previsibles en un país con pasado colonial? Sea cual sea la respuesta, una señal evidente de esta identificación patéticamente acrítica para con el capitalismo financiero de parte de la propia elite cultural brasileña, es el hecho de que el liderazgo del grupo que reestructuró el Estado brasileño enyesado por el régimen militar, haciendo del proceso de redemocratización su alineamiento al neoliberalismo, se compone, en gran parte, de intelectuales de izquierda, que vivieron muchos de ellos en el

del terror y la paranoia que éste engendra habrá sin duda contribuido a los destinos patológicos de estas experiencias de apertura de lo sensible a su capacidad vibrátil.

6) Oswald de Andrade, “A marcha das utopias” [1953]. En *A Utopia Antropofágica*, Obras Completas de Oswald de Andrade. Globo, São Paulo, 1990.

7) El movimiento contracultural en Brasil fue especialmente radical y amplio, habiendo sido el Tropicalismo una de las principales expresiones de su singularidad. La juventud activa de la época se dividía entre la contracultura y la militancia, las cuales sufrieron igual violencia por parte de la dictadura: prisión, tortura, asesinato, exilio, además de los muchos que sucumbieron a la locura, como ya he señalado. La contracultura, no obstante, jamás fue reconocida en su potencia política, a no ser por el régimen militar que castigó ferozmente a aquéllos que de ella participaron, colocándolos en los mismos pabellones destinados a los presos

oficialmente políticos. La sociedad brasileña proyectaba sobre la contracultura una imagen peyorativa, originada en una visión conservadora, compartida en este aspecto específico por la derecha y por la izquierda (incluso por los militantes de la misma generación). Tal negación, aún hoy, persiste en la memoria del período que, diferentemente, preserva y enaltece el pasado militante.

8) La televisión brasilera ocupa un lugar privilegiado en el escenario internacional. Una señal evidente de esto es el hecho de que las novelas de la red Globo se transmiten actualmente en más de 200 países.

9) Oswald de Andrade, "Manifiesto Antropófago" [1928]. En: op.cit.

10) Comencé a elaborar esta cuestión de la antropofagia, en el sentido en que lo esto problematizando aquí, a comienzos

exilio durante el período de la dictadura.

Es que la Antropofagia en sí misma es sólo una forma de subjetivación, de hecho distinta de la política identitaria. No obstante, esto no garantiza nada, pues esta forma puede investirse según diferentes éticas, de las más críticas a las más execrablemente reaccionarias, lo que Oswald de Andrade apuntaba ya en los años 1920, designando a estas últimas como "baja antropofagia".⁹ Lo que distingue tales éticas es el mismo "pero" que señalé anteriormente al referirme a la diferencia existente entre la subjetividad flexible inventada en los años 1960/1970 y su clon fabricado por el capitalismo postfordista. Esta diferencia está en la estrategia de creación de territorios e, implícitamente, en la política de relación con el otro: para que este proceso se oriente por una ética de afirmación de la vida es necesario construir territorios con base en las urgencias indicadas por las sensaciones -es decir, las señales de la presencia del otro en nuestro cuerpo vibrátil. Es en torno a la expresión de estas señales y de su reverberación en las subjetividades que respiran el mismo aire del tiempo que van abriéndose *posibles* en la existencia individual y colectiva.

Ahora bien, no es de ninguna manera ésta la política de creación de territorios que ha predominado en Brasil: el neoliberalismo movilizó lo que esta tradición tiene de peor, la más baja antropofagia. La "plasticidad" de la frontera entre lo público y lo privado y la "libertad" de apropiación privada de los bienes públicos -tomada en broma y exhibida con orgullo- es una de sus peores facetas, ciertamente impregnada de la herencia colonial. Es precisamente por esta faceta de la antropofagia que Oswald de Andrade había llamado la atención al designar su lado reactivo. Este linaje intoxica a punto tal a la sociedad brasileña, especialmente a sus elites económicas y políticas, que sería ingenuo imaginarse que pueda desaparecer como por arte de magia.

Son cinco siglos de experiencia antropofágica y casi uno de reflexión sobre la misma, a partir del momento en que, al circunscribirla críticamente, los modernistas la tomaron consciente. Ante esto, el *know how* antropofágico de los brasileños -especialmente en su actualización en los años 1960-70- puede ser aún útil hoy en día, pero no para garantizar su ingreso en los paraísos imaginarios del capital, sino para ayudarlos a problematizar esta desgraciada confusión entre las dos políticas de subjetividad flexible, separando la paja del trigo, que se distinguen básicamente por el lugar o no lugar que ocupa el otro. Este conocimiento los pondría en condiciones de participar de modo fecundo en el debate que se traba internacionalmente en torno a la problematización del régimen que hoy se tornó hegemónico, como así también de la invención de estrategias de éxodo del campo imaginario que tiene origen en su mito nefasto.¹⁰ El arte tiene una vocación privilegiada para realizar semejante tarea en la medida en que al hacer visible y decible las mutaciones de la sensibilidad, el deshilacha la cartografía del presente, liberando la vida en sus puntos de interrupción, devolviéndole la fuerza de germinación -una tarea totalmente distinta e irreductible a la del activismo macropolítico.

Esta última se relaciona con la realidad desde el punto de vista de la representación, denunciando los conflictos propios de la distribución de los lugares establecidos en la cartografía vigente (conflictos de clase, de raza, de género, etc.) y luchando por una configuración más justa. Dos miradas de la realidad distintas y complementarias, que corresponden a dos potencias de interferencia sobre la misma y que participan complementariamente en la definición de su destino. Sin embargo, el problematizar la confusión entre ambas políticas de la subjetividad flexible, con miras a intervenir efectivamente en ese campo y contribuir para romper el hechizo de la rufianización [del chuleo] seductora, estilo neoliberal, pasa indefectiblemente por *tratar* la enfermedad que resultó de la desafortunada confluencia en Brasil de los tres factores históricos que incidieron negativamente en la imaginación creadora: la traumática violencia por parte de la dictadura, la explotación rufianesca [chulesca] por parte del capitalismo cultural y la activación de una baja antropofagia. Esta confluencia tornó sin duda más exacerbados el envilecimiento de la capacidad crítica y la identificación servil con el nuevo régimen.

Aquí podemos volver a nuestra indagación inicial acerca de la situación peculiar de Brasil en el campo geopolítico del debate internacional que viene trabándose hace más de una década en el territorio del arte, en torno del destino de la subjetividad, su relación con el otro y su potencia de invención bajo el régimen del capitalismo cultural. La triste confluencia de los tres factores históricos puede ser una de las razones por las cuales este debate es tan reciente en este país. Por supuesto que hay excepciones, como es el caso de la artista brasileña Lygia Clark, quien un año después de mayo de 1968 preanuncia ya esta situación. He aquí como ella la describe por entonces: "En el mismo momento en que digiere el objeto, el artista es digerido por la sociedad que ya encontró para él un título y una ocupación burocrática: él será el ingeniero de los pasatiempos del futuro, actividad que en nada afecta el equilibrio de las estructuras sociales. La única manera en que el artista puede escapar de la recuperación es buscando desencadenar la creatividad general, sin ningún límite psicológico o social. Su creatividad se expresará en lo vivido."¹¹

¿Qué puede el arte?

Es desde dentro de este nuevo escenario que emergen las preguntas que se plantean para todos aquellos que piensan/ crean -especialmente, los artistas- en el afán de delinear una cartografía del presente, con el objetivo de identificar los puntos de asfixia del proceso vital y hacer irrumpir allí la fuerza de creación de otros mundos.

Un primer bloque de preguntas sería relativo a la cartografía de la explotación rufianesca [chulesca]. ¿Cómo se opera en nuestra vitalidad el torqueto que nos lleva a tolerar lo intolerable, y hasta a desearlo? ¿Por medio de qué procesos nuestra vulnerabilidad al otro se anestesia? ¿Qué mecanismos de nuestra subjetividad nos llevan a ofrecer nuestra fuerza de creación para la realización del mercado? ¿Y nuestro deseo, nuestros afectos, nuestro erotismo, nuestro tiempo? ¿Cómo son capturadas todas

de los años 1990. Este trabajo fue objeto de tres textos. El primero, escrito en 1993, es *Schizoanalyse et Anthropophagie*. En: Eric Alliez (Org.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. París: Les empêcheurs de penser en rond, 1998 ; pp.463-476. Edición brasileña: *Esquizoanálise e Antropofagia*. En: *Gilles Deleuze. Uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000; pp. 451-462. El segundo es "Subjetividade Antropofágica"/ En: Paulo Herkenhoff & Adriano Pedrosa (Edit.), *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros*, XXIV^a Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp. 128-147. Edición bilingüe (portugués/ inglés). Reeditado En: Daniel Lins (Org.), *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. El tercero es "Zombie Anthropophagy". En: Ivet Curlin y Natasa Ilic (eds.), *Collective Creativity dedicated to anonymous worker*. Kunsthalle Fridericianum: Kassel, 2005. Edición bilingüe (alemán/ inglés). Publicado en francés en versión reducida como "Anthropophagie Zombie". En: *Mouvement. L'indiscipline des Arts Visuels*, nº 36-37, pp. 56-68. París: Artishoc, Sept-Décembre 2005.

11) "L'homme structure

vivante d'une architecture biologique et cellulaire". En: *Robho*, n. 5-6, París, 1971 (facsimile de la revista disponible en: *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le mole, à vous de donner le souffle*, op.cit.). Reproducido con el título "(1969) O corpo é a casa". En: *Lygia Clark*, Río de Janeiro: Funarte, 1980, colección Arte Brasileira Contemporânea, editada por Afonso Henriques Neto, Eudoro Augusto Macieira e Vera Bernardes; pp. 35-37 (Agotado). Texto disponible con el título: "O corpo é a casa: sexualidade, invasão do 'território' individual, en: Manuel J.Borja Villel y Nuria Enguita Mayo (Edit.), *Lygia Clark* (catálogo de exposición), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997 ediciones bilingües: español/ inglés y francés/ portugués; pp. 247-248.

esas potencias nuestras por la fe en la promesa de paraíso de la religión capitalista? ¿Qué prácticas artísticas han caído en esta trampa? ¿Qué es lo que nos permite identificarlas? ¿Qué hace que ellas sean tan numerosas? Otro bloque de preguntas, en verdad inseparable del primero, sería relativo a la cartografía de los movimientos de éxodo. ¿Cómo liberar la vida de sus nuevos impasses? ¿Qué puede nuestra fuerza de creación para enfrentar este desafío? ¿Qué dispositivos artísticos estarían logrando hacerlo? ¿Cuáles de éstos estarían *tratando* al propio territorio del arte, cada vez más codiciado (y al mismo tiempo socavado) por la rufianización [el chuleo] que encuentra allí una fuente inagotable para extorsionar plusvalía de creación para incrementar su poder de seducción? En suma, ¿cómo reactivar en los días actuales, en sus distintas situaciones, la potencia política inherente a la acción artística? Ese poder de encarnar las mutaciones de lo sensible, y con eso, contribuye a reconfigurar los contornos del mundo.

Respuestas a éstas y otras tantas preguntas están construyéndose mediante diferentes prácticas artísticas junto con los territorios de todo tipo que se reinventan cada día. Imposible prever los efectos de esas perforaciones sutiles en la masa compacta de la brutalidad que domina el planeta en la actualidad. Lo único que se puede decir es que, por lo que todo indica, el paisaje geopolítico de la rufianización globalizada [del chuleo globalizado] ya no es exactamente el mismo. Corrientes moleculares vienen moviendo las tierras. Algo me dice que eso no es poco. ¿Quién lo sabe?

* **Suely Rolnik** es psicoanalista, crítica cultural y curadora. Es Docente Titular de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, donde coordina el Núcleo de Estudios Transdisciplinarios de la Subjetividad, del Posgrado en Psicología Clínica. Luego de ir presa a manos de la dictadura militar en 1970, se exilió en París entre 1970 y 1979, donde además de su formación psicoanalítica se diplomó en Filosofía, Ciencias Sociales y Psicología. Data de esa época el comienzo de su relación con Deleuze y Guattari. Tradujo al portugués parte de *Mil mesetas* y participó con Guattari en la clínica de La Borde y en los movimientos que agitaron la psiquiatría europea de los años 70. De la colaboración entre Rolnik y Guattari surgió este libro: *Micropolítica. Cartografías del deseo*, publicado originariamente en portugués en Brasil en 1986 y ahora en Argentina, Francia (Seuil, 2007), España y otros países. Data igualmente de dicho período su amistad con Lygia Clark, cuyo trabajo intitulado *Estruturação del Self* fue el tema de su tesis en Francia (1978) y de un texto de la artista publicado con su colaboración (1980) -una investigación que reanudó en 2002 en el marco de un proyecto de construcción de la memoria viva, presentada en una exposición que contó con su curaduría: *Somos o molde. A você cabe o sopra. Lygia Clark, da obra ao acontecimento*, Musée de Beaux-arts de Nantes, 2005, y Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. El tema principal de Rolnik son las políticas de subjetivación en la actualidad, abordadas desde un punto de vista transdisciplinario que se concentra en los últimos años en el arte contemporáneo en sus interfaces con la política y la clínica.

¡MUCHAS GRACIAS!

**A QUIENES NOS AYUDARON A AYUDAR
ORGANIZADORES, AUSPICIANTES Y POR SUPUESTO A LOS
ARTISTAS QUE APORTARON SU TALENTO**

EXPOTRASTIENDAS
feria de arte en argentina
2007

GRUPO ASEGURADOR
La segunda

VISA
Nº1 en el Mundo

Saint Felicien
BODEGA CATENA ZAPATA

Alejandro Montes de Oca - Gyula Kosice - Ana Eckell - Daniel Zelaya - Luis Wells Alicia Díaz Rinaldi - Zulema Maza - Blas Castagna - Bastón Díaz - Juan Doffo Clorindo Testa - Alfredo Prior - Juan Travnik - Miguel Repiso (REP) - Leonardo Gotleyb - Margit Lljosaa.

"Gracias a todos ellos pudimos obtener \$60.000 en la Subasta solidaria de Buzones de Correo Andreani intervenidos por artistas, reforzando así nuestra ayuda a las escuelas rurales argentinas"

Lo recaudado fue destinado a total beneficio de:
**Asociación de Padrinos de Escuelas Rurales (APAER),
Fundación Escolares, Fundación Cimientos,
Fundación Cruzada Patagónica,
Equipo Pro Escuelas Rurales y Comunidades de Jujuy.**

Santo Domingo 3220 - (C1293ARG) - Ciudad de Buenos Aires - Tel/fax: 4016-0805
E-mail: info@fundacionandreani.org.ar - Web Site: www.fundacionandreani.org.ar

15 años
FUNDACION
Andreani
Otra forma de llegar



Personas en random: arquitecturas de la coexistencia

Presentamos algunos extractos transcritos del cuaderno de bitácora (un cuaderno Arte de Estrada, anillado y con tapa semi-rígida, 100 hojas rayadas) y ensayo de materiales sobre la experiencia Sao Paulo-octubre de 2006: Documenta 12 Magazine + 27^o edición de la Bial.

por Rafael Cippolini **De la baja antropofagia al Fogón de los Arrieros.** ¿No es la *baja antropofagia* una de nuestras peores pesadillas? Aristóteles ya nos advertía, hace siglos, que no existe peor corrupción que el cambio de signo de la belleza (de la sabiduría, del bien, sea lo que sea que entendamos por una y otro). Parfraseándolo rápidamente: no conocemos peor corrupción que la perversión de lo mejor que tenemos. El artículo de Suely Rolnik [*Geopolítica del rufián*] posee la virtud de ponernos en alerta a propósito de las siniestras perspectivas de la peor de las utilizaciones que puede realizarse con la estrategia antropófaga (¡para colmo ya prevista por el mismísimo Oswald de Andrade!). Y la advierto horrorosa en doble grado, porque nos señala y sugiere que esa *cafishización* (ese chuleo) también invade, degrada y deprava la más potente de las políticas culturales argentinas: nuestra piratería borgeana, nuestra perversamente provechosa utilización de los argumentos de *El escritor argentino y la tradición*. Borges nos señaló el camino de la desbordada piratería: nos habilitó (y exhibimos con orgullo nuestra patente de corsos) para saquear y reutilizar todas las tradiciones y culturas de la historia de la humanidad. Para desterritorializarnos y contagiarnos de todas las apariencias. ¡Zeligs del universo!: cualquier bien cultural es para nosotros una invitación a la reescritura, a la reapropiación lúdica, al más demoníaco de los lifting. ¡Así abusamos del pensamiento borgiano! Y no existe ningún ejemplo más acabado de esta fórmula que *El Fogón de los Arrieros*, en la ciudad chaqueña de Resistencia. Paso a explicar mi hipótesis.

De la rabiosa yuxtaposición a la descarada apropiación. Me fui dando

cuenta de lo apropiado del ejemplo mientras participaba de una clínica de obra en Mar del Plata, a fines de setiembre pasado: recordé la foto de Borges en el Fogón de los Arrieros, a principios de la década del cincuenta: exactamente cuando comenzaba a darle forma en su cabeza al modus operandi que desplegaría en su *Escritor argentino y la tradición*. Apropiarse de un bien cultural no es nada distinto de descontextualizar su origen, de proponerle otra necesidad, otro uso, de rescribirlo y reinscribirlo. ¿Y qué otra cosa nos demuestra esa maravillosa experiencia chaqueña? Miles de objetos recontextualizados: las increíbles y pequeñas esculturas de Juan de Dios Mena junto a los guantes de Nicolino Loche, alguna pieza de Lucio Fontana contaminándose de partituras de tango de vanguardia y valiosísimos manuscritos de imprescindibles poetas franceses. El Fogón de los Arrieros es una cueva de piratas culturales, un enorme y tan modernista recinto de botines que trazan el mejor mapa de heterogeneidades del Siglo XX: el exquisito orden anárquico de muchas de las mejores aventuras de los últimos sesenta u ochenta años. El trabajo de tejido de un colectivo (el mismo *corte y confección* que Justo Pastor Mellado reclama para **ramona**). Como quería Tricky, una potente práctica de yuxtaposición que opone una reconfortante diversidad al cada vez más preponderante manual de texanización del arte latinoamericano (el archivo Houston vs. el archivo Austin). Con Bush a la cabeza, hay muchos diagramas del mundo que proceden del Estado de Texas.

Ya lo dijo Barthes: “juntos somos dinamita”. El leitmotiv, slogan y tra-

zado de la última edición de la Bienal de Sao Paulo está tomado del título de las notas de cursos y seminarios de Roland Barthes en el Collège de France (1976-77): *Cómo vivir juntos*. Esta amplia convivencia implica para nosotros (ahora sí ¡nosotros somos todos los habitantes del planeta!) un novísimo listado de interrogantes con respecto a la ya señalada espantosa fagocitación de la baja antropofagia descrita por Suelly Rolnik (y nuestros contagios locales ¡la reutilización del esquema Borges-Fogón de los Arrieros por parte del capitalismo cognitivo!): ¿qué maniobras debemos trazar con respecto a la reutilización de lo mejor que tuvimos? ¿Qué papel juega aquí la reescritura, en el más amplio de los sentidos? Nuestro tesoro (el saqueo apropiativo de todas las tradiciones) es el que está siendo parasitado por nuestros peores enemigos (prometo ampliar el análisis de todo esto muy pronto).

Una semiología borgeana negativa. Este “Borges cambiado de signo”, esta nueva perversión de un Borges por demás perverso (ese que había plagiado de Macedonio aquella frase que Héctor Libertella nunca dejó de festejar “cuanto más marginal, más central”) es lo que nos inquieta. ¿Debemos oponer nuevos Borges –cada vez más perversos, es decir perversión sobre perversión, perversos al cuadrado– como quien utiliza nuevos venenos como antídoto? No hace falta que lo aclare pero lo aclaro: no me referí nunca al Borges histórico, al literato, sino a la manipulación de sus efectos culturales. A ese que trasladaba una narración asiria a un conventillo de la calle Talcahuano y una riña de malevos al escenario de un siglo remoto para “volver más verosímiles las ficciones de la realidad”.

Coda de cruce. Con Cordula Daus (nuestro contacto más intenso en el Proyecto Documenta Magazine) hablamos del *Manifiesto Frágil* [ver **ramona** número uno] y de sus otros usos [ver *El arte en tiempos de fragilidad. Esbozo para una estrategia de supervivencia*, de Mario Gradowczyk en **ramona 63**]. Un *Manifiesto Frágil* ya muy por fuera de la coyuntura que le dio origen, esto es, dos muestras allá lejos y hace tiempo. De hecho, ese texto no es más que una reescritura de los argumentos borgeanos en el irónico y tardío formato de vanguardias que ya no existen. Es que procurar un *Manifiesto* ya es en sí montarse en una máquina del tiempo. También retomaré este asunto, pero no en estas notas.

Una bienal redireccionada. Quien deseaba escuchar voces apocalípticas referidas al nuevo rumbo de la 27ª edición de la Bienal de Sao Paulo, pudo acrecentar su archivo sin demasiado esfuerzo. Y hay que decirlo: no se trata de una transformación a futuro, sino de un cambio a presente. Con esto quiero decir: el modelo ya cambió hace rato. La Bienal de Sao Paulo sólo se está *aggiornando*. De hecho, el modelo –el esquema– de la Bienal de Venecia es el de un museo que nos recuerda su arqueología, esto es: cómo funcionaron las Exposiciones Universales en las que Brasil participó (Londres 1862, París 1867, Viena 1867, Filadelfia 1876 y París 1889). Es toda una genealogía: la Bienal de Venecia proviene de estas

experiencias así como la Bienal de Sao Paulo toma su modelo de su hermana mayor veneciana. Cada país estaba representado por su envío y respectivo pabellón: por su bien nacional, su cultura exótica en tanto local. Un diagrama del mundo que nos recuerda aquellos ensayos de H. G. Wells. Venecia es (como nos dice Olivier Mongin en *La condición urbana*) una ciudad-museo, una gran máquina de museificar.

Personas en random geográfico. ¿Qué era una Exposición Universal? El sitio (siempre central y validador) al cual el resto de las naciones (todo tan Herder, tan *espíritu de los pueblos*) enviaban lo mejor de sus producciones culturales. La 27^o edición reúne también obras que capturan la realidad de su sitio, aunque ya no coincida con “el objeto más amable”. Así Miki Kratsman (artista de Tel Aviv, aunque nacido en Buenos Aires) exhibe imágenes tan poéticas como desgarradoras de lo que la guerra deja y promueve. La Bienal parece articulada en dos ejes: obras arquitecturizantes (rearticulando los montajes de inspiración arquitectónica –propuestas como la del mexicano Héctor Zamora, el francés Didier Faustino, Ann Lislegaard de Dinamarca, o Brendon Wilkinson, de Nueva Zelanda y el Atelier Bow-Bow de Tokio, entre tantos otros) y otras que funcionan como “noticieros” del mundo (Bregtje Van Der Haak de Utrecht, residente en Holanda, Claudia Andujar, Suiza residente en Sao Paulo, Marwain Rechmaqui de Beirut, Narda Alvarado de La Paz o Paula Trope de Río de Janeiro). Por supuesto, existe un tercer grupo de obras cuya mayor referencia es que no se ajustan plenamente a ninguno de los dos anteriores. Pero como ya resulta de algunos ejemplos dados un rasgo predominante es el nomadismo de una gran mayoría de los artistas seleccionados (cuyas edades se extienden entre los 25 y 45 años): parafraseando a Diedrich Diederichsen, se encuentran en pleno random geográfico. Tomás Sarraceno, una de las estrellas de la Bienal (al menos para la prensa argentina) es un tucumano que vive en Frankfurt; Pepón Osorio es portorriqueño y vive en Filadelfia; Raymond Chaves es bogotano y vive en Los Angeles; Randa Shaath nació en Filadelfia pero vive en El Cairo; Goshka Macuga nació en Varsovia y vive en Londres; Dominique González-Foerster nació en Estrasburgo y vive en París, etc., etc., etc.). Una nueva comunidad de artistas atravesados por muchas tradiciones. Si Diederichsen, en un ensayo revelador, nos demuestra cómo una política de estímulo al viaje intereuropeo de estudiantes a principios de los setenta devino en la muy posterior creación de la Comunidad Económica Europea, esta nueva generación de artistas viven en una suerte de post-geografía (un efecto de transculturación permanente).

Otro ejemplo nacional. Esta vez, antes de viajar a Sao Paulo, me tomo el tiempo para revisar los catálogos de todas las ediciones anteriores de la Bienal. Para repasar en qué consistieron los envíos nacionales argentinos (o sea, el resultado de esa política que tanto defendieron curadores anteriores de Sao Paulo como Paulo Herkenhoff o Alfons Hug; su argumento fue más que atendible: hasta mediados de la década del noventa la Documenta de Kassel casi no advertía la presencia de artistas de los

países llamados periféricos, mientras que las bienales de Venecia y Sao Paulo, debido mayormente a los envíos nacionales, invariablemente se habían mostrado como más cosmopolitas en un sentido global). Pero lo cierto es que, en lo que nos atañe (Argentina estuvo presente en todas las bienales de Sao Paulo, salvo en la primera y en la de 1955) casi todos los envíos fueron regulares o pésimos, por más que en cada uno de ellos hayan participado muchos artistas buenísimos. Hubo excepciones, por supuesto, pero fueron eso: excepciones. Por otra parte, que un artista *represente* a un Estado Nacional ¿no constituye una propuesta antiquísima?

Nomadismos densificados. Una vez más, esta dispersión cultural yuxtapuesta no genera “tierras de nadie” (una de las teorías de los responsables de la anterior Bienal de Sao Paulo proponía un *espacio liberado* para el arte contemporáneo: un más allá de lo nacional). El modelo de esta bienal es otro: se trata de unidades (densidades) culturales en tránsito, bagajes artísticos en circulación. Y es que el campo del arte contemporáneo ya no recontextualiza sólo a los objetos, sino también a los artistas.

Crossover temporal. No nos tendría que resultar curioso que el texto de Suely Rolnik comience justo en la fecha que Alfons Hug (quien tampoco curiosamente es alemán) señala como eje de cambio para la Documenta de Kassel, como momento de apertura a otros paralelos y meridianos. Los *vientos críticos* que desplegaron sus remedios a la creciente rufianización actuaron sin lugar a dudas como drogas de prueba. Es que no podemos dejar de advertir que la diseminación de estrategias que antes pertenecían a un único sitio (la antropofagia –alta o baja– a la toponimia brasileña; las perversiones borgísticas al locus argentino, debido a la coyuntura que las provocaba) hoy se enrarecen en un campo de pruebas por demás expandido. Me gusta la expresión *drogas de prueba*. Suely me regaló un libro dedicado a Lygia Clark (*Da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*) en el cual Tunga cuenta que Lygia descreía que lo suyo fuera arte.

“Cuando conocí a Lygia, ella me dice: ‘yo no hago arte’. Tal vez porque tenía la pretensión de exiliarse de ese territorio, de la práctica artística, para poder invadir otro. Acuerdo en que existan dos modos de pensar eso. Por un lado, ¿en qué medida el discurso de un artista sobre su obra es la verdad de la obra, en qué medida el discurso de un sujeto sobre sus prácticas revela la verdad de esas prácticas? Eso ya es un tema complicado, denso e interesante, a ser explorado sobre Lygia Clark. Y, por otro lado, cabría aquí preguntarnos lo siguiente: ¿qué es arte? No nos corresponde a nosotros definir qué es arte”.

Lygia Clark consideraba sus prácticas como terapias: drogas de prueba.

Un ejemplo de dulzura. Otros de los tantos *artistas desplazados* presentes en la Bienal es Meschac Gaba, nacido en Cotonou, Benin, y residente en Ámsterdam. Su obra, *Sweetness*, consiste en la enorme maqueta de una ciudad realizada con más de 200 kilos de azúcar por el archi-

tecto diabético Silvio Romero. Si la observamos atentamente, advertimos que se trata de una mega-ciudad: una metrópoli que no es sino la yuxtaposición de varias de las más importantes capitales del mundo. Esta obra podría ser considerada una puesta en abismo de la Bienal: un esquema de lectura referido a la construcción de lo contemporáneo en tanto entelequia: coexistencia y amalgama. Reescribir las ciudades, encontrarles otros usos.

Las ciudades museo y las ciudades de tránsito. Una hipótesis sobre el futuro de las ciudades ya inscripto en el presente sería la siguiente: coexisten las ciudades museos (Venecia sería un ejemplo de esto) con las ciudades de tránsito: urbes que funcionan como un gran hotel de personas que se desplazan permanentemente de aquí para allá. La contemporaneidad ya no parece ser propiamente cosmopolita (la diversidad en un único sitio) sino generadora de un tránsito nómada. Por supuesto, un modelo se opone al otro, crea diferencia. Quizá en este momento ambos sean necesarios: tanto como en la Bienal de Sao Paulo se superponen dos modelos para entender el arte —en la misma dirección en que lo plantea Larry Shiner en *La invención del arte*—: al esquema central se le formula y presenta la Paralela, una exposición donde la presencia curatorial se enfatiza en un montaje clásico; una imperdible muestra de artistas brasileños sin un concepto central. Un muy buen catálogo de producción formal y actual. En la presentación del Proyecto Ciudades, en **ramona 63**, nos preguntábamos por el uso de las mismas: una Bienal quizá sirva

FE DE ERRATAS ATRASADÍSIMA

Queridos lectores:

Por razones de producción editorial, cuando advertimos la errata y duplicación en el diálogo "Nosotros es una palabra muy sospechosa" en **ramona 64** (págs. 43 a 47) **ramona 65** y **66** ya estaban en imprenta, por lo cual no pudimos disculparnos a tiempo. El vértigo de **ramona** (10 números mensuales por año de 100 páginas cada uno y a puro texto) siendo como somos una publicación independiente nos expone a situaciones como ésta.

Sean disculparnos.

ramona: corte y confección editorial

Más que un desafío editorial: una propuesta (¡ya en marcha!) y una pretensión de edición crítica; y por sobre todo, una urgente ponencia en el Encuentro Transregional de Documenta 12 Magazine en Sao Paulo.

Por Justo Pastor Mellado

Hace unos cuántos años, con Marcelo E. Pacheco hablamos de hacer una historia de las “historias de corte y confección” que se armaban en la escena del Cono Sur. Yo todavía no conocía a Cippolini. Pero conocí a Feliciano Centurión, que me fue presentado por Nora, la mujer de Noé. Sus mantas eran el significante “sastrecillo valiente” que faltaba, para dimensionar las tallas de los cuerpos por representar.

De ahí, a través de Irma Arestizábal, conocí la obra de Lecuona. Las pinturas de los patrones Burda. Pero luego, en una de las muestras de grabado Curitiba, adquirí una colección de moldes Mc Call, que ya tenían mi edad. En otro país, el recorte de los cuerpos se hacía análogo a los cortes de carne en el matadero.

Cuestión de representar diagramas de calce. Como si de todo eso no hubiera más que el relato de las costuras como sustitución de las suturas simbólicas por las que desfallecía nuestra producción subjetiva. Lo que no entendí en ese momento fue que mi ensoñación por el corte y confección era la pantalla encubridora de las “artes de la excavación”.

Una cosa llevaba a la otra. La discusión con Pacheco siempre fue retomada como una hebra interminada que, siempre quedaba flotando. Eso es. Existía la flotabilidad de las nociones compartidas, fácilmente retomadas para cerrar con ciclos temporales. Es así que cayó en mis manos el catálogo de Oxford: “Argentina 1920-1994”. Fue allí que conocí el concepto de “conceptualismo caliente”, a partir de Grippo. Eso le daba el crédito a Buntinx, que en Lima trabajaba sobre las “analogías dependientes”. Es decir, una manera de sortear una historia de subordinaciones metodológicas, recurriendo a la retórica tomada en préstamo a las ciencias sociales de los sesentas, que vendría a ser nuestra mejor plataforma infraestructural: Dussel, Quijano, del Barco, por mencionar a algunos. Que repercuten hoy, en el encuentro de editores de Documenta 12 Magazine, en Hong Kong, al mencionar Ovidiu Tichenleanu que estas lecturas bien podrían ser extremadamente útiles para el análisis de las coyunturas políticas actuales en las sociedades post-comunistas de la Europa Central.

Esto es lo que se llama “singularidad de singularidades”, para no tener que aceptar la validez dudosa de la hipótesis de un conceptualismo aséptico, anglosajón, calvinista. Determinante, a la hora de programar la representación del “otro”. Por eso, el conceptualismo caliente me permitió suponer el proto-conceptualismo de Balmes, que en el 65 pinta la serie de Santo Domingo, para poner en suspenso la densidad de los cuerpos; los cuerpos tipográficos de la letra figurada en el espacio de un cuadro que se sustraía de la dinámica subordinante del “collage”.

La hipótesis del proto-conceptualismo de Balmes aparece en el catálogo “Utopías Invertidas”. Apenas pude “introducir” un problema local, entre los otros tantos problemas locales planteados por la exposición.

Porque si hay algo que se puede concluir de esa exposición, es que tenemos muchas localidades y que si bien, todas somos iguales, hay algunas localidades que son más iguales que otras. Al menos marca una recomposición estratégica en la percepción de la densidad de la escena del Cono Sur. ¡Qué alivio!

Encontrar una exposición donde una cierta representación mexicana no dé lecciones universales sobre el arte del sur. Y mejor aun, que no aparezca el fridakahlismo estadounidense de rigor, destinado a encubrir el espesor de otras escenas. ¿Por qué no decirlo abiertamente?

Así como “Utopías Invertidas” redimensiona abiertamente el rol de la escena rioplatense, por decir lo menos, la aparición de **ramona** convierte a Buenos Aires en una escena local expandida; a tal punto, que compartimos la certeza de que el eje del debate en el Cono Sur pasa por **ramona**. Lo que no es poco. Es la ficción que agrega el “plus” analítico que sella la consistencia de una reflexión colectiva de múltiples entradas y salidas. **ramona**, en este sentido, no es UNA; hay varias **ramona** superpuestas en diversos regímenes textuales. De este modo, la mención de Mario Gradowczyk a la polémica Houston/Austin remite a un tipo de conflicto sobre cuyos objetivos generales todavía no hay claridad en la escena del Cono Sur.

Principalmente, porque los agentes de transferencia son diversos y

poseen diversos intereses. El aparato de investigación universitaria, en aquellas escenas en que hay investigación universitaria, están más propensos a compartir la definición de políticas de gobierno que una revista, cuyo eje es la aceleración de conexiones y el trazado de mapas de una intensidad analítica que posee otra temporalidad que la universitaria. Lo que se disputa aquí, son cuotas de influencia efectiva, a través de alianzas de mediano plazo, en una escena argentina que enfrenta la defección del Estado en el terreno cultural con un “plus” de ciudadanía que nos parece ejemplar. Toda la sabiduría que le hace falta a la clase política, la poseen los agentes del sistema de arte argentino.

Esta situación no se da ni en Santiago ni en Lima ni en Asunción. No existiendo investigación universitaria, ni políticas de Estado consecuentes en artes visuales, en Lima, el trabajo de resistencia lo realiza el Museo de Arte de Lima (Natalia Majluf) y la ficción programática del Micro-Museo (Gustavo Buntinx). Resistencia, significa en este terreno, simplemente, producción institucional. En Asunción, esto se verifica con la producción del Museo del Barro como complejo de intercambio y aceleración de relaciones. En Santiago, la endogamia vigilante sostenida por el sistema universitario, así como la conversión del arte chileno en un “arte de formulario”, desmontan toda capacidad de resistir; es decir, de producir institución. De tal manera que, frente a la pertinencia editorial de ramona, en términos estrictos, tanto en Lima como en Asunción la respuesta editorial se localiza en la producción institucional; es decir, en el montaje de condiciones de existencia de un campo artístico, teniendo como eje la construcción de musealidad. En Santiago, iniciativas editoriales como Revista de Crítica Cultural no hacen sino reproducir el mito académico de la “escena de avanzada”, en alianza forzada con estrategias universitarias anglosajonas, que han instalado en los “estudios culturales” y en los “estudios visuales” un nuevo campo de reproducción académica en el plano local. La única iniciativa que me parece viable como plataforma de producción institucional es un soporte editorial independiente, www.arteycritica.cl, sostenido por artistas emergentes que han resuelto luchar con medios propios contra la endogamia del “arte de formularios” y escapar, al mismo tiempo, de las políticas saturnales fomentadas por la academia de los “padres totémicos” del arte chileno de las últimas décadas.

Respecto a Buenos Aires y ramona, una cosa es poner en duda la utilidad metodológica de la metáfora analítica de las Constelaciones, propuesta por Maricarmen Ramírez; otra cosa es poner en un mismo plano, dos estrategias de reconstrucción programática cuyo destino no se resuelve en el espacio anglosajón, sino que depende de las consistencia de nuestras obras y de nuestros discursos. Me refiero a que Houston es un proyecto en el que la exposición opera tan sólo la sombra anticipada del concepto de recuperación de fuentes para la (nueva) historia del arte latinoamericano.

Por esta razón, su catálogo ha sido un camote ineludible para la academia estadounidense de los “estudios latinoamericanos”. Pero pasemos.

Lo que hace Austin no es tan sólo ocuparse de cómo la “integración” de las obras argentinas pueden acomodarse de manera efectiva en la colección general del museo. No hay que olvidar que Austin remite a un museo universitario, con un efecto académico que puede tener directos retornos sobre el espacio universitario argentino, pero no necesariamente sobre su trama curatorial. En cambio, en Santiago, la apuesta de Austin podría tener efecto en la recomposición curatorial, porque la endogamia del espacio universitario no lo convierte en superficie de recepción consistente. Mientras que la presencia de Houston, debiera tener un efecto universitario en la medida que los equipos que aseguran su trabajo de investigación de fuentes están localizados en un aparato universitario de provincia, que sin embargo no es suficientemente reconocido por las entidades universitarias de la capital.

En Buenos Aires, en cambio, Houston y Austin reproducen la visibilidad de propósitos diferenciados en varios sub-sistemas de agentes locales. Hay sectores para quienes Houston representa una alianza significativa en el establecimiento de políticas de archivo. Aquí se juega un poder simbólico sobre la reconstrucción historiográfica. Mientras que Austin, apuntando lateralmente hacia un objetivo similar, pero de menor intensidad, a lo que apunta es a incidir en los mecanismos de reconocimiento del arte argentino en el mercado estadounidense; tanto a través del integracionismo museal, como de la conquista de mercados efectivos.

A mi juicio, esto constituye un propósito modesto; excesivamente modesto para lo que significa la “invención” formal de un conceptualismo caliente que debe adquirir algo más que un precio en las subastas.

Eso está muy bien. Pero lo que **ramona** debe poner en el debate es la suspensión de la propia noción de “integración” de colecciones, si éste es el tono con que en arteBA 2006, Austin declara sus propósitos.

La palabra “integración”, como he señalado en otros lugares, remite a la estrategia de los Cuerpos de Paz del arte contemporáneo. En todo caso, allí no se define el problema del arte argentino. Es **ramona** quien lo define, al editorializar su trama de intensidades. Es decir, es **ramona** quien retoma en su discursividad, el pulso de sus coordenadas. Justamente, por el extraño modo como combina su editorialidad: entre el “no-leninismo” de la teoría clásica del periódico partidario y un espíritu pata-físico de inquietante factura. Por eso afirmo: ni Houston, ni Austin, sino **ramona**. Ésa puede ser una consigna, editorialmente viable, que ya no hace de la “emergencia”, una Estética, sino de la densidad de su formación, historización compleja incluida, una Estrategia de Consolidación Gráfica de una Escena de Arte. Esto es lo que denomino, a propósito de **ramona**, una “ciencia popular” de corte y confección editorial.

Las megamuestras de arte internacional: un planteo crítico

Análisis y discusión de la arquitectura política de las grandes vidrieras del arte

por **Susan Douglas**
School of fin Art and
Music. University of
Guelph, Ontario,
Canada.

INTRODUCCIÓN

Se puede afirmar que, en el campo de las artes visuales, los circuitos internacionales (bienales, trienales, megaexhibiciones, etc.) representan un importante espacio de referencias. Para el mercado, los curadores, los museos, y las galerías, los encuentros son una fuente de inspiración, ya que estas producciones de altísimo nivel convocan la mirada de los proponentes del vanguardismo contemporáneo. Los identificamos en esto como fuentes de información. Y además, para los críticos, teóricos y los intelectuales, para los artistas, estos encuentros que nomino ubican el desafío y la polémica. A mi ver, las exposiciones internacionales siempre fueron representaciones en donde influyeron el poder, la economía, las agendas políticas y la sociedad. Propongo un recorrido crítico a través de este mundo de las conexiones, sincronías y diferencias tan significativo.

UNO

Últimamente las megamuestras están recargadas de instalaciones, videos, fotografías, performances, films y mil derivaciones de estas, tales como la pintura digitalizada, la video-instalación, etc. Es que la megamuestra de arte visual hace mucho que dejó de ser una presentación de un grado superior de estética y pasó a ser un problema vital y económico donde se incorpora la tecnología con una actitud utilitarista. Su creciente inserción en la economía de mercado la ubica, a la vez, como vidriera ante el mundo de la crítica. Para comprender mejor las megamuestras, hay que tener en cuenta que difunden los bienes culturales de una época. No se puede negar que registran la riqueza expresiva de los elementos e imaginarios de hoy. Pero tampoco hay que olvidar que se ajustan, con aparente sencillez, a una lógica en que influyen desde hace tiempo nociones sobre lo que es el vanguardismo, el poder y la economía, así como, más recientemente, los mensajes cifrados que ofrecen los medios. Las exposiciones de arte internacionales, como grupo, tienen otros rasgos importantes. El más fundamental es que, al lograr una mirada globalizante, reconocen en principio que hay tantas maneras de narrar la historia del arte como las hay de producir el arte plástico. El tema es que mantienen una estructura institucional, es decir, se fijan ideológicamente, lo que al mismo tiempo implica que localizan un momento histórico, que registran una visión puntual y ágil de la creatividad. En los encuentros

internacionales estas dos ideas se relacionan por medio de la mirada que otorga el director artístico de turno, es este el que, de alguna manera, organiza el mundo fragmentario y contradictorio de las obras, formas e imaginarios que hoy representan la modernidad.

Hace casi cincuenta años, cuando nacía la primera Documenta en Kassel (Alemania) en un clima de reconciliación de posguerra, Joseph Beuys militaba con lo que Marcel Duchamp patentó. En una palabra, se embarcó en un camino similar al de Duchamp al recalcar el concepto de que el arte no tiene límites, ya que ser artista implica animarse a ir más allá de lo conocido y aceptado. El proyecto que realizó Beuys para esa Documenta de 1965 fue plantar un sendero de nogales al borde de la ciudad; estos árboles aún están allí, claro que ya crecidos. Por otra parte, en el museo de la ciudad de Kassel tenemos también a Beuys con su visión radicalizada, ubicado entre los soportes más tradicionales del arte, es decir con la pintura, la escultura y el dibujo de otros siglos, como un código más para lo que es el canon. Creo que podemos rescatar varias cosas de esta anécdota que les doy. Todo arranca de un momento de creatividad, sí, pero también se sigue viviendo a partir de un momento posterior de reflexión crítica, es entonces cuando nace el arte moderno. Surgirá así un sentido importante de la cultura. Como bien se puede ver en el ejemplo, el sentido de la forma que se hace visible y se desarrolla en un encuentro dado, no desaparece cuando las obras se dejan de exhibir. Es más, es todo lo contrario. Cuando la obra deja de exhibirse, adquiere otra vida, pasa a ser una comunicación y permanece así, atenta a la máquina que es la industria cultural. Es cierto que los visitantes ven en una gigantesca muestra de arte lo que entienden por medio del guión que les ofrecen los responsables a los artistas para explicar su programa de trabajo o a ellos mismos como disparador del trabajo curatorial; cobra protagonismo con su difusión –después que los pabellones oficiales de la muestra hayan cerrado– y por medio de la crítica. Así, el discurso contestatario se despega de su contexto y se va difundiendo como otra experiencia del arte: así abre el juego a nuevas experiencias, se prolifera.

En principio esto ocurre por medio de la repetición: lo que se ve en la megamuestra se ve también y en poco tiempo en otros terrenos de exposición. También en el aula se repiten los nombres de los consagrados y

además siempre hay algún poderoso coleccionista dispuesto a recalcar lo que vio como significativo en la muestra al exhibirlo en su propia casa. Esto nos lleva a observar que los nuevos protagonistas del mundo del arte, que a través de sus obras primero surgen como dispositivos de una época, finalmente y de una forma sutil, pueden llegar a ser el tema informal de conversación de generaciones de artistas posteriores. Esto es lo que le sucedió a Beuys, que en algún momento fue un desconocido y ante la presencia de muchos artistas que buscaban un nuevo rumbo en los años 60 se volvió un mito. Advierto que no digo esto para desmerecer a Beuys ni mucho menos. Les comento algo acerca de lo que es la experiencia del arte moderno. Vuelvo al tema. Ya limado de asperezas, la obra de Beuys, como la de muchos otros consagrados por la Documenta, adquirió una identidad oficial, la de formar parte de los más distinguidos museos del mundo, tal como el Museo de Arte Moderno de Frankfurt y la Tate Gallery. Los dos tienen obras muy importantes. Es decir que, esa etapa revolucionaria del arte que comienza en los años 60, que existía en germen en la primera Documenta y se supuso vanguardista, se rescató y sirvió de guía para los artistas de otra generación, lo que demuestra que tanto el arte políticamente comprometido como el de corte tradicional asume un nuevo sentido cuando se expone universalmente. Me parece importante que tengamos en cuenta que en los encuentros hay un poderoso trasfondo político anclado a los gustos de curadores, galeristas, críticos y *marchands* dispuestos a jugarse para hacer conocer internacionalmente la trayectoria de éste o aquél artista. Lo que una audiencia calificada lanza internacionalmente adquiere con el tiempo autoridad y legitimación. Podemos decir con certeza, que el show se transforma ante la presencia de la historia.

Documenta ha ganado mucho espacio institucional desde 1965. A modo de ejemplo, les cito la Documenta de 2002, la del crítico de Nueva York Utwe Enwesor de origen Nigeriano. Esta Documenta como exposición nos deja en claro que recibe una herencia de prestigio al exhibir de manera espectacular artistas de mayor y menor fortuna. Los que sostienen este mensaje ideológico son un grupo de ilustres curadores convocados por el director general para realizar la muestra. Entre ellos contamos a Catherine David, actual directora del Centro Witte de With en Rotterdam, pero más significativamente muy controvertida crítica y curadora general de la Documenta X (1997). En principio, entonces, la Documenta XI es balsámica, intenta ser democrática y se reconcilia con el pasado. Más precisamente, la Documenta XI de Enwesor se destaca por su manifiesta preocupación con la desigualdad en las artes visuales, con identidades agónicas y antagonistas, con temas como el mestizaje, la hibridación, las fronteras y las migraciones, conceptos de interés en una época de globalización. Así que no se pretende imponer una mirada unificadora a la exposición, sino todo lo contrario, despegar una noción reaccionaria de las bellas artes con una mira fugaz y a su vez oportuna. Desmontar el canon y a su vez desbaratarlo y rearticularlo libremente es la consigna. La alusión a la red es clara, la Documenta está diseñada con referencia a

las plataformas virtuales que se entrecruzan por Internet. Asimismo, para Enwesor, el arte debe mostrar indignación ante la injusticia, al mismo tiempo que debe rendir cuentas a su pasado estético. Enwesor es el primero en introducir seriamente a artistas africanos en una megamuestra, en aportarles la pátina de prestigio que otorga Documenta. Ubicamos a Isaac Julien, a Yinka Shonibare y a Lorna Simpson en esta muestra, del mismo modo que a Shirin Neshat, Mona Hatoum y también Cildo Meireles que acompaña a Tania Brugera representando a Sudamérica. De Canadá envían obras Jeff Wall, Stan Douglas y Igloolik Isuma Productions. A la Argentina la representan Víctor Grippo y Fabián Marcaccio, como ven, la pasarela de famosos (y a veces millonarios) artistas en conjunto articula un mensaje político, es que la cultura, para Enwesor y sus asociados, tiene un papel social explícito que cumplir. El director artístico volverá a retornar en Enwesor al ámbito artístico como objeto especulativo, pero siempre convocando al pasado como punto de origen. Podemos decir que la situación descrita define a la megamuestra como una representación con ideales de justicia. Por ello, la imagen concreta que emerge de la Documenta XI, por encima de otras consideraciones, es una imagen de lo posible ya que estamos intentando modificar efectivamente el gran parque temático que es la megamuestra.

DOS

Con lo que voy diciendo podemos advertir que considerar críticamente la actividad que representan las megamuestras supone entonces tener en cuenta entramados discursos y debates. Lo que se polemiza, muestra y discute, lo que se manifiesta y trasmite tanto en la Documenta, que se da cada cinco años, como en las Bienales de Venecia, Estambul o San Pablo, parte de la interacción entre movimientos y tendencias que se entienden y comparten entre artistas y profesionales en el ámbito, y por ende que no se pueden sintetizar fácilmente. Complicando esta situación esta el hecho de que las megaexhibiciones muchas veces se plantean en el marco de las relaciones entre los artistas, sus galeristas y los que ocupan el primer lugar en los ámbitos de legitimación, ya que estos enlaces se van creando muchas veces espontáneamente en ámbitos comunes, es decir en un clima de sociabilidad, lo que hace difícil seguir los diferentes hilos de la trama en esta red de relaciones, producciones artísticas y demás que las megamuestras trazan. Agréguese a esto fenómenos extra-artísticos tales como condiciones históricamente descriptibles enfocadas con eficiencia por los organizadores de tal o cual muestra y afrontamos así una construcción de gran complejidad. En esto figura, como dije antes, el impacto que pueda ejercer el público sobre la interpretación de la obra, lo que puede sugerirnos que las exposiciones son mucho más que procesos de transmisión cultural porque, en lo que al público se refiere, tienen la capacidad de instalar cierta herencia cultural en términos icónicos. En ello el público ve que influyen los códigos que pertenecen a una dimensión mundial del arte del mismo modo que fenómenos extra artísticos y de orden social y político. Agreguemos que, en

este marco conceptual que ubico y en el espacio físico de la muestra, se desarrollan las actividades artísticas más variadas, producto de aspiraciones, enfrentamientos, expectativas, intereses y posicionamientos como los que hay en todas las exposiciones globales. En conjunto van creando densidades al nivel intelectual y afectivo para un público ávido de emociones rápidas y novedades. Antes insinué que la megamuestra, hoy en día, es el ámbito de los artistas-peregrinos ya que, como Neshat, Meireles o Marcaccio, muchos de los artistas más codiciados viajan de una megaexposición a otra, siempre peleando su lugar en el podio de los contemporáneos famosos. Muchas veces se encuentran más a gusto en Nueva York, Londres o Berlín, que en sus países de origen o de nacimiento. Con esto, no está de más recordar que el artista de hoy es un vendedor ambulante que, viajando por el mundo, entrega sus obras para satisfacer la demanda. Pero no es sólo el artista que ha perdido su inocencia, sino también el público. Sí, las megamuestras ofrecen oportunidades para el desarrollo profesional y económico. Pero aunque los curadores, críticos, artistas y *marchands* se capitalizan, no debemos descartar la influencia del espectador/lector sobre lo desplegado en estos espacios. Todos vivimos en una cultura de información que lo absorbe todo, donde el marketing y los impactos gruesos se utilizan para llamar la atención. Por eso es que en el ámbito de los encuentros, donde la aprobación o admiración del público por una obra o un artista a veces tiene que ver más con el marketing que con una visión sensible, las obras a veces salen como productos industrializados de una fábrica, frontales. Un esquema simplificado de los circuitos artísticos internacionales nos demuestra que, en general, se tiende a premiar el arte conceptual, las estructuras minimalistas, los medios tecnológicos y los valores estéticos que éstos consagran. Para mí esto plantea interrogantes. Se ha creado una mirada depurada y sin compromiso, la mirada de un estilo globalizante que es portadora de un argumento con poder legitimizador que surge de la necesidad de una eficiencia casi corporativa. Es que el artista valorado de hoy tiene que producir obras para las más prestigiosas colecciones de arte del mundo y para los más importantes coleccionistas. Y si la mayoría de los artistas deciden darle brillo a la tecnología o incorporan lenguajes tecnológicos (computadora, video, fotografía), existe también un problema de recursos y un problema ético y moral. Por un lado, las exposiciones se usan como plataformas para artistas consagrados y cotizables, muchos de ellos están influidos por los medios de comunicación y por el marketing. Y a su vez, lo que vemos es una caducidad de ideas, de visiones sensibles, son trabajos a gran escala donde el profuso empleo de los idiomas tecnológicos y el conceptualismo (especie de arte conceptual 'light') confieren marginalidad, esa marginalidad que los artistas de una nueva generación han mentalizado como una estrategia para adquirir glamour y celebridad.

TRES

Advertimos que la definición de lo que pueda llegar a ser una mega-

muestra se puede alcanzar sólo si procuramos eludir generalizaciones fáciles, por allí donde encontramos puntos de tensión.

Comprender el mundo de la Documenta es comprender que el arte contemporáneo está involucrado en situaciones que aluden a las vivencias sociales y políticas, y por lo tanto que las practicas artísticas se articulan y entrecruzan globalmente impulsadas por un conjunto de intereses en los que predomina la teoría crítica y el mercado. En encuentros como este y otros, los amigos y conocidos (como en todos los ámbitos) se afirman entre sí poderosamente creando la impresión de movimientos artísticos donde tal vez estos no existan y otorgando también en potencia una representación aplanada del ámbito creativo actual. Esta impresión, en todo caso, la otorga la sucesión de fragmentos en el tiempo que se percibe al leer las megamuestras como texto, producto de la ficción construida por los paisajes sucesivos y sin límites precisos, que registran como reflexión de la escena del arte global. Esta imagen, la de las plataformas virtuales, la utilizó la Documenta XI para identificarse. Pero curiosamente, pienso que es una representación apropiada para ubicar otra imagen formada de impresiones que se suceden invisiblemente. La que describo es más compleja. Me sugiere los mecanismos, casi invisibles, de la globalización. La globalización política y estética es una concepción resaltante en los encuentros de arte.

CUATRO

La globalización estética avanza sin pausa y con un número creciente de artistas capturados por los códigos del arte conceptual. Se trata de producciones de altísimo nivel, y que convocan la mirada de quienes, por momentos, se aproximan al fenómeno de los encuentros con el fin de hacernos pensar en los problemas de la óptica globalizarte que hoy imponen. Gerardo Mosquera los identifica como fuentes de información para artistas jóvenes y trofeos para los proponentes del vanguardismo contemporáneo. Así los caracterizó muy recientemente y de manera implícita Alfons Hug, curador encargado de organizar la Bienal de San Pablo, al referirse a su muestra como un bazar de objetos a elegir.¹ Este argumento resulta altamente satisfactorio para los historiadores y críticos, los cuales mostraron el papel clave que ejercen los encuentros internacionales en el desarrollo del arte de nuestros tiempos. Algunos de ellos, como Francesco Bonami, curador de la Bienal de Venecia 2003, explotan admirablemente el sentido de que el espectador es la víctima de un artificio discursivo. Su bienal se tituló "El desplazamiento del observador". Otras lecturas, como la de Catherine David para la Documenta X, imponen una mirada hacia el futuro. La de la Documenta XI, organizada por Utwe Enweser y un comité internacional de curadores, se basó en la idea de la megamuestra como un punto culminante, logrando así, a mi juicio, poner en evidencia la fragilidad de una mirada historiográfica.

Apunto a algo que los organizadores de los encuentros dan por sentado: que el contenido intelectual de sus intervenciones ya viene de antes, de las Exposiciones Universales que funcionaban como vidrieras en los que

1) Alfons Hug, chief curator, Image Smugglers in a Free Territory, concept of the 26th São Paulo Art Biennial, press information by the organizers, December 2003.

se podían ver contrastes jerarquizadores y naturalizantes. Así lo describe el académico Tony Bennett. Efectivamente, hay cuestiones centrales para la consideración de las megamuestras y la representación que parten de procesos filosóficos e ideológicos. Los voy a sintetizar de la manera siguiente.

1. Educación basada en la comparación entre lo conocido y lo nuevo. La experiencia de una exposición consiste principalmente en las relaciones activas que existen entre el espectador, el ambiente y las obras. En casi todos los casos aprendemos algo al visitar la muestra; la experiencia supone que uno está más o menos conectado con la ola de sensaciones y pensamientos que allí se ubican. La experiencia también supone cambio, la muestra recarga el sentido de que lo conocido y lo nuevo se entrelazan entre sí. Esto tiene ciertas consecuencias.

Primero, la actividad de aprender estimula a dirigir el pensamiento, al mismo tiempo que otorga sentido a la experiencia. Todo se conoce en conexión con un acto de la visión, del conocimiento, de la educación y se otorga por medio del intelecto, aunque esto no se percibe conscientemente ya que el descubrimiento de la conexión entre las cosas se va desarrollando de una manera relativamente casual. Esto no quiere decir que no tenga significación, todo lo contrario, expresa fundamentalmente el principio de que el proyecto de cualquier sociedad civilizada está formado en la representación y que la cultura se puede sintetizar desde el punto de vista crítico.

A lo largo de la historia del arte varios autores han tratado de establecer posiciones respecto de como representar la obra a través de las épocas. En la historia del arte, la metodología de los contrastes formales se basa en los escritos de Hendrich Wofflin, célebre historiador de arte de origen germánico, quien se propuso hablar del estilo de las obras de arte, así como también comprender los factores emotivos e intelectuales que la representación asume. Según él, estos pueden leerse como referentes de una época. El desafío para Wofflin no fue, como algunos lo entienden, adjudicar mérito a un estilo con el propósito de relativizar a otro, sino que fue organizar las varias constantes en el campo de las artes visuales y reproducirlas como referentes históricos. Así convocó una idea general de la representación según las épocas (renacimiento/manierismo/barroco) lo que se fue convirtiendo en un modelo idealizado de la historia del arte según las formas, una idea que (podríamos agregar) los críticos y teóricos de la vanguardia han cuestionado severamente desde los años 60.

Analizando a Wofflin queda claro que la crítica formal y estilista genera lecturas homogeneizantes ya que se trata de un modelo que unifica los estilos como categorías estéticas bajo un sólo término. Roland Barthes, al estudiar los procesos culturales en el campo de la semiótica, caracterizó este tipo de conocimiento social como "mitología". Los circuitos internacionales también tienden a absolutizar por medio de enfatizar la identidad como manija [*! don't understand this phrase - and my Barthes is a bit rusty - is it a set phrase and/or a recognized translation?*], lo que en teoría podría generar nuevos tipos de conocimientos, pero muchas

veces acaba por producir aproximaciones estéticas caracterizables como superficiales y frívolas. Podemos buscar una explicación para este fenómeno en una estructura conceptual de dualismos donde dominan las jerarquías (centro/periferia) y polaridades (forma/contenido), como otros ejemplos: tradición/modernidad, norte/sur, local/global. Todo esto parte de antiguos modelos totalizantes del pensamiento filosófico cuyo funcionamiento se debe a la abstracción y pretensión de dotar de un fundamento ideológico a la base del conocimiento. En las exhibiciones este aspecto del dualismo puede llegar a crear un espacio “dulcificador”, una zona de confort que es fundamental tener en cuenta.

La idea que la megamuestra desarrolla es la de una posición cultural relativa donde una tentativa de explicar “las bellas artes” es permanentemente atravesada por ideas del progreso material y cultural de las naciones. Claro está que este mandato varía considerablemente según las diferentes exposiciones. Pero aún así, con esto de las comparaciones, lo que perdura desconcertantemente, es una mira modernista que pretende orientar al público y seguramente con la finalidad de manifestar una orientación progresista. En la Bienal de Venecia del 2003, me sorprendió que la muestra comprendiera carteles descriptivos que ubicaban, en términos de las nacionalidades, a varios de los artistas presentes. Como no había ido antes a la de Venecia, también me sorprendió que hubiera pabellones nacionales, como a los que me refiero. En conjunto promueven, creo yo, algo así como la idea de que las prácticas artísticas se podrían entender por recurso a narrativas autocontenidas y singulares [*unclear* - *rephrase*]. También instrumentan una explicación de la obra, manifestando sutilmente los fines didácticos que subyacen detrás de un panorama del arte en el mundo. El problema es que, al referirse a los valores formales, los estilos y la alteridad, se vuelve a brindar información acerca de la cultura a partir del discurso vanguardista, como si el mandato fuese el de elevar la actividad cultural a un nivel intelectual y productivo, tal como lo era en la época del Salón de París o las Exposiciones Universales en los tiempos de las “grandes obras” consagratorias, cuando las jerarquías en materia de valores estéticos estaban bien claras. Claro es que también servían para catalogar a los artistas “atrasados” o “mediocres” entre los cuales muchas veces quedaron ubicados los argentinos y los canadienses.

Se percibe como consecuencia de este modernismo al que me refiero que el espectador queda involucrado en una experiencia conflictiva. La actividad de visitar la muestra remite a valores que suponíamos superados. La selección de textos e imágenes de la Documenta y otras muestras responde, en gran manera, a un criterio de selección convencional. Organizar una exhibición en términos de enfrentamientos visuales más o menos duros se sirve de códigos que aluden ineludiblemente al modernismo. El esquema, a primera vista, se basa en el didacticismo. Es esto lo que permite cultivar una retórica nacionalista o localista con la finalidad de ir cristalizando el contenido de un momento histórico. El objetivo es ni más ni menos que facilitar la comprensión sistemática del conjunto, lo

cual otorga a la Documenta una dimensión informativa que la hace significativa como referencia documental.

Esta mirada hacia el arte actual depurada y sin compromiso, la mirada de un archivo historiográfico, pasa por encima de una representación canónica del arte contemporáneo, la que tiene un explícito compromiso político. Están ligadas para plantear interrogantes en el espectador en torno a la definición del postmodernismo como ideología. Para mí esto plantea interrogantes. La Documenta también va adquiriendo una cierta entidad y coherencia a través de un discurso postmoderno. Hablamos de un posmodernismo de puro parcialismo, con su compleja densidad, y también con diversos compromisos sociales y subjetivos. Se trata de un posmodernismo de sutiles y complicadas percepciones tanto intelectuales como sensibles. Precisamente, este posmodernismo no pretende ser cronológico ni lineal, ni mucho menos tener compromiso con el juicio estético que avanzaba Climent Greenberg, otro formalista para el cual el acto crítico (la metodología) funciona como explicación histórica. ¿Entonces? La estrategia de la visibilidad bidimensional posee una doble significación. Por una parte, en fijar un orden discursivo en su continuidad y claridad, y ser portadora de un argumento con poder legitimador; por otra parte, el desplegar los presupuestos de un posicionamiento en el mundo del arte, sugiere una eficiencia casi corporativa.

2. La megamuestra es también la oportunidad de ponerse al día con el pasado y de comprender mejor una época.

Se podría argumentar que la continuidad y claridad son necesidades ineludibles en una muestra tan amplia y multifacética como la Documenta, el orden cronológico no lo es. En la Documenta este orden no aparece en los espacios que operan como capítulos y subtítulos en la exposición, sino en una lógica que hace conocer la experiencia como relación. Las megamuestras reflejan cambios producidos por la sociedad a través del tiempo, lo que influye en nuestra lectura de las obras allí presentes, ya que nos conectamos, por medio de las referencias a artistas establecidos, con lo que tenemos enfrente nuestro, que está unido por un mismo contexto físico. Esta actividad, que ocurre sin esfuerzo de nuestra parte, es el resultado de la proyección y por consiguiente se percibe como rutinaria. La estructura de la exposición nos transporta a una historia anterior o posterior según nuestra capacidad de imaginación, ofreciéndonos la retrospectiva como valor agregado al sentido de nuestra visita.

Por otra parte esta interacción entre el presente y el pasado establece conexiones afectivas y casuales (es decir accidentales en su relación con el pensamiento), las que son captadas vía un sentido. Podemos "dirigir" nuestra lectura de tal o cual obra hacia atrás o hacia adelante, como se nos ocurra. De esta manera se crea una valoración de las continuidades estéticas. Esta misma conciencia, casi imperceptible, de un acto de visión que adquiere sentido como un acto fructífero, nos ayuda a mentalizar que la cultura actual proviene de la tradición.

Está estudiado que las megamuestras son estructuras que tratan de organizar una exhibición cultural como un relato evolutivo. Desde sus

comienzos hasta hoy, se la trata de organizar como una plataforma para instruir acerca de un modo de vida urbano, el cual a su vez se visualiza como inseparable de la producción industrial. Hoy en día, estamos ante una representación de la cultura como base de la economía; es una época en la cual las megaexposiciones se desplazan como una industria. De esto lo que destaca Andrea Giunta acerca del arte más contemporáneo: "El arte, se sabe, no está al margen del poder."²

Retomando la historia de la formación de las Exposiciones Universales que ya he mencionado, seguimos remarcando en esta premisa que las megamuestras están fundadas en un reconocimiento, tal vez ingenuo, de los beneficios que ofrece una sociedad industrial, lo que a su vez supone que lo más moderno representa también lo más eficaz y progresivo en materia de posibilidades económicas y tecnológicas. Dicho sea de paso, la tecnología adquiere significación particular por demás como portadora de aspiraciones. Pero esto no es lo importante. El punto al cual voy es que las megaexposiciones inculcan un nivel de adhesión más o menos consciente a la noción del desarrollo y a nuestra capacidad, como seres humanos, de producirlo. Es importante recalcar que la sociedad industrial que produjo las Exposiciones Universales, los zoológicos y los jardines botánicos, impuso también muchas representaciones que posibilitaron otras formas de control social y económico. Es decir que la megamuestra de hoy lleva en su interior un modelo social que remite a las bases de un pensamiento urbanístico, en el cual la cultura figura como el asiento de una sociedad civilizada. El modelo de la acción contemporánea que nos deja ver el pasado, en definitiva, no aspira a más ni menos que hacernos recordar de una forma elemental de proceder ante lo desconocido, por medio de la clasificación, organización, administración y el orden de experiencias aisladas, las cuales se organizan como formas transparentes de conocimiento indiscutible.

3. El espectáculo como modelo. Más allá de favorecer el desarrollo y la opacidad intelectual, las exposiciones internacionales tienen como objetivo deslumbrar; también esto se basa en la modernidad como referencia. El espectáculo constituye uno de los rasgos fundamentales de la modernidad; como modelo su definición teórica y filosófica es social. Para entenderlo mejor cabe recordar la definición de Guy Debord, teórico del movimiento situacionista de los años 50, en su ensayo "La cultura del espectáculo". Las experiencias urbanas relatadas por Debord son críticas y denuncias al sistema social. Los espacios que alimentan estos nuevos proyectos de la sociedad, dice, son inseparables de las condiciones de la vida urbana. Éstos proceden de elementos que, en su conjunto, aglutinan una representación de la modernidad. La masa, la movilidad absoluta, lo transitorio, lo descartable es parte de esta imagen, nos orienta Charles Baudelaire en el siglo XIX al expresar valores sobre la vida del artista moderno. Se definen como espacios espectaculares aquellos que organizan irreversiblemente una sociedad.

Los espacios producidos por la sociedad del espectáculo no son sólo espacios físicos, aunque puedan tener como referencia un hábitat con-

2) Andrea Giunta, "Acercas del arte más contemporáneo"(2003) <http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/giunta2.html>

creto, sino también modelos significativos portadores de la ideología del capitalismo industrial. Ésta funciona en conjunto con una población creciente, metropolitana, con mayores expectativas económicas (por tratarse de asalariados en las ciudades industriales tales como obreros) para dar albergue a nuevas actividades. Hay que destacar que a fines del siglo XIX y a principios del XX, el público se vuelca en masa a las exposiciones universales y otros puntos de atracción, todos en busca de novedades. La experiencia no es exclusivamente artística, ni intelectual. El espectáculo posee también elementos que posibilitan el control social, porque al nivel ideológico remiten a las bases de una forma de vida ordenada.

Efectivamente, podemos leer cómo se incorporan a un conjunto de territorios, los cuales también promueven los fundamentos de una economía liberal, el orden, la higiene, entre ellos. Entendiendo el modelo, nos damos cuenta de que no estamos hablando de un espectáculo como una especie de fiesta en la que lo que se juega es la libertad, como la experiencia que tenían los paisanos en las murgas y carnavales según Rabelais (Bahktin/ Mijail Bajtin). Esto daría énfasis a un proceso de interpenetración entre el espectador y su entorno, una experiencia y un espacio concebidos como involucrando a ambos, y por implicación la inconclusividad y la ambigüedad de los significados sociales. El espectáculo no se da así. A partir de los parámetros que vengo aclarando nos damos cuenta de que es todo lo contrario, que en definitiva podríamos pensarlo como una máquina produciendo y reproduciendo distancias por medio de la comunicación.

El espectáculo transmite muchas cosas. En unas palabras, es un punto de entrada y de salida, un espacio social que resume los problemas y las posibilidades de lo contemporáneo, siendo al mismo tiempo una representación de lo que valora la sociedad moderna. La finalidad de un espacio espectacular es establecer diferencias por medio de la óptica. El espectáculo favorece un juego de percepciones como una máquina de producir sentido. Favorece éste la creación de problemas que tensan la relación observador-observado. Lo que describo es una tensión dinámica entre el ser de sensación y el cuerpo de la experiencia sensible, entre un ser humano y otro. Lo importante en esto es que el espectáculo surge como una institución de sociabilidad, la cita secreta es entre valores básicos que se multiplican ante una red de expectativas sociales y éticas, las cuales son promovidas por los espacios públicos como ámbitos dadores de prestigio social, y con el valor agregado de la refinación de la cultura.

CINCO

Atravesando la Documenta, uno se da cuenta de estos valores subyacentes en los encuentros de arte internacionales que voy remarcando. Las megamuestras son uno de los ejes centrales de las artes visuales hoy en día y podrían leerse como naturalizando un relato evolutivo de la historia del arte, como parte de una esquema de filiaciones y genealogías marcada por fracasos y resoluciones artísticas, por las rupturas y transformaciones de la vanguardia. Sin embargo, destacar estos problemas

no es lo que cuenta, sino las relaciones entre el poder, la economía, la escena del arte y la sociedad para ver en que medida, con su constante bombardeo de imágenes dirigidas hacia el observador, registran la pugna ideológica-política de nuestro tiempo. El problema principal que destacan como una preocupación y que surge de un momento vivo en el presente, es el de la identificación, en la cual no me voy a detener. Pero remarco que, con su poder de condensar la historia y al mismo tiempo constituir un espacio material para actualizarla, registran la inconmensurabilidad de la identidad como poder legitimador en forma poderosa y efectiva. Así es que, exposiciones de arte tales como la Documenta o la Bienal de Venecia del 2003, pueden caracterizarse como espacios discursivos constituidos por un conjunto de entendidos que comprenden curadores, galeristas, críticos, coleccionistas y artistas; los que articulan diferentes propuestas y se entrecruzan tras un mismo objetivo pero en diferente medida según su poder económico y político.

En tanto a su temática, los encuentros globales pueden, entonces, de diversos modos registrar ideologías democratizantes, crear perplejidad, dialogar con la tradición o sostener fantasías; es decir, son lugares de una particular densidad porque en ellos se condensan ideas, imaginarios y representaciones. Las más recientes abordan como tema general la comunicación (Havana “uno más cerca del otro”), la hibridización, los procesos de la exclusión, de la heterogeneidad y la equivalencia, el antagonismo, términos de significación social que parecen ser indispensables para analizar las culturas. Se valoran, por otra parte, aquellos proyectos que están enfocados en temáticas que dan a conocer pensamientos innovadores o que profundizan temas poco transitados por los críticos en el campo de la teoría actual, o por entendidos en la práctica de artes visuales. Sigue su paso el principio de los contrastes. No termino de entender a dónde va a parar todo esto. Pero lo que me interesa remarcar es que las cosas no están del todo bien. No es un dato menor que los mismos que se encargan de armar, dirigir y organizar las megamuestras son los que tienen un rol protagónico en la investigación del arte contemporáneo, los que están a cargo de las más prestigiosas colecciones de arte del mundo y asesoran a los más importantes coleccionistas. Existe un problema ético y moral. Las exposiciones se usan como plataforma para artistas consagrados y cotizables y los que no lo son deben decidir entre venderse o jugarse al hacer visible, lo que no necesariamente se clasifica como rentable. Se rescata que hay un problema de recursos, y por lo tanto, que lo que se ve en una muestra no es representativo. Así como la televisión apela hoy en día a los impactos gruesos para llamar la atención, así los artistas, ya hace tiempo, han tomado la delantera creando “eventos” muchas veces electrónicos, y/o con énfasis mediático, con los que intentan generar para sus bolsillos un negocio monumental. Yo sé, y entiendo, que esto no se puede evitar.

RESUMEN

En torno al ámbito de los circuitos internacionales, hablamos de identi-

dad, cultura, alteridad, desigualdad, mestizaje, hibridación, viajes, fronteras y migraciones como temas de interés en una época de globalización; en este marco conceptual se desarrollan las actividades artísticas más variadas. En los encuentros, una serie de aspiraciones, enfrentamientos, expectativas, intereses y posicionamientos van creando redes y densidades a nivel intelectual y afectivo. Considerar críticamente la actividad que representan las megamuestras supone también tener en cuenta entramados discursos y debates. Claro está que lo que se polemiza, se muestra, se discute, se manifiesta y se transmite tanto en la Documenta, que se da cada cinco años, o en las Bienales de Venecia, Estambul o San Pablo, parte de la interacción entre movimientos y tendencias que se entienden y comparten entre artistas y profesionales de este ámbito y por ende que no se pueden sintetizar fácilmente: nuestra forma de ver está influenciada por variables tales como los códigos (pertenecientes a una dimensión mundial/global del arte), que a su vez se ven influenciados por la actividad crítica. Si agregamos a esto, entre otros, los fenómenos extra-artísticos, vemos que, al estudiar las megamuestras afrontamos una construcción discursiva de gran complejidad. Enseguida advertimos que en la definición de lo que puede llegar a ser una megamuestra se puede avanzar sólo si procuramos eludir generalizaciones fáciles. La propuesta es analizar la manera en la cual los encuentros internacionales de arte han modificado el campo de las artes visuales en los últimos años. Un esquema simplificado de los circuitos artísticos internacionales nos demuestra que, en general, se tiende a premiar el arte conceptual, las estructuras minimalistas, los medios tecnológicos y los valores estéticos que éstos consagran. En mi opinión, esta realidad plantea una

serie de interrogantes.

Se ha creado una mirada depurada y sin compromiso, la mirada de un estilo globalizante que es portadora de un argumento con poder legitimizador y que surge de la necesidad de buscar una eficiencia casi corporativa. Es que el artista valorado de hoy tiene que producir obras para las colecciones de arte del mundo más prestigiosas y para los coleccionistas más importantes. Si la mayoría de los artistas deciden honrar la tecnología o incorporan lenguajes tecnológicos (computadora, video, fotografía), existe también un problema de recursos y un problema ético y moral. Por un lado, las exposiciones se usan como plataformas para artistas consagrados y cotizables, muchos de ellos influidos por los medios de comunicación y por el marketing y a su vez lo que vemos es una caducidad de ideas, de visiones sensibles, son trabajos a gran escala donde el profuso empleo de los idiomas tecnológicos y el conceptualismo (especie de arte conceptual 'light') confieren marginalidad, esa marginalidad que los artistas de una nueva generación han mentalizado como una estrategia para adquirir glamour y celebridad.

Copyright © 2006 by Susan J. Douglas, all rights reserved. This text may be used and shared in accordance with the fair-use provisions of Canadian Copyright law, and it may be archived and redistributed in electronic form, provided that the author is notified and no fee is charged for access. Archiving, redistribution, or republication of this text on other terms, in any medium, requires the notification of the journal and consent of the author who may be reached at <http://www.susandouglas.ca/>
Susan Jane Douglas

Las críticas han desmitificado al artista y ahora estamos en vías de mitificar al comisario y no creo que esto sea bueno

Esta entrevista a Robert Storr (Portland Maine, Estados Unidos, 1949; pintor, profesor, crítico) fue realizada en el pasado mes de abril. Storr es el próximo curador de la bienal de Venecia (2007)

por Alberto Sánchez

Los comisarios y las bienales son dos temas que están muy relacionados en estos tiempos. ¿No lo cree así?

Existen algunos comisarios que han organizado, o lo están haciendo, muchas bienales y lo cierto es que Rosa Martínez se ha mostrado muy activa en este campo, como también lo ha estado Hans Ulrich. Para algunos comisarios se trata casi de su forma preferida de exposición. Yo no organizo muchas en la actualidad; he participado en São Paulo –en 1998– y en Sidney –en 2000– y organicé SITE Santa Fe en 2004. Sin embargo, ésta es mi primera bienal “completa”.

Después de 30 años de experiencia ha trabajado con multitud de comisarios de todo tipo. En su opinión, ¿cómo ha evolucionado esta figura?

Creo que ha evolucionado de muchas formas. Pienso que ya desde el principio fue un término

que abarcaba diferentes tipos de trabajo. El comisario propiamente dicho trabaja para un museo y está a cargo de una colección de algún tipo; cuida del archivo histórico y reúne una colección: adquiere cosas. Creo que Harald Szeemann estaba en lo cierto al hacer una distinción entre comisarios y expositores, aunque algunos comisarios sean también expositores y aunque haya algunas personas sin embargo que sean casi exclusivamente expositores: no reúnen colecciones para las instituciones y creo que Rosa Martínez y las personas como ella, hablando en términos generales, han estado en el lado de los expositores. Sin embargo, por lo general participan más en la organización de la exposición que en las tareas de un comisario. Yo he hecho ambas cosas. Para mí ha sido más o menos 50-50. Ahora mismo estoy trabajando con el Museo de Arte de Filadelfia e incluso así

estoy asesorando a un museo y también a otro del medio oeste sobre sus colecciones, pero no creo que sea en absoluto el mismo trabajo

Según su punto de vista, ¿cuáles son hoy día las principales funciones y las virtudes esenciales de los comisarios?

Creo que la definición de comisario es realmente importante; significa que estás trabajando con una colección. Ser un expositor significa que podrías estar trabajando independientemente en cualquier lugar que reúna las condiciones para realizar una exposición.

¿No cree que muchos de los comisarios actuales conciben sus exposiciones como lo hacen los artistas con sus obras?

Tengo una opinión muy clara sobre esto. Creo que los comisarios no son artistas, definitiva-

mente no lo son y, si lo fueran, no son artistas cuando realizan exposiciones. Ha habido muchos casos en América o en Inglaterra, por ejemplo, en donde se ha invitado a algún artista a que fuese el comisario de una exposición, pero cuando lo hacen, no están trabajando como artistas, sino como comisarios. Ellos aportan una sensibilidad y una comprensión especiales de su propia experiencia como artistas a la tarea de organizar exposiciones, pero no están creando una obra de arte. Incluso si creen que lo están haciendo, se equivocan. En cambio, las personas que organizan exposiciones no están creando obras de arte, pero pueden estar sentando las bases sobre las que se pueden presentar algunas de sus ideas, pero una exposición no es una obra de arte. Y no lo puede ser porque si se hace lo correcto en términos de poner a disposición de los visitantes

las obras de arte, no se puede uno tomar las libertades que se tendría que tomar si fuese un artista. Un artista moldea todo a su voluntad. Un comisario no puede moldear nada según su voluntad sin violar algunos aspectos de la obra que se le ha confiado. Creo que esto se relaciona fundamentalmente con la inquietud y con el hecho de que los comisarios no están lo bastante orgullosos de serlo, quieren ser comisarios y además... también se relaciona con el hecho de que se haya desmitificado en términos críticos al artista en tanto que ya no es el genio solitario, el único creador del mundo, etc., etc. Las críticas han desmitificado al artista y ahora estamos en vías de mitificar al comisario y no creo que esto sea bueno. El comisario es ahora como el director de Hollywood cuyo nombre aparece al principio de los títulos de crédito por encima de las estrellas. Eso está bien si eres Alfred Hitchcock, pero aquí no estamos hablando de ningún Alfred Hitchcock.

Pero el comisario está intentando explicar algo, un concepto, y entonces de alguna manera es el autor del espectáculo...

Estoy totalmente de acuerdo con usted. Existe un concepto y hay alguien que lo presenta. Alguien forma un concepto y lo presenta. Si las obras de arte siguen hablando con su propia voz, no son como los actores que reciben un guión y a los que se les dice "Ve a ponerte allí y di esto." Esa no es la tarea de un comisario en una exposición y los artistas tienen todos los motivos para cuidarse de los comisarios que simplemente esperan de ellos que les proporcionen la materia prima para expresarse. Ahora soy una persona modesta, estoy orgulloso de mi trabajo y tengo ideas, pero creo que es esencial saber cuándo no hay que interponerse en el camino del arte como comisario. Creo que los comisarios se están creando un problema creyéndose artistas porque no han pensado realmente en el precio que van a tener que pagar. Esto significa que posiblemente cada vez los juzguen más por su presentación que por su trabajo. La forma en que, al menos en mi experiencia, se es comisario es dejando que el

trabajo te alimente y te cambie. Uno se desarrolla más y mejor dejando que la información que contiene el arte se convierta en parte de su visión evolutiva del arte y del mundo y sintetizándola. Sinceramente, creo que existe otro peligro para el "auteur" que se dedica a ser comisario y es que la identidad del comisario se convierta simplemente en una marca y que después de todo la gente empiece a decir "Hemos visto la muestra, sabemos lo que hace esta persona, vamos a buscar al siguiente para que lo haga" y se convierta en un Hollywood. No hay tantos directores de Hollywood que dirijan películas después de 50 años. Quiero organizar exposiciones mientras pueda y, más que un "producto fiable", quiero que sean distintas en la forma y en el fondo. Creo que Harald Szeemann es un ejemplo de lo que puede ocurrir. Según los criterios de todo el mundo, Harry fue uno de los comisarios más innovadores del mundo artístico contemporáneo durante casi cincuenta años; nadie lo pone en duda; sin embargo, al final de su vida, se convirtió en una especie de gurú. Dejó de ser la persona más adecuada para mostrar a Beuys y comenzó a actuar como él. Creo que esto fue un desastre porque ni Beuys habría desempeñado el papel de gurú de la manera en que él lo hizo y lo cierto es que ningún comisario debería hacerlo. Uno tiene que recordar quien es. Como dice Clint Eastwood en *Harry el sucio*: "Un hombre tiene que conocer sus limitaciones". Esto también es aplicable al arte. Si conoces tus limitaciones, avanzas más y continúas creciendo; si las olvidas, te conviertes rápidamente en un manierista.

En la actualidad, usted es profesor de Arte moderno en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York y recientemente ha sido nombrado decano de la Escuela de Arte de Yale. ¿Cómo describiría este giro de su trabajo a tiempo completo en una institución a una tarea docente a tiempo completo?

Tomé la decisión de no trabajar en el MoMA basándome en los cambios de ese museo y en el hecho de que ya no tenía libertad para seguir

haciendo lo que había hecho antes. Tengo muchos amigos y compañeros allí, es una gran institución. Ahora está atravesando una fase muy extraña y sus directores, que no saben de arte, les han quitado a los comisarios la posibilidad de realizar su trabajo correctamente. Así que me marché y me fui a enseñar historia del arte por invitación del Instituto de Bellas Artes. Ha sido muy interesante, pero he descubierto que soy mucho más feliz estando con los estudiantes jóvenes de arte.

Desde que dejó el MoMA ha estado a cargo de SITE Santa Fe en 2004 y en 2007 será el director artístico de la Bienal de Venecia. ¿Dejar el MoMA le permitió escharbar en proyectos más afines a sus intereses personales?

Bueno, por ejemplo, la exposición que organicé en el MoMA sobre el Grottesque fue la preparación para una que realicé dentro de Sante Fe. En parte, estaba interesado en el tema. Fue una manera de sacar del armario algunas de las obras más excéntricas, figurativas y sexualmente complicadas del MoMA que no encajaban en la perspectiva conservadora del arte moderno general, pero que estaban en el museo; así que fue una manera de mostrar el subconsciente del MoMA. Ése fue el primer paso, el segundo fue la organización de una exposición que consistió en una histórica del arte y fue todo trabajo histórico. Hubo algo contemporáneo, pero la mayoría fue de corte histórico. Lo segundo fue llevar esto al arte contemporáneo temprano y es ahí en donde situamos el sexo, así que ambos estuvieron conectados.

Al contrario que, digamos María de Corral y Rosa Martínez, usted va a tener casi tres años para preparar este acontecimiento. ¿No es un poco injusto si se compara?

Simplemente dije que no podía hacerlo cuando ellos querían y eso es injusto para ellos, pero no soy yo quien lo está haciendo porque no soy el responsable.

¿Está entonces Davide Croff?

Es el sistema de las bienales. Envían estas invi-

taciones, y en parte el motivo es que había dos personas para realizar la última porque había demasiado trabajo para que lo hiciera una sola. Sin embargo, debo decir que creo que tres de nosotros somos parte de un proceso para intentar resolver los problemas de la bienal y creo que lo hemos conseguido. No veo que los tres compitamos en ningún aspecto, sino que somos parte de la solución y aún vendrán otras partes.

En diciembre de 2005, reunió en Venecia a historiadores, filósofos y sociólogos para que discutiesen el futuro de la Bienal. ¿Cuál fue el resultado de esta reunión?

No se llegó a ninguna conclusión y creo que al principio de la reunión mi impresión era que algunas personas de la estructura de las bienales ya se habían hecho a la idea de lo que tenía que ser. Me preocupaba que les mostráramos a los participantes en todos los lados de la conversación, que había muchos asuntos que discutir a fondo antes de que nadie tomara decisiones. Se estaban volviendo a cerrar las puertas y creo que las abrimos, y nos dimos de cabeza con la puerta para que siga abierta. En términos de conclusiones reales, no es decisión mía, sino de ellos, pero creo que salió a luz una serie de cosas y creo que se estuvo de acuerdo en que se ha de prestar mucha más atención a los artistas con el fin de que realicen su trabajo y para que presenten su obra de forma adecuada. Una vez más, se eligió a los comisarios en muy poco tiempo y los artistas tuvieron un plazo muy escaso para hacer lo que tenían que hacer; aparte de esto, no tenían recursos suficientes para hacer lo que debían. Creo que está muy claro que eso tiene que cambiar porque, de lo contrario, no podrá sobrevivir la bienal

¿Cómo ve los espacios para exposiciones en Venecia? ¿Están tan mal?

Venecia es una especie de edificio consistorial. Nunca va a haber otra opción, no se puede levantar un nuevo edificio en Venecia, al menos no veo que esto vaya a ocurrir en los próximos 20-50 años. Hay que aceptar lo que hay; no es

perfecto, pero se pueden hacer muchas cosas con ello. Además, el público sabe lo que hay y lo acepta. Mírelo de esta manera: es el mayor espacio alternativo que haya visto jamás en su vida. Es como el espacio de un *loft* multiplicado por mil. Aunque sea impresionante, no es bonito, está desangelado y no siempre tiene la escala adecuada para las obras de arte. Te acostumbras a la idea y trabajas con el resto de las cosas que se pueden hacer.

¿Y los pabellones nacionales?

He realizado algunos comentarios satíricos sobre esto para sacar a colación el problema y he hablado sobre Giradini como si fuera un cementerio de estilo europeo, como el Père Lachaise de París o La Recoleta de Argentina, en donde cada familia tiene su propio mausoleo. En Giradini cada país sigue teniendo construido su propio monumento periódico. Algunos no creen que esto tuviera gracia, así que creo que fracasó mi intento de utilizar el humor para avivar un debate serio sobre la categoría cambiante y el significado de los pabellones nacionales. En cualquier caso, la realidad es que los pabellones se van a quedar ahí. Es el desafío de Venecia y, de alguna manera, sigue siendo también la atracción de la ciudad. Estas exposiciones deben ser internacionales, mucho más de lo que han sido hasta ahora, y aquellos de nosotros que aceptemos organizarlas deberíamos salir y buscar el arte allí donde se realice. Sin embargo, no se puede organizar una exposición coherente basándose en la representación proporcional de manera que cada país tenga al menos un artista o algo por el estilo. Hay que ir de buena fe siempre que sea posible e ir a ver lo que se puede encontrar que pudiera encajar en el concepto con el que se ha decidido trabajar, pero al final sólo debes poner la obra de la forma en que sea adecuada a la idea o al enfoque. Si el país X –digamos Islandia– no tiene a

nadie que realice el tipo de arte que me interesa, no forzaré la situación y confesaré que no me siento mal en parte porque Islandia ha tenido la oportunidad de mostrar sus obras en un pabellón o en algún otro lugar asociado con la Bienal.

Entonces, no se puede hacer nada con esto...

Así son las cosas. Los ministerios internacionales de cultura y las sociedades para la cultura son los que se ocupan de ello, pero creo que puede haber una mayor coordinación entre los pabellones y el director del resto de las exposiciones. Intentaré entablar esa conversación, no podré hacer mucho, pero la comenzaré e intentaré establecer un principio de que al menos el director pueda estar abierto a las conversaciones con los pabellones. Eso sí se puede hacer.

En 2007, también se celebrarán el Kassel Documenta y el Münster Skulpture Projekt. ¿Será capaz la “vieja” Venecia de resistir a la fuerza de la costumbre y a la calidad de estos dos acontecimientos?

En términos de público de las bienales, no lo sé. No se sabe qué pasará. En otros sentidos, hay tanto público del arte como personas interesadas en conocer la respuesta a la pregunta: ¿Cómo va a funcionar esto? Probablemente haya bastante público, pero en todo caso son exposiciones muy distintas. Documenta no tiene representación nacional, es sólo una muestra temática. Está preparada durante media década y representa un tipo diferente de visión moderna del arte contemporáneo. Münster es fundamentalmente un proyecto escultórico y tiene visiones alternativas de la escultura, aunque en realidad no sea más que eso. Entonces, hay distintas clases de problemas, y estoy seguro de que habrá superposiciones y de que incluso puede que compartan artistas, pero no creo que vayan a ser el mismo tipo de muestra. Creo que es una invitación a examinar una suma de todo el arte moderno

desde un punto de vista y, después, desde otro y luego desde otro. Creo que haré mi exposición a mi manera y sentiré mucha curiosidad por ver lo que van a hacer Munster y Documenta, porque doy por supuesto que serán muy diferentes.

Durante 2007, el centro mundial del arte contemporáneo se situará en Europa...

Creo que el mundo del arte es ahora y lo será mientras usted y yo vivamos policéntrico. No creo que vayamos a tener de nuevo un centro. En realidad pienso que nunca lo ha habido. Creo que hubo comisarios que tuvieron el poder de Nueva York en términos de mercado o de oportunidades de exponer o que el poder de París fue mayor que el de los demás; pero incluso cuando se decía que París era el centro, hubo muchos otros sitios activos en el arte y una de las cosas que está ocurriendo es que, por parte de los comisarios en cuyo nombre hablo, por parte de la historia y de las colecciones, los museos más interesantes están comenzando a incorporar a sus colecciones representaciones realmente buenas de lo que ha sucedido en el arte fuera de París y Nueva York. Una de las cosas que está haciendo el MoMA es coleccionar arte latinoamericano desde sus principios y sus fundadores creyeron en ello. En la década de 1950 dejó de coleccionar porque se pensó que Nueva York era lo único o quizá París; pero ahora, para bien, el museo está empezando a reunir toda esta representación de piezas ausentes del arte latinoamericano, pero se puede decir lo mismo del arte italiano, que apenas está representado en la colección, lo mismo se podría decir del arte alemán hasta hace muy poco y del modernismo en París. Existe modernismo japonés que debería estar en todos estos museos. Existen historias de arte moderno que se remontan a las décadas de 1910 ó 1920 ó 1930 en todo el

mundo, y eso es una señal de que nunca ha habido un solo centro. Creo que Nueva York por fin se ha dejado de hacer –de forma positiva– estas ilusiones.

Quizá porque el mercado del arte también se ha globalizado...

Probablemente sea eso. Los mercados son muy misteriosos, pero no lo son todo. Gracias al hecho de que estuve trabajando en el Museo de Arte Moderno, pude viajar mucho y me saltó a la vista después de un tiempo que se estaban haciendo cosas increíblemente importantes en lugares en donde apenas había un mercado. Sin embargo, no podemos verlas si no hay una comunicación en el mercado. Cuando el mercado se despierta a esta realidad, podemos verlas; así que ahora, digamos que en Latinoamérica, que conozco bastante bien, estamos viendo aspectos del arte moderno que están a la vanguardia de nuestros conocimientos. Ahora de repente algunos artistas de allí de las décadas de 1950 y 1960 se están convirtiendo en artistas cruciales, no sólo en otros artistas interesantes. ¡Por cierto lo mismo ocurre con España!

Ha venido a Madrid para hablar de bienales de arte contemporáneo, pero ¿ha previsto alguna visita a estudios de artistas, a galerías...?

Eso es exactamente a lo que he venido. Los presupuestos de viaje para el comisario de Venecia son muy exigüos, así que en cierto sentido buena parte de mi viaje lo financio hablando y pronunciando conferencias, etcétera, lo que me lleva a lugares que quiero visitar. La próxima semana iré a Taipei. Fui a Australia de esta forma y ahora estoy aquí. Voy a ver que se hace ahora, qué se cuelga en las galerías, de qué artistas no he oído hablar y lo que me pueden contar mis amigos. En mayo y junio volveré a Valencia a instalar la exposición con Elizabeth Murray en el IVAM, y cuando regresé echaré un segundo vistazo.

Nacimiento de la TV color por el espíritu del fútbol

¿Estamos hablando de arte político? "El Atlas del Niño Mierda" que el autor de esta nota exhibió hace muy poco en la Galería Braga Menéndez se impuso como una cantera inagotable de reflexión. Aquí más autoejemplos.

Por Lux Lindner

1. A la pregunta: "¿cómo se llama esta muestra?" se puede responder diciendo que cada uno de los títulos de los cuadros de esta muestra podría ser el título del conjunto.

2. Al "formato cuadro", lúgubre y cascoteado en nuestro hoy-hoy más portátil, le pasa como a algunos cuerpos celestes que se alejan para luego acercarse. Es cuestión de ver en qué momento de la órbita se encuentran cuando... zas!... pegamos el tarascón y les reclutamos para tareas de contra-inteligencia, blancas palomíyas-yeah...

2.1. Lo que se ve sobre las paredes son cuadros uno al lado del otro. Algo te diré, ahora que estamos solos, tampoco el instrumental necesario para certificar la clausura oficial de su efectividad (del formato cuadro) está exento de mácula u oprobio.

3. Tema de la muestra, poco ingenioso para decir... ¡afortunadamente! Decir que a veces se puede elegir, a veces no. A veces el margen para la elección es más bien angosto. A veces los héroes mueren, a veces los héroes se van.

Resultado, queda un montón de protoplasma pequeñoburgués sin extensiones heroicas luchando por su parcela en un mercado del conocimiento apenas apoyado en la mesa de billar del sálvese quien pueda.

3.1. Hay cupos en la Uni-Versi-Dad y el Niño Mierda tiene miedo hasta del Bachillerato. Tiene miedo de que lo pesquen con algo que no le pertenece por derecho. Pero como un Niño Mierda no sabe qué derechos tiene, en realidad puede ser apaleado en cualquier momento dando gracias por el cachiporrazo que reubica. Cómo si no se formara por extrusión en la boca del ano... de ahí su forma y fortuna.

4. Algunos hegelianos creen ver en la cabeza del Niño Mierda una especie de máscaras y se imaginan cosas. Demasiadas películas granulosas.

4.1. Un Niño Mierda no tiene manera de llegar a la adolescencia. ¡No insistas! No se escatimó en su momento, antes incluso de la crisis del petróleo, en campos de fuerza y glándulas de retroproyección.

5. Hay teorías del derrame, pero en la práctica puede sobrar muy poco, o estar muy bien defendido ese sobrante. Yamilas hay tantas. Yamilas hay muchas.

6. Las dictaduras suelen ser pintadas con colores sombríos, pero es una dictadura la que trae la TV color a estas pampas. Y el protoplasma va a salir a la calle a de-mostrar-se, para gran sorpresa del Niño Mierda.

7. En este lugar sagrado el número tres es importante, dícese que de a tres viene lo bueno aunque el origen de tal frase no puede ser determinado en el tiempo disponible. Una ayudita; tres es no pocas veces la cantidad de armas para elegir o la cantidad de hermanas que hay para elegir.

KOLOPHON

Toda la sangre del cuerpo abandona el espacio intermetagaláctico porque es necesaria en otra parte. La pastorcilla de cerdos va a recoger lo sembrado, aunque no en persona.

LUX LINDNER 2006-1976-1983

Con Aprobación del Comisariado de Argentinidad Inmanente (COMARGIN).

PROA
FUNDACION

AV. PEDRO DE MENDOZA 1929
Y CAMINITO, LA BOCA
TE 4303 0909

info@proa.org
www.proa.org

A partir de diciembre

BUENOS AIRES

12° PARTE

INSTALACION PERMANENTE DE

Sol Lewitt

WALL DRAWINGS

 **Tenaris**

Súper Coleccionable

Mucho más coleccionismo para nuestros lectores

Este dossier de coleccionismo incluye notas vinculadas a los números temáticos de coleccionismo, **ramona 53 y 59**. Dos de las mismas, específicamente la entrevista al coleccionista Luis Parenti y el texto del curador colombiano José Roca, no pudieron integrar dichos números por problemas de espacio, sin embargo mantienen su vigencia e importancia. Otras notas surgieron más recientemente, como el debate organizado en Rosario hace pocos meses atrás.

Todo este conjunto de textos sigue confirmando la importancia del coleccionismo mientras que también demuestra la cantidad de problemáticas que son partícipes del mismo. Y por supuesto, predice la aparición de más notas sobre el tema en otros números de la revista; de hecho ya les anunciamos que estamos preparando un dossier para **ramona 68** del mes de marzo, que incluirá trabajos inéditos de investigación en el campo y un debate imperdible realizado en mayo de este año en el auditorio del Malba, en el que participaron Florencia Braga Menéndez, Inés Díaz Echegaray, Orly Benzacar, Mauro Herlitzka, Gabriel Werthein, Daniel Abate y Alberto Sendrós y que fue coordinado por el artista Dani Umpi.

Agradezco nuevamente a quienes participaron en los debates, entrevistas y textos publicados, a todos los que colaboraron en la producción y realización de estas notas, y muy especialmente a Luciana Olmedo-Wehitt por ayudarnos en la transcripción y edición de los debates mencionados.

Los artistas tienen un poder enorme que muy pocas veces utilizan

Debate realizado durante la Segunda Semana del Arte en Rosario 2SAR/06 el 18 de septiembre 2006, Escuela de Bellas Artes de la **UNR** (Universidad Nacional de Rosario). Disparadores para comprar y coleccionar arte contemporáneo. Mesa integrada por Ana Martínez Quijano **AMQ** (crítica y editora de la sección de arte del diario *Ámbito Financiero*), Florencia Balestra **FB** (artista, galerista y coordinadora del programa Cultura Pasajera en el Pasaje Pam), Luis Incera **LI** (coleccionista de arte contemporáneo), Andrés Waissman **AW** (artista), Adrián Villar Rojas **AVR** (artista). Coordina Melina Berkenwald **MB** (artista y colaboradora de la revista ramona).

Melina Berkenwald: Bienvenidos a esta charla de debate sobre disparadores para comprar y coleccionar arte contemporáneo. Les agradezco mucho a todos por haber venido. También agradezco a Rosa Manquillán por haber organizado este encuentro e invitarme a coordinar el debate, a todos los integrantes de la mesa por participar, al Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO), a los organizadores de la segunda semana de arte en Rosario (2SAR) y a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario por darnos este espacio para realizar el debate. El tema que nos convoca es muy amplio y se une a muchas temáticas dentro del campo artístico. Por eso nos pareció interesante convocar a distintos actores del medio: críticos, artistas, galeristas y coleccio-

nistas- para debatir sobre el tema. Para empezar le pedí a cada participante de la mesa que preparara un comentario breve o algo relacionado a su experiencia personal sobre el tema para luego abrir el debate. Le doy la palabra a Ana.

Ana Martínez Quijano: Encantada. Es un placer estar acá. También les agradezco a todos que me hayan invitado. Rosario tiene una capacidad creativa, una historia y una cantidad de artistas brillantes. Esto amerita hablar del mercado del arte y ver si los artistas venden o no venden. Para comenzar ordenadamente a hablar de lo básico que sustenta el mercado hablemos de los actores. Como se sabe el principal es el artista, también está el galerista, el coleccionista, cada uno cumpliendo su rol. Podría decirse

que el arte es como una estatua que tiene varios pedestales. Para que esa estatua se sostenga necesita que los pedestales no se caigan, que estén todos, porque sino se tuerce. Me acabo de encontrar con mi amigo Pablo Montini, quien me pasó rápidamente un panorama del mercado de arte contemporáneo, que en Rosario, aparentemente, no funciona. Por lo que conozco, me parece que el principal legitimador de la cotización del arte, del gusto por el arte y del coleccionismo en Rosario es el museo. Acá funciona el MACRO, el Castagnino y otros museos de Rosario que juntos constituyen la pata que veo más fuerte. Creo que los museos cumplen un rol fundamental pero que han perdido la costumbre de comprar obras. Y esto pasa en Buenos Aires también. Ese es un

papel ejemplar que tendrían que cumplir los museos porque si el museo compra arte es probable que demuestre que el arte vale. Los artistas son acosados permanentemente por pedidos. Para cualquier causa perdida que hay en el mundo hay que pedirles obra para subastar; como si no se valorara. Hubo un tiempo en que en Argentina se gastaba plata en comprar obras, pero ahora hay plata para la arquitectura... hay dinero para armar todo un marketing impresionante alrededor del arte, pero plata para pagar una obra no hay. Esta es una de las fallas que he visto hoy en una muestra estupenda en la que no se ha vendido ninguna obra.

MB: ¿Encontrás otras fallas?

AMQ: Otra falla que encontré es, por ejemplo, que un artista había puesto una obra a la venta, supuestamente, y en el momento en que una persona fue a comprarla, el artista le dijo que la obra no se vendía. Entonces, tenemos que ver también la voluntad del artista de acceder al mercado. Lo más satisfactorio sería que el artista viviera de su trabajo. Hay varios artistas rosarinos que viven de su trabajo, como Nicola Costantino, pero que viven en Buenos Aires. No se me ocurre ahora qué emprendimiento hacer para modificar el mercado, pero pienso que la realización de una feria o algo dedicado al mercado sería muy saludable. También sería saludable que institucionalmente se comprara, y continuar realizando debates con coleccionistas del país como los que organizó Mauro Herlitzka desde arteBA junto a Melina Berkenwald de la revista ramona en Tucumán, Rosario y Córdoba (publicado en ramona 59).

MB: Sé que también querías hablar del poder potencial que tiene el artista.

AMQ: Sí. Los artistas tienen un poder enorme que muy pocas veces utilizan. No saben decir que no cuando les piden una obra en donación. No saben decir que no cuando los invitan a una muestra que no les gusta del todo. Son varios los factores que determinan que el arte se venda o no se venda. La existencia de los precios records o de los valores desmesurados que alcanza a veces el arte es algo ajeno a este núcleo. Creo que acá se mueven cifras normales. Como decía Borges cuando le preguntaron “qué es el arte”, “el arte”, decía Borges “ocurre, es algo que acontece, es como un pequeño milagro...”. Comprar arte es como un pequeño milagro, como plantar un rosa y ver que al año siguiente nos acompaña. Este pequeño milagro yo creo que hay mucha gente que se lo está perdiendo.

Florencia Balestra: Comienzo contándoles que

desde 1994 llevamos adelante con mi socio Román Rivoire en el Pasaje Pam de Rosario un proyecto que se llama “Cultura Pasajera”. Consiste en seis inauguraciones simultáneas todos los primeros viernes de cada mes. Este año son seis espacios del pasaje, el año pasado eran cinco... o sea que fuimos sumando espacios dentro del mismo pasaje. Pero me quedé con la última frase de Borges y de la poesía. Obviamente que la entiendo. El arte acontece, ocurre, pero diría que también nos rompemos el alma... (risas). Quiero decir que producir y gestionar son dos circunstancias muy complicadas. Yo hago seis inauguraciones y a la vez hago montones de roles simultáneos. No me puedo ubicar ni quedar en galerista porque soy artista desde siempre. Hace quince años que estoy en este lugar, tengo un local de objetos con un montón de otra gente, también tengo una librería de arte, fotografía y diseño. “Cultura Pasajera” nos ha excedido en trabajo y he tenido que dejar un poco mi producción todo este tiempo. Y de todas maneras es un aporte invitar y convocar gente, porque afortunadamente se ha ampliado el grupo que viene a las inauguraciones. Y estuvimos en arteBA este año invitados al Barrio Joven como espacio emergente, y llevamos entre 60 y 70 artistas rosarinos, vendimos 56 obras y llevamos más de 150. Fue un esfuerzo inmenso y nos fue muy bien. Esto es a lo mejor el motivo por el que hoy estoy aquí contando y relatando esta gestión cultural.

Luis Incera: Han empezado a esbozar algunos puntos que hacen al mercado del arte. Yo quisiera destacar el trabajo que hacen algunos de los artistas que están hoy acá presentes y de gente que realmente con vocación trabaja por el arte. También quería contarles cómo empecé a comprar obras. Recuerdo en el año 90 que una amiga mía que venía de Europa con todo el glamour me dijo “tenés que empezar a comprar cuadros y tirar esos otros trabajos que tenés;

tenés que comprar arte”. Recuerdo que le dije “yo nunca compré”, y ella me respondió, “bueno, vas a empezar conmigo, pero no comprando lo que hubiesen comprado tus padres sino que vas a comprar mirando al artista”. Y así empezamos. Un día fuimos a ver a un artista cuya obra me gustó más o menos, pero pensé en comprarla igual. Pero recuerdo que ella me dijo, “no, el día que me digas que no vas a poder vivir sin ese cuadro recién ahí lo vas a comprar”. En definitiva lo que me estaba transmitiendo era que algún día iba a lograr tener la sensibilidad por esta cosa tan maravillosa que es el arte. Y un día estaba mirando un cuadro, me acuerdo que era bastante caro para ese momento de mi vida, y me fui, pero ya estaba en el ascensor y quise volver. Pensé: “¿qué me pasa? Pasa que no voy a poder vivir sin él.” Volví atrás y lo compré. Era un cuadro de Bénédict. Empecé a descubrir que frente a un cuadro podía tener sensibilidad. Creo que parte de la pasión que nos puede llevar al coleccionismo, más allá de las tendencias o de las corrientes, es aprender a analizar las obras de arte. Es aprender a decir “no me gusta, pero que buen trabajo técnico” o “no sé si técnicamente es tan bueno pero qué lindo que es, porque estéticamente a mí me produce algo, no me canso de mirarlo”. Poder mirar un cuadro una vez y pasan los meses y uno lo mira y cada día está más enamorado, creo que es un magnetismo que no es compensable con dinero.

MB: De la misma forma que tu amiga, transmitís a otros esta experiencia?

LI: Sí, por supuesto. Muchas veces les digo a los jóvenes que trabajan conmigo “no acepten jamás una lámina, no enmarquen nada que no sea arte, y compren algo que les guste”. Porque además si es obra de un artista joven lo están ayudando. Creo que la función de los galeristas, los curadores, los críticos y de todos los demás eslabones que forman parte del mercado del

arte es trabajar para formar coleccionistas. No formarlos desde el esnobismo de a ver quién tiene plata y quién puede comprar, sino pensando en gente a la que se le puede despertar esa sensibilidad para que empiece a comprar. Soy un fanático del arte y me encanta que existan más fanáticos como yo. Entonces los fomento, llevo a gente a que vea obras y luego se van formando grupos que tienden a apoyar a los artistas, a apoyar muestras y demás. Y también hay que tratar de ver un poco qué hacen los museos. Los museos no son sólo para gente muerta. Obviamente respetemos a los grandes maestros de la pintura argentina pero también respetemos a los vivos. Porque me parece importante poder ver en el museo la obra del pintor que conozco, que me explica su obra, que yo o mis amigos compramos. Y a los mercados internacionales no se llega por casualidad. A los mercados internacionales hay que llevar a los artistas, hay que trabajar para llevarlos. A los artistas argentinos les cuesta salir de acá, de Buenos Aires, de Rosario, de Córdoba... Esto, creo, es responsabilidad de todos. Hay que hacer un trabajo permanente, prolongado y proyectado en el tiempo para que realmente el arte sea una escuela de artistas, de cultura y de patrimonio cultural, una escuela de coleccionistas y una forma de poder presentar a nuestro país desde ese país cultural que puede mostrar su obra con orgullo y con organización. Que realmente en diez años venir a la Argentina sea un tour cultural para venir a ver arte y a conocer a nuestros artistas.

MB: Nos quedan dos artistas de distintas generaciones. Andrés Weissman de Buenos Aires y Adrián Villar Rojas, un artista muy joven de Rosario.

Andrés Weissman: Lo primero que quiero decir es que Rosario tiene una energía enorme. Después de ver el espacio de Florencia Palestra, y la muestra que armaron Rosa

Manquillan y Mariana Ron, esto me demuestra que hay un montón de gente que trabaja, artistas que son muy buenos, y que no hay mercado, como dijo Ana. Cómo se forman coleccionistas, yo no lo sé. Es un tema casi educativo, casi primario, por ejemplo que la gente entienda que tiene que comprar pinturas para poner en su casa. Es decir, a mí no me molesta que el que me compre una obra sea alguien que tiene que poner tres obras para llenar el departamento, o que sea un coleccionista exquisito. Por supuesto me quedo con el exquisito que está armando una gran colección porque me siento más cómodo acerca de donde va a poner mi cuadro, pero tampoco rechazo al otro. Por otro lado, los artistas somos como el primer eslabón de todo esto, en el sentido que somos el eslabón que crea. Después viene el trabajo del galerista y de los curadores, y de las colecciones y los museos y de todo lo demás. Rosario - y no digo esto para quedar bien con los rosarios- me parece que va a ser copiado y ya es copiado por otras provincias. Es hora de que en este país se den cuenta que la empresa de turismo cultural es importante. Miremos Bilbao, que se dio vuelta en muy pocos años. Miremos lo que decía Luis Incera con respecto a artistas que no pueden sacar su obra. Mi galerista de Estados Unidos casi mata cuando tuvo que ir a pagar los derechos para sacar obras mías del país. Porque todavía no existe la libre circulación de obra. Tengas la edad que tengas tu obra es patrimonio histórico del país y no puede salir fácilmente y no podemos tener lugar en espacios que quisiéramos estar. Esto hace años que se viene discutiendo en Argentina. Se vienen proponiendo leyes pero aún no pasa nada. Se que hay gente que está en esto, que se hacen propuestas desde partidos políticos, pero seguimos en lo mismo y no podemos sacar la obra. Ahora, los artistas somos el primer eslabón y cuando elegimos esta vocación no la elegimos francamente para ganar plata. Es decir, no sabemos si vamos a ganar plata

con esto. Yo tengo 51 años y comencé a vivir hace seis o siete años del arte. Es decir, no me gusta decir "vivo del arte" pero mi obra se está vendiendo y estoy muy feliz de venderla y de no engancharme con ciertas cosas.

Adrián Villar Rojas: Agradezco muchísimo la invitación, más teniendo en cuenta que hasta hace muy poquito era alumno de esta facultad. Hoy, antes de empezar estaba hablando con una amiga y le decía que sentía que tenía que expresar de alguna manera algún tipo de idea generacional. He tenido la suerte, desde principios del 2005, de haber podido trabajar en Buenos Aires. Y después de este año y medio de mucha actividad y de interactuar distintas ciudades me han surgido muchas incógnitas. Voy a plantear esas cosas que un poco me angustian desde un planteo muy actual, casi como si el arte existiera desde hace sólo cinco años para hablar de la problemática que existe para difundir el arte contemporáneo hoy. Considero arte contemporáneo todo: alguien que prende fuego obras y una señora que pinta un jarrón, todo eso es arte, pero voy a ser menos romántico que el resto del panel.

Para empezar a hablar me hice un dibujito sobre lo que considero que es el campo del arte: puse artistas, obras, galerías, coleccionistas, y adentro de todo esto, en el centro, el Museo de Arte Contemporáneo (MACRO) y el Museo Castagnino como un gran papá englobando todo. Porque acá voy a hablar de Rosario, exclusivamente. Me parece que es importante pensar los extremos de la cuestión. Están los artistas que producen obras. Obras que se comercializan a través de galerías. Muchos coleccionistas pueden acceder a las obras directamente a través de los artistas si no hay una galería intermedia, y obviamente está el museo. ¿Qué pasa con los coleccionistas en mi ciudad? Debo decir que todavía no he conocido a ninguno. Es muy cierto lo que están diciendo: hay que "formar" coleccionistas en el hábito de

la compra de arte contemporáneo. Sacando ese costado romántico -aunque yo entiendo que alguien se enamore de una obra- tampoco hay que tenerle miedo a que el arte se maneje por modas, por tendencias. Conozco coleccionistas y sé cómo piensan. Y me parece incluso sano que se puedan manejar por una moda. No me parece desvirtúe la compra de arte. Entonces, ¿qué pasa con los coleccionistas? Los coleccionistas, seguramente, para poder generar un gusto, recurran a un artista o a un curador, pero lo más probable es que se dirijan a un galerista que les recomienda, que los forma en el gusto. Es inestimable e invaluable todo el trabajo de Flor Balestra en este campo pero no sé si en Rosario hay una institución-galería formada. Digo, porque la galería legítima a un artista y ese artista es consumido por un coleccionista, en muchos de los casos. ¿Cuál sería uno de los grandes motores de una galería? La renovación de propuestas, la aparición de otras nuevas en el mercado, más ofertas, etc. Pero ¿dónde está esa energía? Sin duda hay un grupo de artistas jóvenes.

El otro espacio legitimador es el museo, en nuestro caso el MACRO y el Castagnino. Pienso en los museos pero estos no tienen la voracidad de recambio que tiene una galería de ir armando un pequeño acervo. El museo tiene que reconstituir un pasado inmediato. Esta tarea es la que hace que el museo se vea desbordado de alguna manera, porque es también el espacio paternal que está queriendo contener todas las necesidades de los artistas y hace también que tanta gente los odie o los ame, porque está desbordado por esta necesidad. Igualmente, al ser un museo de arte contemporáneo, le compete de alguna manera generar mayor cantidad de nuevas propuestas. Y si el museo de alguna manera cumple este rol paternal que engloba muchas funciones es porque hay una ausencia de inversiones privadas. En Rosario el Estado es el que se está haciendo cargo de la difusión del arte contemporáneo.

Muy probablemente lo que haya que hacer es formar a las clases económicamente dominantes para que adquieran arte y puedan generar nuevos espacios, por ejemplo una galería. Para terminar, me parece que es importante formar coleccionistas, gente que se interese en el arte contemporáneo y que quiera consumirlo y tenerlo. Y es muy importante preocuparse por la formación de artistas contemporáneos. Creo que hay ciertos baches generacionales en esta ciudad que deben ser salvados.

MB: Vemos que cada uno expuso distintas ideas y situaciones. Me quedé pensando en primer lugar en esta dificultad que presenta el mercado que es tan pequeño y que casi todos expusieron de un modo u otro. ¿Qué es lo que para ustedes podría ampliar este mercado?

FB: A mí la palabra coleccionista me resulta una palabra muy lejana. Yo aspiro al “comprador”. El coleccionismo me parece algo así como de primera potencia, como una cosa imposible. Son compradores. Esto es una cosa cotidiana, sencilla... de ver las casas y pensar en qué ponemos en la pared, por qué no? Me parece que el hecho de que en Rosario no haya galerías tiene que ver con que hay cosas que no se aggiornan, como la Iglesia, las galerías acá tampoco. Siguen siempre con lo mismo, la misma idea, las mismas inauguraciones. La clave de que nosotros convoquemos es porque en algún momento, sin querer, se nos ocurrió hacer otra cosa. Incluso una radio como Radiofónica nos ofreció dejar de lado al rugby y al hockey y nos ha dado gratuitamente la publicidad de lo que estamos haciendo todos los días y todos los meses. Cuando sucedió esto me pareció que algo cambiaba. Las galerías me parece que son aburridas. Entonces, me parece que usar una palabra como “divertirse” no es poca cosa. Se usa mucho la palabra “interesante”, que queda muy bien, pero se usa poco la palabra “entretenida”, y entretener es una cosa impresionante.

Entre nosotros hemos hecho que esto sea una reunión de amigos, y los colegas nos han apoyado maravillosamente, todo el ambiente, los emergentes, los viejos, los abandonados, los nuevos, los modernos... están todos y tratamos que esto sea amplio. Tenemos una alta convocatoria pero no dije que había un mercado. Que se hayan vendido algunas obras acá en Rosario no significa que estamos activados. Hemos vendido muchas obras pero en ArteBA, en Buenos Aires. En cambio esta es una ciudad fenómeno para producir pero no se vende.

AMQ: Antes que nada los quiero felicitar por su tarea de autogestión, porque la verdad que conozco muchos artistas que además de producir su obra están autogestionando permanentemente, y de algún modo procurándose lo que no les da el sistema. Es decir, no sólo falla el museo cuando no compra obra, que debería ser ejemplo y modelo. También faltan galeristas que hagan trabajo de galerista. Porque ser galerista no es sólo llevarse porcentajes de venta, sino que también es hacer libros, trabajar con los coleccionistas, e irlos formando. Yo era muy amiga de Ruth Benzacar. Hubo un momento en que todos sus coleccionistas ya le habían comprado a todos sus artistas y estaban comprando en otras galerías. Entonces me dijo "no importa, voy a hacerme de nuevos coleccionistas". Así, agarraba una generación de chicos que habían terminado la universidad, los invitaba a comer y empezaba a hablarles. Los enamoraba, los seducía, era algo increíble. Aquí es como estar con alguien que tiene una riqueza que no sabe valorar. Pienso que tendría que haber una oferta fuerte para convocar a Buenos Aires. En Buenos Aires todos los coleccionistas están ávidos de comprar obras, por supuesto baratas, lindas, que les fascinen. Si ustedes convocan a galeristas, coleccionistas y arman en Rosario un evento donde demuestren que el arte vale plata y que no es gratis, y que no es el maná que cae del cielo, creo que eso

sería una solución. Me encantaría que algún rosarino, como Pablo Montini, me diera su opinión.

Pablo Montini: Creo que el problema fundamental es básicamente la educación. No tenemos educación en arte. Y no solamente para los sectores sociales encumbrados, porque esos sectores tampoco saben demasiado de arte. Y si ellos no saben imaginen cómo están los sectores más bajos. Me parece que para ampliar la proyección de esta sensibilidad y todo lo que hablan ustedes hay que hacer una tarea fuerte, con un plan armado y estructurado para incluir el mercado de arte. Me parece que el MACRO lo está haciendo, pero por momentos también patina, no puede con todo. Y me parece también que los artistas deberían darse cuenta de que tienen ejercer ciertas tareas y no pueden quedarse solamente produciendo obras.

MB: ¿No te parece que lo hacen bastante?

PM: Sí, pero no alcanza. No alcanza a que, por ejemplo, a la muestra de Rosa, que era estu-penda, van los de siempre. Ni siquiera los mismos artistas llevan a la madre. Y los de siempre no van a comprar, si el fin es comprar. Tenemos que ampliar las bases. Si no, no funciona.

AMQ: Yo la pregunta concreta que hacía es: ¿Por qué no convocar a los porteños, a los tucumanos, a los coleccionistas del país a que vengan a un evento específico?

FB: Sí, pero la idea sería que se despabilen los rosarinos...

MB: Hay una intervención del público. Le doy la palabra a Marie Orensanz, artista argentina radicada en Francia.

Marie Orensanz: Voy a decir algo desde mi

experiencia personal. Creo que el asunto es crear pasiones. No creo en que haya que crear fanáticos del arte sino apasionados. La forma de poder despertar nuevos coleccionistas -hablo de París porque es en París donde paso la mitad del tiempo- es haciendo que se formen grupos. Allí hay gente que se junta: empleados de banco, empleados de fábricas, se juntan con alguien que es la cabeza que los guía, o que los lleva a los talleres o a una exposición. Ese grupo es de ocho o diez personas, y ponen plata por mes y la juntan para comprar obras. No se necesita ni un millonario ni un gran burgués para poder tener algo. Un grupo así vino a visitarme a mi taller y ver mi obra.

MB: ¿Quién lo organiza?

MO: Lo organiza, por ejemplo, gente que estudia en el museo de arte para curador, gestor, etc. Es decir, están formados por diferente gente, o incluso por un apasionado del arte... Pero tiene que ser, por supuesto, convocando a gente que tiene un sueldo más o menos pasable como para poder poner de costado 500 pesos, 200 pesos, y entre amigos juntar un capital para ir comprando. Por ahí compran una obra entre todos y luego ven quién se la queda, o de acuerdo al precio a veces cada uno puede comprarse una obra. Es decir, no hay compromiso de compra pero hay sí compromiso de curiosidad para ver. Pienso que acá, donde hay semilleros de artistas, de intelectuales y de teóricos, también hay gente que hay que formar para que venga a comprar y a coleccionar. No dependamos de Buenos Aires. Creo que es desde acá desde donde tiene que salir el apoyo. El artista, comercialmente, generalmente no sabe cómo es la cosa. Hay muchos que se saben manejar bien pero son los menos. Entonces se necesita otro lado, otra pata.

MB: Un gestor, o un conecedor que esté interesado en la venta.

MO: Claro, un nuevo rol. No sé, una parte teórica de Bellas Artes, un museólogo... Entonces hay que agarrar y decir: "Bueno, ustedes acá, en el banco, cuántos son, tenés amigos a quienes les puede interesar juntarse para invertir en una obra de arte? Este es un camino para formar nuevas pasiones, desde lo que conozco por mi experiencia en Francia.

PM: Una cosa fundamental en nuestro país es que no hay ley de mecenazgo.

MO: Por eso te digo que los pequeños hacen grandes ríos, la gota hace una gran lluvia. Se puede empezar por un empleado medio que despierta a la otra parte. No hay que comenzar con los que ya son conocidos, los que van a Buenos Aires, los que van a Europa, sino con los que no conocen realmente.

AMQ: Para mí el criterio que hay que romper, acá en Rosario, es que el arte no cuesta nada, que se produce y se exhibe gratuitamente.

MO: Otra cosa. Hay algo que se hace en Francia que seguramente lo van a hacer acá también: es el "1%". De cada obra pública que se hace es obligatorio darle el 1% a un artista. Es decir, hacer una obra para la obra. Por ejemplo, se construye un colegio y en el patio del mismo se hace un mural. Se llama entonces a concurso. Se presentan varios proyectos y el arquitecto, con un jurado de la municipalidad, eligen a uno que llevará a cabo la obra. Entonces, del dinero que invirtió el gobierno para que se hiciera ese colegio el 1% va a un artista obligatoriamente. Creo que acá se está tratando de que se haga, aunque no se si en Rosario se puede hacer en forma independiente. Pero esto abre camino para que se haga otro tipo de lectura. Me parece una idea sensacional. A mí me tocó hacer una y de eso viví dos años.

LI: Una aclaración. Estoy de acuerdo contigo de que en definitiva lo que se necesita son compradores de arte. Cuando se habla de coleccionistas uno puede llegar a imaginarse a un gran multimillonario que compra obras de arte y que el día que muera dejará un museo o una fundación. Creo que no es tan así. Les comento que de la gente que conozco que compra arte a mucha le cuesta comprarlo. Lo paga en cuotas y no es que le sobre siempre la plata. Con respecto a las galerías, yo también tuve el placer de conocer a Ruth Benzacar, no quiero hablar mucho porque no conozco tanto lo que pasa acá pero convengamos que en Rosario no hay una galería o galeristas referentes que estén activos en el mercado. Yo diría que en Buenos Aires, galeristas de raza, hay muy pocos, no son suficientes. También es cierto que en el fondo las ideas, por ejemplo, de aportar para la construcción un porcentaje que se destine al arte, la ley de mecenazgo, etc., son cosas a las que todavía no llegamos. No llegamos porque vivimos en un país con proyectos muy rápidos que nos llevan a esto, porque no nos escuchan. Y tampoco sabemos decir lo que queremos. Porque quizás yo levanto el micrófono, digo esto, y ya se piensa que es para beneficiar a los coleccionistas burgueses que se vana comprar el arte argentino, este proyecto ya no va a caminar. Porque creo que estamos absolutamente equivocados en la forma en que presentamos la cosa. Creo que hay muchas cosas que hay que hacer.

MB: ¿Que sugerirías?

LI: Veamos qué es el mercado, y veamos tratados de economía que nos digan qué es el mercado y adónde va. ¿Por qué la gente compra, por qué quiere tener una obra? ¿Por una cuestión cultural, o como forma ahorro, o de inversión...? Por eso quiero que exista un mercado, y un mercado necesita liquidez. El artista nece-

sita producir-vender; por moda, por no moda, por snobismo, por no snobismo, por comprador compulsivo o por lo que fuera, necesita vender. Y los galeristas también. Entonces, ¿qué ocurre? El galerista, en vez de pensar en que “vamos a aprovechar esto y a llevar artistas a diferentes lugares, hacer muestras, hacer libros, tener presencia en muestras internacionales o en ferias inclusive locales, hasta que estos artistas comienzan a tomar vuelo”, no. Eso pasa muy poco. Porque la pregunta es “si vende fulano”, pero nadie se pregunta si es buen o mal artista. Muchos artistas estupendos y fenomenales que no pueden hacer muestras en Buenos Aires desaparecen. Desaparecen porque no vendieron. Y si tienen la suerte de vender lo convierten en un rey y nadie hace un análisis realmente de la calidad artística de su obra. Creo que hay muchas galerías a las que les importa vender. Vender, vender, vender. Entonces a veces les dicen a los artistas que no venden a lo que ellos responden que ellos no son vendedores, que son pintores, escultores, etc. Y entonces comienza la lucha: la culpa es del artista, la culpa es del galerista, la culpa es de los curadores, y empezamos a buscar culpables. Creo que todos los esfuerzos que se hacen son muy grandes con un presupuesto realmente lamentable. En otros países compran. A mí me ha tocado estar en viajes y llegar a ciertos lugares y sorprenderme de la cantidad de obras que existen en las empresas. A las empresas les permiten desgravar, entonces compran arte. Existe el apoyo a un mercado que se va formando, y en definitiva los artistas, digamos por ejemplo los centroamericanos, tienen tanta presencia porque los propios centroamericanos compran en mercados americanos. Es mentira que a un artista argentino lo va a comprar un señor que vive en Nueva York. Los señores de dinero mexicanos son los que van y compran obra mexicana. Nosotros pensamos que vamos a mandar a un artista argentino a Christie's y que va a vender y va a ser... Se

miente. O nos engañan con gente que alquila un espacio y dicen “fulano hizo una muestra en Nueva York”, pero no es real. Tampoco podemos pretender que las galerías hagan un trabajo gratis o un trabajo como si fueran una fundación porque no lo son. Tampoco eso. Pero también tiene que existir un compromiso con los artistas y al artista hay que llevarlo, armarle un programa y sostenerlo en el tiempo. Ustedes hablan con las galerías y hablan pestes de los artistas. Hablan con los artistas y hablan pestes de las galerías. La verdad es que hay de todo, pero hay que buscar la transparencia para que esto pueda avanzar. En Buenos Aires hay grupos de gente que pone 200, 300 pesos y participa en un pool de compra que es de todos. Yo participo de esto. Se da la obra en comodato al que no tiene qué poner la casa porque hay un problema de espacio. Pero debería existir un movimiento mucho más fuerte para que este proyecto camine. Y lo mismo con la ley de mecenazgo.

AVR: Insisto en lo mismo. Creo que estamos todo el tiempo criticando al estado: La ley de mecenazgo, esto, lo otro, estado igual a MACRO, etc. Me parece que habría que pensar en quiénes son los agentes culturales en la ciudad. ¿Qué pasa en esta ciudad? La clase económicamente dominante no está generando productos simbólicos culturales. No hay un galerista fuerte, no hay una institución privada fuerte que esté legitimando ese arte. Entonces el Estado es quien se está haciendo cargo de todas estas funciones. Quiero pensarlo desde mi ciudad, desde Rosario, y no en traer un colectivo con doscientos coleccionistas de Buenos Aires.

AMQ: ¿Por qué no?

AVR: Siempre me parece que estamos dependiendo demasiado del modelo de Buenos Aires. Por ejemplo, Ruth Benzacar es una galería que

tiene cuarenta años. Para Rosario quizás haya que aplicar otra cosa porque las condiciones que hay en la ciudad son nuevas. Es una ciudad que tiene un museo de arte contemporáneo pero no tiene un circuito de coleccionistas, o compradores. Hay una serie de contradicciones. La sociedad rosarina, el cúmulo, está en transición. Es una ciudad que de acá a cinco años va a ser probablemente muy diferente a la que conocemos ahora. Tenemos que plantear nuevas estrategias, nuevos modelos. Me exprese mal, está bueno eso de traer un colectivo con coleccionistas, pero me parece que estaría bueno que pensemos que son experiencias muy distintas. Sé bastante bien cómo funciona una galería y también tengo muy cerca lo que fue mi instancia de formación como estudiante de Bellas Artes. Yo me enteré, por ejemplo, que existía Ruth Benzacar en el 2003.

MB: Y estás trabajando con la galería.

AVR: Sí, soy artista de Ruth Benzacar.

MB: Desde ese lugar de interacción directa con Buenos Aires pero viviendo en Rosario, ¿cómo pensás que se puede hacer un link para que esto circule de otra forma?

AVR: Para mí el link más importante está acá. Estaría buenísimo que acá en la charla hubiera 200 alumnos de Bellas Artes, y sin hablar mal en el piso de abajo había gente haciendo modelos de esculturas de cabeza cuando tal vez tendrían que estar acá escuchando. Hay mucha producción, hay muchas ganas de que la gente haga cosas, pero hay que generar un sistema que lo soporte. El museo, vuelvo a decir, está totalmente saturado y eso genera muchos odios.

AMQ: Pero el museo no es para vender.

AVR: No, pero quiero decir como institución

legitimadora. Aquí a nadie se le ocurre vender. Acá lo mejor que te puede pasar es entrar al Salón Nacional como instancia legitimadora.

AMQ: Pero estamos hablando de mercado: ¿cómo hacemos para que los artistas vendan?

AVR: Pero la instancia de legitimación es indispensable para que vendan.

AMQ: Estoy de acuerdo. Ahora, ¿cómo venden?

AVR: ¿Cómo venden estos artistas rosarinos? Me parece que habría que buscar a gente como Pablo, que seguramente conoce muchos coleccionistas, buscar a gente como links, formadores. Alguien que tenga el poder simbólico de su figura para poder aconsejar más allá de la sensibilidad. Lo quiero decir con el mayor grado de cinismo posible pero también con respeto: no que digan “te gusta” o “no te gusta”. Sino que pueda decir: “compralo porque este artista es bueno”, o “entendé este como una inversión: Comprate algo de 400 dólares hoy que mañana cuesta 40.000”. Quiero decir, saquémosle el costado romántico que es hermoso. Yo amo lo que hago y lo hago porque me gusta mucho, pero me parece que está bueno que no nos cerremos exclusivamente en ese costado.

LI: Pero estamos hablando de mercado. O sea que el comprador rosarino, o compra porque le gusta, o compra porque alguien que es creíble le dice razonablemente qué artista que comprás hoy en 400, no te digo 40.000, pero en diez años es un artista de 8.000 dólares. No es poca cosa... pero ¿hay mercado? Volvemos otra vez a un círculo vicioso...

AVR: Creo que lo hay, lo que pasa es que hay que formar a esa gente. Porque Rosario es un modelo en el cual la clase económicamente dominante no está generando valores simbólicos culturales. Ese es el link que está roto. Porque

acá, los artistas, la mayoría pertenece a la clase media. Seguramente que Fernando (Farina), Roberto (Echen), los grandes directores del museo, también tienen esa proveniencia. La formación intelectual viene de esa clase. Pero se necesita alguien que tenga la posibilidad de hacer el link a esa otra clase, y a otras más.

FB: Quiero decir que Rosario está creciendo a una velocidad impresionante, yo estoy rodeada y vivo muy relacionada con el ambiente de arquitectura, pero no se si puedo ocuparme de ese rol. Cuando vino Florencia Braga Menéndez la semana pasada, vino a conocer el pasaje y me dijo “Dale, hagamos un puente, de Flor a Flor, Rosario-Buenos Aires” a lo que contesté que si tuviera otra vida diría que sí, pero en este momento no sé si tengo el tiempo... Pero digo, si uno hiciera contacto con todos los estudios de arquitectura que están construyendo en los countries de una manera infernal, y digo “a ver, qué ponen en las paredes?”, seguramente se generaría alguna cosa. Cuando inauguramos el viernes en Katester y Rosa nos invitó a los rosarinos y a gente de Buenos Aires y armó esta muestra magnífica yo no sabía si ponerme contenta o triste porque... está organizada desde Buenos Aires, en Rosario no se le ocurrió a nadie. Para ser coleccionista no se necesita un montón de guita. Para hacer lo que hacemos nosotros tampoco. Lo que se necesita es una actitud y que a alguien se le ocurra hacer algo. Tampoco quiero decir que en la ciudad no existen galerías o espacios. Sé que existen. Entonces, me parece fenómeno que vengan y nos compren. Yo tengo un local y cuando viene gente de Buenos Aires compran muchísimo, cuando vienen del exterior compran. Pero hay algo anterior. Tenemos que hacerlo acá. Queremos que las cosas ocurran acá, entre nosotros. Hace 15 años sin querer, cuando armé el local ese que está en el Pasaje con diseñadores, artesanos, artistas, me di cuenta que a nadie en esa época le interesaba la pro-

ducción rosarina. No es que ahora a todos les interesa lo que hay acá, es que no pueden traer cosas del exterior. Porque esta botella que compraste a 50, la vendes a 100. En cambio antes la comprabas a un centavo y la vendías a 100. Lo que nosotros estamos de alguna manera queriendo es hacer las cosas nosotros mismos, los rosarinos.

MO: Acá, en Rosario, hay una cadena televisiva que convoque a la gente para que venga a los eventos?

FB: Sí, lo que pasa es que esa es una tarea infernal. Imaginate lo que es la prensa en el interior. Se va haciendo como se puede.

LI: Respecto a lo que vos decías de los arquitectos, yo empecé comprando por una cuestión decorativa. Y veo que en Buenos Aires han tomando mucho auge los decoradores. Son una pieza fundamental que trabaja en directo con los artistas. ¿Por qué? Porque van y marcan la decoración de una casa, de un country, de un edificio y colocan obras. Es un canal. Pero la otra pregunta que yo me hago es la siguiente: yo no puedo creer que Rosario, una ciudad de las más importantes de Argentina, no pueda tener o no tenga, o tenga tan escondido, el mercado de arte. Ese mercado tiene que aparecer. A esta altura de la historia los mercados se analizan. No digo que esta sea una tarea para los artistas, pero pienso que si hay un mercado al cual yo quiero entrar con un producto, en cualquier parte del mundo lo estudio y lo analizo a ver cómo le llego a la gente. Entonces, a lo mejor, vamos a suponer -y no me pegue ninguno de los rosarinos- que los rosarinos, supongamos que son muy frívolos o son muy snobistas. Tratemos entonces de hacer una campaña diciendo que lo mas cool que hay en la Argentina es tener obras de arte, comprar cuadros. Entonces, si realmente la sociedad rosarina va detrás de eso, se va a empezar a

comprar. Si en cambio la sociedad rosarina fuera muy conservadora, tendríamos que ir despacio con el tipo de pintura que les ofrecemos...

PM: Me parece que hay que tener también en cuenta la historia de Rosario. Lo que decís sobre esa característica de ciudad comercial de Rosario sucedía también a principios de siglo XX, que no se preocupaban tampoco de valores espirituales y artísticos. Un pintor español que vino a Rosario en 1910 decía que los rosarinos podían decir al instante cuántos granos tenía un saco de trigo pero que no sabían nada de arte. Me parece también que tendríamos que empezar a darnos cuenta de eso, que es una característica de nuestra ciudad, que tiene que ver con nuestra identidad... y justamente ahora que otra vez se está reciclando el modelo agro-exportador, lo tenemos que tener en cuenta! Tenemos que saber de nuestra historia. Tenemos que saber que hubo gente que por el contrario sí sintió esto y que le dolió mucho porque había también verdaderos espíritus artísticos que formaron colecciones y que hoy tenemos nuestros museos gracias a ellos: Castagnino por ejemplo. Estos coleccionistas se fueron armando y fueron institucionalizando el campo artístico. Tenemos que tener esto en cuenta, como también tenemos que tener en cuenta los años 70 con la explosión del mercado del grupo litoral. Si no vemos ciertos hitos de nuestra historia y de nuestra propia identidad como rosarinos no vamos a avanzar. Es ahí donde tenemos que hacer un plan.

AW: Suenan un poco fuerte pero lo que yo me pregunto es si los empresarios rosarinos están entendiendo qué es el arte contemporáneo y si están aceptando lo que el arte contemporáneo les está ofreciendo. Yo la primera vez que vendí obra la vendí en Rosario. Hice una muestra en Buenos Aires, con una galerista que la trajo acá a la galería Van Eyck y vendió la mitad de la

obra. Estamos hablando de treinta años atrás. Lo que quiero decir es que en esa época en Rosario se compraba obra. Pero me pregunto: ¿la obra contemporánea es entendida por las personalidades que pueden comprar obra?

AMQ: Era lo que hablábamos con Pablo. Es bueno a veces mirar atrás, mirar la historia. ¿Cuándo surgió el arte de los 90, que es quizás la estética dominante acá en Rosario? El arte de los 90 es un arte juguetón, de bordaditos, de globitos... El arte de los 90 que surgió del Rojas es un arte con mucha sensibilidad, donde el artista no socializa, porque está a veces agredido u olvidado por la sociedad y se encierra en sí mismo. Ese fenómeno de Belleza y Felicidad, o del Arte Light, de la belleza, del regodeo en la forma, como podemos ver en la obra de Gumier Maier que es el teórico de ese arte de los 90, hay que relacionarlo con el movimiento Dadá. Los artistas que durante la primera guerra, en Europa, estaban en el Cabaret Voltaire, se encerraron en sí mismos. Se pusieron a hacer ese arte juguetón porque hasta ese momento la realidad no coincidía con el arte. La realidad y la vida iban por un lado y el arte iba por otro. Los artistas, acaban encerrados en una burbuja. En Buenos Aires, en los 90 durante la época llamada pizza y champagne, el arte era la última cosa en la que se iba a pensar, a comprar. Los artistas eran como entes extraños a ese mundo y se encerraron en sí mismos. Dentro de esa estética que tal vez muchos no la comprendan, hay un arte de una sensibilidad exquisita, deliciosa. Como la obra de la chica que con pincel hace un dibujo exquisito. Una obra que costaba 500 pesos. Si uno tiene el ojo acostumbrado no puede dejar de valorar esto. Creo que de algún modo estas charlas ayudan. Por mi parte vivo haciendo fuerza para apoyar a los artistas. El gusto es siempre subjetivo. Ojo, hay críticos que tienen el ojo más entrenado que otros, galeristas que tienen el ojo más entrenado que otros, galeristas que trabajan en forma genial y

que forman coleccionistas, que hacen libros, que llevan sus artistas al exterior, que se mueven y hacen contactos con otras galerías. Pero hay galeristas que cobran a los artistas hasta el aire que respiran, que no les publican ni un folleto si el artista no lo paga, etc. Hay que hacer diferencias.

MB: Otra intervención del público.

Gachi Weissman: Yo no tengo nada que ver con las artes plásticas. Soy actriz y docente, pero escuchándolos a todos pensaba que en realidad, cuando nos planteamos los problemas, en nuestro país, nos los planteamos desde la urgencia. Creo que un error que tenemos como argentinos es que siempre vivimos apagando incendios. Nos olvidamos de hacer estrategias a largo plazo que sean sustentables. En el medio de sustentar estas estrategias están las luchas de poder y las mezquindades. Creo que algo que nos cuesta mucho a los argentinos es el trabajo en equipo, eso nos cuesta mucho. Si bien es cierto que a los artistas se les exige mucho en eso de la autogestión y como dijo Florencia, se deja la vida en eso, si aprendemos a trabajar en equipo, a ser más generosos, a formar redes, a que cada uno cumpla su rol, a que no tengan miedo en compartir información, animarlos a pensar juntos, etc., así las cosas van a ir cambiando. En los últimos 5 años, en Buenos Aires, también fue cambiando el mercado de arte. Se empezaron a hacer cosas como los Gallery Nights, o los talleres abiertos de artistas donde la municipalidad pone un ómnibus y va recorriendo todo un circuito de artistas de una zona. Esto hace más accesible a que gente nueva pueda empezar a entender, porque la sensibilidad se educa. El peligro de los grupos a veces es esto de excluir; que hoy me toca tener a mí y la otra gente queda a fuera. Ojo con esto. Pero podemos hacer Gallery Nights en Rosario, talleres abiertos, mapas de artistas que se distribuyan en los

hoteles. Hay un artista de Buenos Aires, Balbina Lightowler, que tuvo esta iniciativa e imprimió un mapita plegable donde figuran los talleres de toda una zona de Buenos Aires que reparten en los centros de información turística, en los hoteles... Están viniendo extranjeros a Rosario. Entonces, hagamos estas cosas ya pero tratemos de pensar a largo plazo: ¿Cómo vamos a educar a los futuros compradores para que entiendan el arte contemporáneo? Porque el arte contemporáneo exige un esfuerzo del espectador. No es lo mismo ver un Matisse, una obra impresionista, que ver una obra contemporánea. Hay mucho por hacer, ya y a largo plazo, pero para eso tenemos que trabajar juntos.

MB: Quería hacer un comentario acerca del uso de la palabra "coleccionista". Hay que pensar el coleccionismo como algo que sigue funcionando, como una palabra actual y como un rol actual, que no es ni tan lejano ni tan selecto. Obviamente también estoy a favor de hablar de compradores, pero creo que palabras como "el coleccionista, la coleccionista", son palabras que tenemos que usar más y no almidonarlas.

LI: Creo que deberíamos diferenciar comprador y coleccionista simplemente en la coherencia de la obra comprada. O sea, si está comprando con coherencia será un coleccionista y si no será un simple comprador, pero esa coherencia va a ser en base a la educación y al aprendizaje.

MB: Otro comentario es sobre este problema de lo que cuesta comprar obra, obra que luego incluso se puede vender. Hay un mercado, mejor o peor pero la obra tiene ese poder, o esa posibilidad, como una propiedad, de ser vendible, de ser un bien que liquida en un mercado que se puede ir desarrollando. Y estoy de acuerdo en analizar cómo ustedes en Rosario generan más coleccionistas, más compras, se

educa, etc., pero también creo que no hay que verlo como un tema exclusivo de Rosario. Creo que hay que solucionar el problema acá y en todo el país, inclusive en Buenos Aires. Está bien estudiar el tema en lo micro, pero a la vez mirar lo general para generar estrategias conjuntas. Sí, allí en el público quieren hacer otro comentario.

Beatriz Vignoli: Creo que la diferencia entre comprador y coleccionista, es que definir al comprador de arte como coleccionista o definirlo como comprador es que un coleccionista compra desde su propio gusto personal. El coleccionista es coleccionista para ser, si no uno no se explica que uno compre algo que no tiene ninguna función práctica. Uno compra por el placer estético, por eso la colección tiene una coherencia. Nosotros en Rosario, en este tipo de debate, ponemos hincapié en las instancias de legitimación. Estamos como esperando que otro, que un papá venga y nos de permiso y nos diga esto es bueno. Tendríamos que tener solidez como sujetos sensibles con una sensibilidad y un gusto cultivados. Me parece que eso es una cosa que acá en Rosario nos falta en gran medida. Por otro lado también está el tema de la publicidad. Es decir, por qué una mujer compra un par de botas y no compra un cuadro? Porque ese par de botas viene con un montón de publicidad que muy sutilmente trabaja a ese nivel.

AW: Yo insisto con la educación y con el tema de entender qué es el arte, porque si no vamos a desnaturalizar todo. El mercado es posterior a eso. El mercado viene después porque si no no tiene ningún sentido. Sino yo francamente me voy a vender autos. Es decir, entiendo todo lo que dijiste de los 90 y me parece muy bien, y lo que se hace ahora también. Creo en lo que vos decís y creo en la obra de esta artista como creo en la mía. Existe la idea de que en Buenos Aires los coleccionistas son un millón, pero en

realidad hay muy pocas colecciones importantes. Esta es una de las cosas que se ven en arteBA, cuando viene la gente de afuera y se ven las mismas colecciones. Porque creo que tampoco podemos crear una expectativa tan grande alrededor de arteBA, aunque sí es muy importante para difundir el arte y que fue mejorando. Es decir, Buenos Aires, aunque al lado del resto parezca inmensa, no es la panacea del asunto. Hay compradores, hay todo tipo de coleccionistas, pero lo que no quisiera es que se desnaturalice el sentido que tiene el arte de crear, aunque el tema sea el coleccionismo.

AVR: Cuando empecé a hablar traté un poco la cuestión de revisar los extremos entre coleccionista y artista. Me llama mucho la atención lo que dice Ana, aunque entiendo por qué lo dice y creo que de alguna manera me siento hasta tranquilizado porque lo dice. Porque entiendo esta lectura que también es mía. Estamos hablando de coleccionismo cuando tenemos que solucionar cosas que vienen antes y que tienen que ver con la formación de artistas.

AMQ: No quiero decir que todo el arte de Rosario tenga que ver con el arte de los 90. Por supuesto hay artistas como Nicola Costantino y otros que están en otras líneas y demás. Pero es una instancia importante que sigue presente.

AVR: Seguro que es así. Pero con el mayor de los respetos quiero decir que hay que revisar las instancias de formación de los artistas, porque estamos hablando de coleccionismo cuando estamos todavía cosificados en el arte de los 90 que representa a una generación que va de los que pasaron los 35, y nos estamos comiendo a una generación que va de los 25 a los 35 años para ser generoso.

AMQ: También hay un prejuicio por la generación mayor...

AVR: Ok, pero creo que lo puedo ver claramente porque estoy en un intermedio y puedo ver lo que está sucediendo acá. Entiendo que vean acá, en Rosario, el arte como el de los 90, porque las estructuras son mínimas. Esto hace que ustedes tengan este tipo de lectura y está bien, tiene que haber cierto amor por lo formal, por el arte en Rosario que lo tiende a emparentar. Vuelvo a lo mismo. Falta esa gente que va a encargarse de generar propuestas, de generar recambios. Supongamos que haya una galería, que va a vender a los de los 90 y se les acaba en 2 minutos, y después, ¿qué hacemos?

LI: Yo creo que diferenciar los artistas por décadas, creo que hace mal cuando hablamos de un mercado. Porque por ejemplo, cuando nos dijeron que el informalismo era el boom... y en Buenos Aires la gente compraba únicamente esto. De repente esas mismas galerías de repente dicen "ya fue... Ya fue Macció, ya fue Noé...".

AVR: No entendiste lo que dije. Yo estoy dando un estado de situación de las cosas.

LI: Sí, te entendí. Pero creo que no hay que hablar tanto de décadas cortantes, porque si no el nuevo comprador que entró al mercado con los 90 ahora le dicen que no, que tienen que comprar esto otro, que eso ya fue, que lo otro ya no tiene más carrera, que ya no cuaja, que no tiene mercado, etc. Entonces ese nuevo comprador se va a preguntar si hizo bien en invertir su ahorro en arte porque parece que metió la pata. Es curioso ver en Buenos Aires que en cierto momento quien no tenía algo de

la nueva figuración no existía, porque ahora por ejemplo se quiere revivir a los de los 80 y nos empezamos a acordar de que hubo un Prior y que pintó con Kuitca. Dale a Prior, dale a Kuitca, o por a ejemplo a Cambre. Y también artistas jóvenes que hacen una obra excepcional.

FB: Respecto al perfil del comprador, te aseguro que tanto Román como yo hacemos una tarea diaria, didáctica, pedagógica, sencilla, es una cosa casera. Por ejemplo, la gente viene a enmarcar una lámina y está la trastienda a la vista. Así se ha logrado que esa persona en lugar de enmarcar una lámina de Picasso se lleve un trabajito de 400 ó 500 pesos, que es un logro importante para nosotros. Como actitud me refiero, porque no es el dinero sino la actitud. Como nos pasó en arteBA. O que una persona gaste 300 mangos en una obra cuando se lo podría gastar en una zapatilla es algo que... la gente cuando me pregunta los precios y me dice "¿500 pesos?!", Yo les digo, "pero cuánto sale lo que tenés puesto?". Digo que este problema de la venta, y que vos Ana usaste la palabra "seducción", tiene que ver con eso, con seducir y contener a la persona.

AMQ: Quería aclarar que lo de los 90 lo dije en el sentido de la estética, no por clasificar y romper, pero también consciente de que una de las rupturas más grandes que se producen en el arte argentino es la de los 90s. Por otro lado, hablé del espíritu de la época, acerca de que los artistas tienen que sentir la pasión por su época. Y quise hablar también de ese momento doloroso de los 90 cuando Marcelo Pombo dice "sólo me importa lo que tengo a un metro de mí". Esta frase fue como una señal de la soledad en la que estaban produciendo esos artistas. A eso me quería referir. Después, con respecto a la estética de los 90 que se ve en

Rosario, es verdad, me corrijo y digo que es una estética ligada a la sensibilidad y ligada al objeto también. Es algo que comienza en los 90 pero que sigue en la actualidad. Por otra parte, quiero terminar diciendo lo siguiente: hay muchas estéticas, muchas tendencias y muchos modos de expresión artísticos en la actualidad. Pero si bien es imposible decir "esto es arte y esto no es arte", con lo cual se hace mucho más difícil venderlo o comprarlo, porque puede ser arte pero hoy sabemos que se hace sociología y se vende como arte, que se hace literatura y se vende como arte, que se hace música y se vende como arte... el arte esta diseminado en tantas disciplinas y vertientes que evidentemente la educación también se ha vuelto más compleja. Lo que dice Pablo, que hay que empezar por educar, justamente ahora eso es muy complejo porque hay muchísimas vertientes.

Lo único que para mí queda como valido es que el arte para uno tiene que ser verdadero, o sea, subjetivamente, uno lo tiene que sentir verdadero. Si no es verdadero no vale. Es la única norma y regla que tengo para mí y hago cumplir rigurosamente. Si lo creo, entonces lo defiendo.

LI: Para terminar lo que quiero decir es que después de esta charla entiendo la decepción de los rosarinos, de los artistas especialmente, porque teniendo la materia prima que tienen es increíble que no encuentren el mercado de arte.

MB: Lamentablemente tenemos que terminar este encuentro. Hemos debatido mucho y han quedado muchos otros temas para continuar, y seguramente habrán más oportunidades para seguir debatiendo. Muchas gracias a todos por haber venido y haber participado.

No es tanto cuestión de plata sino que es cuestión de que te guste o no te guste

Luis Parenti, coleccionista privado. Buenos Aires, 30 de mayo de 2005.

Melina Berkenwald: ¿Cómo empezaste a coleccionar?

Luis Parenti: Comienzo estando de novio, porque en realidad esta colección la armamos con Dominique, mi mujer, que al principio tenía un papel menos activo que el mío, pero con el tiempo se acopló. Pero antes que nada, digamos que yo no estoy seguro de si yo llamo a mis obras "colección". Sí es un conjunto de obras y una actividad constante en mi vida, así que si de eso se trata, sigamos conversando. Yo soy arquitecto, a mi padre siempre le gustó la pintura, mi madre estudió historia del arte, mi abuelo era florentino, imagínate... Todo ese amor y esa pasión hacia las artes plásticas entiendo que me debe venir por esas causas. Y empezamos a comprar.

Estando de novios, un día le dije a Dominique: "mirá qué lindo que es esto", y después me lo compró para mi cumpleaños. Creo que fue lo primero que compramos; después, para nuestro casamiento, un tío de ella nos ofreció un cuadro. Y después nos casamos y nos fuimos a vivir al sur, a Comodoro Rivadavia, volvimos acá a los ocho años de habernos casado y ahí yo, como un desenfrenado, empecé, como un hobby, digamos, en mis ratos libres, a ver gale-

rias, exposiciones, museos, etc., etc.

MB: Al volver a Buenos Aires.

LP: Al volver a Buenos Aires. Como arquitecto poco pude desarrollar mi profesión, trabajo en una empresa constructora y mi función es más bien comercial y administrativa, cosa que no me apasiona especialmente, pero bueno... me permite hacer otras cosas.

MB: Entre ellas coleccionar. ¿Pero vos sentís que es un hobby o que deja de ser un hobby y se torna algo más profesional?

LP: Ah, no, para mí eso de tener una línea estricta, y que me avergüence de haber comprado tal cosa o tal otra, no. Me gusta lo que compro, lo elegimos con Dominique, y no tenemos alguien que nos señale "te conviene éste, o no porque aquél, y qué se yo...", no, eso no existe. Respeto algunas opiniones, sin dudas. Sobre todo la de Florencia Braga Menéndez. No la consulto, pero tomo en cuenta los comentarios que ella hace sobre obra en general. Y sus conceptos sobre el arte; yo creo que ella es una artista y una mujer sobresaliente, y bueno, la tomo muy en cuenta. Y me gusta mucho la obra de los artistas que están con

ella, y la galería de Fernanda Laguna también me gusta mucho.

MB: ¿Hay alguna metodología en tu manera de comprar? ¿Hay una regularidad o se da en una forma más aleatoria?

LP: No. Las muestras de Braga Menéndez y Belleza las veo siempre. Las de Alberto Sendrós y las de Ruth Benzacar casi siempre.

MB: Son como los lugares más puntuales...

LP: Sí, donde voy a ver muestras. Dabbah Torrejón me queda un poco complicado, entonces no llego siempre.

MB: No es para hablar de lugares, pero tenés como un recorrido entonces, hay cierta metodología...

LP: Sí, yo vivo acá en el centro y trabajo en Paraguay y Reconquista. Estos sitios son los que más me atraen. ¿Viste cuando vos encontrás un lugar donde se hacen los sacos que más te gustan? O sea que Braga Menéndez y Belleza, y después Sendrós, Benzacar, lo de Daniel Abate y Alberto Elía. Capaz que me estoy olvidando de alguno. Belleza y Braga

Menéndez son dos lugares donde me siento muy bien. Encuentro ahí como dos templos.

MB: ¿Y en general comprás a través de galerías?

LP: Sí. Prácticamente siempre. Salvo que se dé que conozco a alguien que no tenga una galería que lo represente. Si la tiene, siempre compro a través de ella.

MB: ¿Tuviste asesoramiento?

LP: No, pero como te decía, estoy muy en contacto con Florencia Braga, Fernanda Laguna, Duilio Pierre, Mariano Cornejo; leo mucho también. Por otro lado no dejo de visitar el MAMBA el CCEBA, y el Rojas cuando funcionaba como centro de exposiciones.

MB: ¿Tuviste problemas desde que estás comprando?

LP: No, nunca. Creo que no, por suerte no. ¿Vos decís con algún artista, con algún galerista?

MB: Sí. O por ejemplo, con los precios de obras...

LP: No. A mí me dicen un precio y si me va bien le digo "sí" o "no", no me gusta estar negociando..

MB: ¿Hay una relación entre vos y los artistas? ¿Buscás conocerlos?

LP: Sí, generalmente busco conocer al artista. Me gusta la obra independientemente del artista, pero encuentro interesante conocer quién la hizo.

MB: ¿Te influye o no?

LP: Un poco puede ser. De algunos artistas soy más amigo, pero digamos que en general se crea un vínculo.

MB: Si hubiese que definir el alma de la colección, ¿cuál sería?

LP: Arte argentino y contemporáneo. Y no demasiado conceptual. No me interesa demasiado... me gusta cuando se ven las tripas.

MB: ¿Y obras de formatos chicos o medianos por lo que veo?

LP: Sí, porque de alguna manera me gusta que estén expuestos y mi casa tampoco es tan grande.

MB: ¿Cambió tu gusto?

LP: Yo creo que va variando, pero en el fondo trato de no dejarme llevar por las modas. Me interesa de alguna manera también ir armando como una documentación de época.

MB: ¿Cambías las obras de lugar?

LP: Todo el tiempo. Hay algunos que están re fijos; qué se yo, ése de Duilio está ahí y pienso que no se va a mover de ahí. Pero sí, las muevo, por eso están todos los trabajos como colgan-

do. Me gusta mucho más el cuadro adherido, pero este sistema con tanta me permite cambiarlos de lugar.

Porque a veces me parece que cierta obra funciona mucho mejor en otro lugar. O cuando traigo uno nuevo, entonces ahí se produce alguna modificación. Y es increíble cómo de repente el entorno en el que está repercute sobre la obra, o cómo está iluminado, cómo está colocado.

MB: ¿Te arrepentiste de obras que compraste, o vendiste alguna obra?

LP: No.

MB: ¿Es posible que coleccionistas compren proyectos en vez de obra, o que comisionen proyectos, por ejemplo, te ha ocurrido?

LP: No, a mí no, pero entiendo que los hay.

MB: ¿Qué pasa con obra que es más efímera, obra que tal vez tiene formatos menos perdurables o durables, un trabajo que es una instalación, etcétera?

LP: Bueno, a mí me gusta poder disfrutar de la obra, disfrutarla, no pensar que está metida en un galpón, sino que está en mi vida diaria, cotidiana.

MB: Pero obra que por ahí vos sabés que tiene una vida determinada, que en 10 años esa obra se va a desteñir, se va a modificar más que un óleo.

LP: No. Y bueno, con las fotos, andá a saber qué pasa, ¿no?

MB: Fotos tenés pocas, ¿no?

LP: Tengo pocas, cuatro o cinco.

MB: ¿Sentís que tenés una relación más fuerte

con la pintura?

LP: Sí, sí. Pero me interesa la fotografía también.

MB: ¿Video, coleccionarías?

LP: Tengo uno de Ruy Krygier. Es una obra que se remató en lo de Fernanda Laguna, había una modelo en el piso, que era dibujada por Vicente Grondona, todo esto era fotografiado por Cecilia Szalkowicz y filmado por Ruy Krygier. Mientras tanto Fernanda remataba la obra.

MB: Volviendo al tema de la metodología, de la regularidad... me pregunto desde el lugar del que no colecciona, si pasa que de repente te agarran ganas de comprarte una obra.

LP: No, cuando veo algo que me gusta...

MB: Lo que quiero decir es si es algo de lo que te agarra como una necesidad, ganas de comprar obra...

LP: Puede ser que al no crear yo, de repente en el comprar lo estoy supliendo.

MB: Y de acuerdo al presupuesto.

LP: Exacto. Sí, el presupuesto influye. Yo no tengo posibilidad interminable. Sí, siempre salgo a mirar. Ya el mirar es un placer; no voy a mirar para comprar.

MB: Sobre el tema de la inversión, ¿sentís que estás invirtiendo, además de mirando y teniendo obra que te gusta? ¿Hay como una última función de invertir, un valor que te interesa o te gustaría que la obra tuviese?

LP: Algo hay. Que aumentara su valor, seguro, el valor económico, me encantaría, seguro. Pero no la compro con esa intención.

MB: ¿Qué significa para vos el ser coleccionista? Además de tener obra, ¿le ves otra función?

LP: Es un placer... No tengo una definición para eso, pero es un gusto que me puedo dar...

Y lo que sí me pasa es que siento que puedo ayudar en este mundo de la plástica a que se creen conexiones, alguna relación entre distintos personajes o instituciones... No miro por Internet las muestras, sino que voy al lugar, entro en contacto con la muestra, con los artistas, con los galeristas... Y se te va armando un mundo. Antes mis hijos eran más chicos, nos íbamos siempre afuera para que estuvieran al aire libre, ahora que son más grandes, que tienen su vida propia nos pasamos el fin de semana acá, quizás vamos a ver muestras o hacemos programas con los mismos artistas o galeristas.

MB: La colección es para ustedes, principalmente.

LP: Sí. Y también a mí me interesa mucho que amigos míos se interesen... Naturalmente me gustaría que se puedan contagiar esa pasión que yo tengo.

MB: ¿Y ha pasado?

LP: Sí, por supuesto que se da. Y me gusta mucho que mi vida transcurra, de alguna manera, en ese sentido, hablando, discutiendo, compartiendo cosas relativas al arte plástico. Cada vez más te vas circunscribiendo a amigos tuyos que están un poco en lo mismo.

MB: ¿Qué le podrías recomendar a un coleccionista que empieza a coleccionar?

LP: Que lo haga en función de un gusto propio. Que se meta de cabeza, que investigue, y que investigue su propio gusto.

MB: ¿Tenés un máximo que gastarías por una obra o no? O sea, dentro de tus posibilidades.

LP: Sí, tengo una restricción, de alguna manera, que pongo con la idea de seguir de a poco.

MB: ¿Con cuánta plata pensás que se puede empezar una colección?

LP: Yo creo que con poca plata podés empezar a coleccionar, con muy poca plata. Me parece que no es tanto cuestión de plata sino que es cuestión de que te guste o no te guste.

MB: ¿Sobre el coleccionismo en Argentina, tenés alguna opinión?

LP: No sobre el coleccionismo en Argentina, pero sí puedo decir que veo un lado positivo y es que me parece que la gente cada vez más se está interesando por conocer qué es lo que está pasando en las artes plásticas en el país. En general, veo que hay amigos míos que estaban interesados en otras épocas, en otros orígenes, pero como que están cambiando un poco...

A mí lo que me interesa de la colección también es decir "mirá, yo vivo en el año tal, viví desde los 60 hasta el dos mil y pico"... no sé hasta

cuándo viviré, y documentar de alguna manera parte de mi paso por la vida.

MB: Como un registro.

LP: Como un registro, sí. Hubo momentos en que yo forcé un poco mi mirada, forcé en el sentido de tratar de entender por qué se daba tal o cual cosa que me parecía atractiva, y bueno, aposté a eso, de repente sin terminar de entenderlo en su momento. Y me pasa mucho que hay veces que veo algo que me desagrada, que me da bronca, y termina encantándome. Me interesa entender por dónde pasa la verdad...

MB: Para bien o para mal, la obra comunica.

LP: Por supuesto. Y no me gusta nada lo pretencioso, lo supuestamente sublime, lo siento como desconectado del sentimiento.

MB: O inhumano...

LP : O inhumano; me gusta poder ver ideas, sentimientos, horrores y maravillas.

Ernesto Deira
Roberto Aizenberg
Alfredo Lazzari
Gustavo Charif
Nicolás García Urriburu
Quinquela Martín
Miguel Carlos Victorica
Jorge De la Vega
Alberto Heredia
Miguel Caride
Antonio Berni
Antonio Seguí
Rómulo Maccio
Fernando Fader
Pablo Suárez
Aldo Paparella
Alfredo Hlito
Líbero Badii
Guillermo Roux
Antonio Berni
Alberto Grecco
Alfredo Guttero
Kasuya Sakai
Cynthia Cohen
Fernando O'Connor
Norberto Gómez
Enio Iammi
Luis Benedit
Prilidiano Pueyrredon
Manolo Valdés
Kasuya Sakai
Marcelo Bonevardi
Luis Felipe Noe
José Gurvich
Guillermo Kuitca
Emilio Pettoruti
Kirin
Liliana Porter
Mario Gurfein
Basión Díaz
Raquel Forner
Victor Cúnsolo
Juan Battile Planas
Xul Solar
Alicia Penalba

TRIBALWERKS

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

EL ARTE DE ASESORAR

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

Esta colección que les propongo esconde pasiones personales que terminan por ser explicitadas

Bestiario personal

por **José Roca**
curador y ensayista

Se han propuesto numerosas motivaciones para el Coleccionismo, las cuales podrían resumirse en tres: la voluntad de preservar los vestigios del pasado (que incluye el Arte), la obsesión por poseer (que contempla también la dimensión económica de los objetos y su valor como símbolos de estatus), y la obsesión con la idea misma de Colección (por encima de los objetos que la conforman). Las colecciones personales, que casi todos tenemos o hemos tenido (hay una etapa en la niñez en la que el coleccionar se vuelve una actividad casi obligada), responden usualmente a la última motivación. Pero estas colecciones infantiles son dignas de un análisis más profundo, pues el niño es más veraz a sus pulsiones que el adulto calculador.

Toda colección es la expresión tangible del deseo de asir el mundo a través de sus fragmentos, y esta voluntad se expresa de variadas maneras. Las colecciones «serias» de los museos y ciertas galerías se basan en una serie de criterios firmemente anclados en la norma, pero no hay que olvidar que las categorías que logran el consenso social distan de ser objetivas o verdaderas: el caso de Linneo -el enciclopedista por excelencia- es bien conocido: se dio a la imposible tarea de clasificar racionalmente todo ser vivo, y las cosas marcharon bien por un tiempo. Sin embargo, al verse confrontado con el ornitorrinco y al no poder incluirlo en las categorías que ya había establecido para catalogar las especies animales, se vio obligado a crear una nueva... los Varia.

Desde los búhos de la más absurda factura que invaden con proliferación de metástasis los hogares de todas las clases sociales, hasta la expresión tardo-púber de las colecciones de soldaditos de plomo o modelos de carros, parece que al recolector que todos llevamos dentro, herencia atávica de nuestra primigenia inclusión en lo Cultural, lo termina por dominar el taxonomista implícito en el acto de nombrar que nos llega con

la aprehensión del lenguaje. »Nombrar es pensar en grupos«, afirma Rafael Moneo en *Sobre la Tipología*, subrayando el rol clasificatorio implícito en el lenguaje. Una colección es una metáfora de nuestras pulsiones más básicas: el cazador que busca el nuevo ítem, el recolector que lo atesora y organiza. De niño tuve las colecciones de rigor, (estampillas, monedas, conchas marinas, el Álbum Jet) y otras menos previsibles, como balineras usadas de camión, o latas de cerveza; todas las boté a la basura el día en que alguien me puso dos cosas en evidencia: una, que la aspiración de totalidad que tiene toda colección lleva implícita su incompletitud, con lo cual se evidencia la futilidad de toda pretensión de ser comprensivos, o que esto sólo se logra especializando a tal nivel el objeto de estudio que se pierde la visión amplia del campo (en buen castellano, »nunca tendrás todas las estampillas hechas en Colombia, pues se producen en un volumen tal que sobrepasarían siempre tu capacidad de reacción, o bien colecciona sólo las emitidas en el Amazonas, que no sean con temas selváticos, y que tengan forma triangular«); la otra, que la ansiedad de poseer todo objeto que se pudiera incluir en el parámetro tipológico (laxo) que había establecido, me había hecho perder el placer del objeto en cuestión: el objeto ya sólo era visto en tanto que Colección. Para Escenas de Caza, exposición de colecciones privadas en Espacio Vacío, propongo un museo que me pertenece, que existe -como toda colección- en las leyes taxonómicas que le sirven de referencia, y en una intersección entre lo público y lo privado. Esta colección es un museo de lo bizarro. Pero no en el sentido Madame Tussaudiano, ni en el de un cierto museo del absurdo que me contaron existe en Cali (con »joyas« como los brazos de la Venus de Milo, etc.); este bestiario existe como mirada transversal a los museos de Bogotá y sus alrededores. Lo que propongo es una visita a las colecciones de algunos museos o a ciertos

espacios, en los cuales hay objetos o imágenes que me han causado intriga desde niño y que han quedado en un inventario personal que se ha acrecentado con los años. Los objetos que conforman mi colección son:

1. Las momias de San Bernardo. La figura de la momia siempre ha despertado asociaciones terroríficas, pero usualmente se refiere a un cuerpo al cual el embalsamamiento voluntario, con la pretensión de pasar a la posteridad (y con la intención -¿quién sabe?- de conservar el cuerpo para cuando las condiciones permitan un retorno), ha preservado a través de los milenios. Si embargo, hace algunos años, los residentes del pueblo de San Bernardo, situado al sur del departamento de Cundinamarca por la salida hacia Arbeláez, fueron sorprendidos por la noticia de que el cuerpo exhumado de alguien que había muerto hacía poco tiempo no se había descompuesto, por la acción tal vez de un medio ambiente mineral que cumplía las funciones de embalsamador natural y espontáneo. Pero el asunto tomó un carácter colectivo cuando se constató que una gran cantidad de los cadáveres recientes había sufrido la misma suerte. Actualmente los han agrupado en un sótano del cementerio, donde el turista ávido de exotismo puede visitar la aterradora cripta repleta de momias, las cuales -no obstante ser, por ejemplo, la prima del carnicero del pueblo, el hermano del boticario, la madre del señor de la esquina- han sido dotadas de un aura intemporal: han logrado trascender la muerte al lograr evitar (por lo menos en él Mas Allá), la corrupción de la carne. La vieja aspiración de trascender en el tiempo, propia de los reyes egipcios está siendo llevada a cabo -de oficio- por la tierra misma. Polvo eres, pero la tierra no permitirá que te conviertas en polvo. La expresión coloquial que se aplica a los burócratas bogotanos, »te vas a convertir en pieza de museo« tiene el valor de una profecía en el otrora pueblo tranquilo de San Bernardo.

2. La piedra lunar del Planetario. Hay dos piedras regaladas al país por el gobierno norteamericano: una le fue entregada a un presidente colombiano, quien no tuvo inconveniente en llevársela para su residencia privada, lo cual la convirtió en »piedra de toque« de un escándalo político pues a la opinión pública literalmente le »sacaron la piedra«. La otra reposaba hasta hace algunos años en el Planetario Distrital, en una urna de vidrio, y no he podido averiguar acerca de su paradero actual. En el momento álgido de la Guerra Fría, la carrera espacial cobró un inusitado valor simbólico. Rusia había logrado no solamente situar el primer objeto en el espacio (el famoso Sputnik, que en ruso significa »compañero de viaje«), sino que había agregado a la humillación al colocar a la perrita Laika a dar vueltas en torno al planeta. Por lo anterior, la llegada a la Luna por parte de los Estados Unidos significó un logro simbólico de enormes proporciones. En una operación inversa al saqueo de los países conquistados (Egipto, Grecia) por parte de las potencias imperiales europeas del siglo XIX, las cuales saquearon el patrimonio para colocarlo en los Museos como testimonio de expoliación, los Estados Unidos, triunfantes,

en vez de saquear se dedicaron a repartir por todo el mundo fragmentos de su última conquista: la Luna. Esta estrategia de diseminación tiene una componente de dominación ideológica inversa a la europea, pero igualmente efectiva: nosotros, satélites del Gran Hermano, ya sabemos a quién le pertenece el satélite otrora patrimonio del planeta entero.

3. El cáliz fundador. En la Bóveda de las Custodias de la Biblioteca Luis Ángel Arango, entre la profusión de ornamentos litúrgicos de oro, plata y piedras preciosas, resaltan dos objetos de humilde presencia: son el cáliz y la vinajera de plomo con los cuales, nos dice la ficha técnica, se celebró la primera misa en Santa Fe de Bogotá en 1538. Sin embargo, queda una duda en el espíritu. ¿Cómo saber si es cierto? ¿Pero, finalmente, ¿por qué no? La leyenda dice que los conquistadores, ante la ausencia de los elementos adecuados, se vieron obligados a fundir las balas de los cañones en plomo para hacer el cáliz y la vinajera para la misa con que se bendijo la ciudad recién fundada. En este caso, la contingencia parece ser apropiada para uno de los actos fundadores de nuestra nacionalidad, pues se bendijo esta tierra de infieles con la materia misma que sería instrumento de su destrucción a sangre y fuego. El cáliz con la sangre de Cristo, el fuego de los cañones: el fuego que transmuta la materia también le da forma. De esta manera podemos decir sin temor a equivocarnos que la celebración de la primera misa en Santa Fe fue un verdadero acto fundidor. (Calle 11 # 4-14).

4. La Ventana de Bolívar. Frente al Teatro Colón de Bogotá está una ventana con la siguiente inscripción en latín: SISTE PARUMPER SPECTATOR GRADUM / SI VACAS MIRATORUS VIAM SALUTIS / QUA SESE LIBERAVIT / PATER SALVATORE PATRIAE / SIMON BOLIVAR / IN NEFANDA NOCTE SEPTEMBRINA, que en buen cristiano significa algo así como «por esta ventana escapó el Libertador Simón Bolívar cuando lo iban a matar». Esta imagen me vino a la mente la noche del incendio del Palacio de Justicia, el 7 de Noviembre de 1985. Un edificio que había ganado un concurso arquitectónico nacional en los años setenta, un momento en el cual -si bien la modernidad entraba en crisis- la validación de la referencia histórica que supuso el Posmodernismo de la década posterior aún no había hecho su aparición. Este pastiche en el que se mezclaban piedra aserrada y vidrio negro (digna de la mejor arquitectura mafiosa de finales de los ochenta), fue responsable sin duda de incontables muertes durante la conflagración, pues la norma más evidente de la seguridad, dictada por el sentido común, no consiste en que nadie pueda entrar a un recinto: es poder salir de él en caso de peligro inminente. (Calle 10, Cra 6a..).

5. Un Jeff Wall de restaurante. La obra fotográfica de este artista canadiense escenifica lo cotidiano, en complejas mise en scène en donde está implícita una narrativa autorreferencial, a menudo críptica, y una voluntad de crítica social que escapa a las definiciones ortodoxas del

»arte comprometido«. Wall, en referencia a su obra, dice: »El arte antiguo imaginaba una sociedad buena, pero estaba también abierta al concepto de lo deforme. Esto es, era capaz de reconocer que ella no era la sociedad que ella misma podía imaginar. Ahora vivimos en un momento en el cual ya hemos imaginado, inclusive en gran y excesivo detalle, mejores formas de vida que aquella en la que realmente vivimos. Como resultado, nos sentimos a menudo humillados cuando observamos sobriamente la forma en que de hecho vivimos«. La inclusión de la obra de Jeff Wall en un local elegante de la zona del parque de la 93 no deja de ser irónica, pues la imagen de la fotografía -un oscuro pabellón de suburbia- deconstruye la solemnidad de la construcción social que supone el restaurante, que se llama, muy museológicamente, »Bilbao«, ciudad a la cual el Guggenheim acaba de exportar su franquicia.

6. El avión precolombino. Una de las lecturas obligadas de juventud fue el famoso *Triángulo de las Bermudas* de Charles Berlitz. En esa época que popularizó personajes como Uri Geller (el israelita que doblaba cucharas por televisión) y joyas literarias como *Yo visité Ganímedes*, el libro de Berlitz, amparado en una jerga pseudo-científica y aportando un cúmulo de ejemplos convincentes, se dotaba de un aura de plausibilidad difícil de ignorar. Uno de los objetos que según el autor testimoniaban de manera más fehaciente la presencia de extraterrestres a través de toda la historia de la humanidad era una pieza de orfebrería del Museo del Oro en la cual se representa un avión con alas delta. En el Museo, los arqueólogos ven en esta pieza un sincretismo entre los animales de varios mundos simbólicos. A las categorías morfológicas usuales antropomorfo, zoomorfo y fitomorfo -y sus combinaciones- habría que agregar otra: avionomorfo. La pieza, connotada por razones otras al rigor arqueológico, puede verse aún en la bóveda del tercer piso del Museo del Oro, no muy lejos del famoso Poporo Quimbaya. (Calle 16 # 5-41).

7. El becerro bicéfalo del Museo de La Salle. Cuando supimos que mi esposa estaba embarazada, la pregunta obligada de los amigos fue: ¿quieres que sea niño, o niña? La respuesta que me vino de manera automática a los labios fue: »cualquier cosa menos gemelos«. Más adelante hice una introspección para intentar evidenciar la razón de tan vehemente respuesta, y recordé que durante la visita obligada del grupo de colegio al Museo de Historia Natural de Bogotá había visto un aterrador becerro de dos cabezas, que a su vez me trajo a cuento una historia que había leído sobre los famosos Chang y Eng, hermanos que nacieron en el reino de Siam unidos por el costado (de allí el término genérico de siameses para todos los seres dobles). Estos hermanos se casaron (con dos hermanas), tuvieron varios hijos (lo que despierta una curiosidad morbosa sobre la naturaleza e inventiva de su(s) vida(s) sexual(es) y tuvieron una larga vida (los cuatro); pero lo aterrador de la historia es que, ya viejos, uno de los dos murió. A pesar de que la unión por el costado no comprometía ningún órgano vital (hoy en día la medicina los hubiera separa-

do con una operación relativamente sencilla), el otro murió, de terror, al día siguiente. Esta historia de niñez, desatada en la memoria por la visión del becerro bicéfalo, volvió a la superficie de lo consciente al verme confrontado a la posibilidad de tener un hijo (no sobra acotar que finalmente tuvimos mellizas, eso sí, separadas). Una pregunta sobre el Becerro: al llegar a un cruce de caminos, ¿cómo hacía para decidirse cual tomar?. El becerro (y otras anomalías genéticas) pueden ser vistos en el Museo de la Salle (Cra 2 # 10-70).

8. El leopardo asesino. En la colección de escritos que finalmente es esta Columna, transcribo parte de un texto que escribí hace poco: En la segunda sala de la Colección Permanente de Arte de la Biblioteca Luis Ángel Arango, la vista se detiene inevitablemente en un cuadro extraño, situado en el remate visual del eje del acceso. Se trata de «La muerte de Sucre» de Pedro José Figueroa, un óleo sobre lienzo de fuerte presencia, firmado al dorso y fechado en 1835. Su iconografía es extraña: en un primer plano resaltan una mula de rasgos caricaturescos (de caballo de carrusel), y un hombre yacente con un agujero de bala nítidamente dibujado en su frente. En segundo plano encontramos el escenario del histórico magnicidio, el bosque de Berruecos. A la izquierda, emboscados, los autores materiales del crimen. A la derecha, único testigo, su mozo acompañante que observa impotente el hecho. Cuando la vista cree haber abarcado este cuadro fácilmente clasificable en la estética de lo ingenuo, se tropieza con un detalle curioso: en el centro de la composición, en un tercer plano, se halla la figura enigmática, también cercana a la caricatura, de un leopardo de mirada perpleja que parece jugar con una especie de corona de flores, representadas como girando en el aire según una convención propia de la historieta que significa el «ver estrellas». El tono general de la pintura, vista con la distancia de los años y con la ventaja histórica del conocimiento de la historia del arte, es decididamente naif y más específicamente Rousseau, a pesar de que fue pintada 13 años antes del nacimiento del célebre pintor francés. La interpretación de la presencia de esta figura en el cuadro de Figueroa nos la da la pintora Beatriz González: «la inclusión de la alegoría al colocar al sospechoso principal del crimen como leopardo -José María Obando, llamado "El tigre de Berruecos"-, cambia el carácter de la obra pasando de la glorificación del héroe a la denuncia». Este cuadro, manifestación temprana de Realismo Mágico y de Arte Comprometido en la cultura visual colombiana, puede ser visto en la Casa de Exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango. (Calle 11 # 4-41).

9. El revólver de Pablo Escobar. Hecho en oro, hoy reposa, según cuentan, en las bóvedas de seguridad del Banco de la República. Aparte de la piedra lunar, es el único objeto de este museo personal que no está a la vista del público. La interpretación tradicional de la bandera de Colombia asigna un valor alegórico a los colores: amarillo, oro, nuestras riquezas; azul, los dos mares «que bañan nuestras costas» (las cuales,

dicho sea de paso, son una riqueza que no explotamos para nada); rojo, la sangre derramada en nuestros conflictos de independencia. Aunque una conocida senadora-bruja, típica de nuestro bestiario tropical propuso una definición tal vez más certera (amarillo, la riqueza del país; Azul y Rojo, los que se la reparten), queda claro que oro y sangre son constantes de nuestra definición como nación, desde nuestro museo más emblemático (el Museo del Oro), hasta nuestra realidad más inocultable (treinta mil muertes violentas al año). El revólver en oro de Pablo Escobar, símbolo de la época más sangrienta de nuestra historia reciente, tiene más valor como emblema de nuestro imaginario colectivo que toda la Galería de retratos de gobernantes del Museo Nacional, y debería estar, por derecho propio, en el guión museológico que cuenta nuestra compleja historia nacional.

En *Colección de Arena* (Alianza, 1987), reseñando de una exposición de colecciones raras presentada en París en 1980, Italo Calvino afirma que »la fascinación de una colección reside en lo que revela y en lo que oculta del impulso secreto que la ha motivado«. Giuseppe Panza di Biumo, célebre coleccionista de arte povera y minimal, explica las motivaciones del coleccionismo: »en último término, el gesto del coleccionista es la elección, y las verdaderas motivaciones de este acto fundamental se hallan en el interior de la conciencia del individuo«. Esta colección que les propongo esconde pasiones personales que terminan por ser explicitadas, y como toda colección es un poco la persona que la concibe, termino por evidenciar mi lado perverso. Estos objetos diseminados en un territorio conceptual diverso, pueden ser detonantes, tal vez, de otras pasiones y de otras inquietudes para aquellos de ustedes que se resuelvan a realizar la visita.

Bogotá, Octubre de 1998.

(Este texto ha sido publicado anteriormente en una columna de Internet del mismo autor, Columna de Arena, <http://www.universes-in-universe.de/columna/>)

CURRICULUM CERO

29 de noviembre al 30 de diciembre

CURRICULUM CERO '06
Exposición de pre-seleccionados

nuevospacio

PROVISORIO-PERMANENTE

FABIO KACERO
La muestra del año

Florida 1000 Buenos Aires Argentina
Teléfono 4313 8480 galeria@ruthbenzacar.com

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

“Acompañamos
a los que nos ayudan
a ampliar nuestro horizonte”



**José L. Puricelli & Asociados
ABOGADOS**

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 1185 5to H
(C1035AAG) Buenos Aires

Tel. 4382-6886 / 4384-8561

Cel. 15 4 479 5837

jlpuricelli@puricelliabogados.com.ar

José L. Puricelli apoya la participación
de ramona en documenta



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**

Coordinador: Dr. Norberto Griffa

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

Coordinador: Lic. Enrique Valiente



Sede Académica Caseros

Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

ramona es leída en el mundo

y todos dicen

obrigado!

aguyje!

merci!

thank you!

danke schön!

grazie!

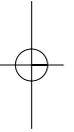
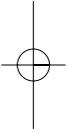
gracias

a la dirección general de asuntos culturales
de la cancillería

lesen Sie ramona die beste kunstzeitschrift in Argentinien

legga ramona la miglior rivista di arte in Argentina

pagina entera



Alicia Maffei

clases de dibujo
y de arte digital

4796-5596

www.aliciamaffei.com.ar

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

Invención de cuentos,
teatralización, plástica,
fotografía y cocina de
pequeños chefs

para
niños desde 3 años
niños con discapacidad leve

el espacio.

taller de daniela semino

artista, performer, cocinera
y profesora tallerista

reservar
4 302 0646 . 15 6116 5155

delinfinitoart 

Clorindo Testa

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

Estudio Jurídico

Dr Gerardo Federico Terrel

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

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

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

Absoluta reserva

En Buenos Aires:

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

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357

En Punta del Este, Uruguay:

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

E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

viajobien.com

Bienales 2007

Para ir pensando...

**Bienal del fin del Mundo, Bienal de Venecia,
Dokumenta Kassel y Bienal del Mercosur**

Consulte nuestras propuestas de viaje.

4314-0778

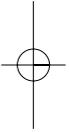
**www.viajobien.com
info@viajobien.com**

recibí
ramona semanal

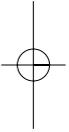
ramona@ramona.org.ar

<p>JUDITH VILLAMAYOR</p> <p>ARTE</p> <p>CLASES INDIV. Y GRUPALES J@VILLAMAYOR.COM.AR</p>	<p>Luis Lindner</p> <p>clases de dibujo</p> <p>comargin@hotmail.com</p>	<p>LUCIANA OLMEDO WEHITT</p> <p>Traducciones de español-inglés o inglés-español</p> <p>Especialidad en temas culturales</p> <p>luciana.olmedo@gmail.com 011 1563-043-605</p>	<p>Fabián Burgos</p> <p>Análisis de obra</p> <p>burgosbox@yahoo.com.ar Tel. 11 6204 6348</p>
<p>Ad-Hoc S.R.L.</p> <p>La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos www.adhoc-villela.com</p>	<p>rafael cippolini</p> <p>clases individuales y grupales</p> <p>arte & literatura</p> <p>arno.cipp@dd.com.ar</p>	<p>FUNDACIÓN DESCARTES</p> <p>Programa de Estudios Analíticos Integrales</p> <p>Billinghamurst 901 4861-6152 www.descartes.org.ar</p>	<p>CeDInCI</p> <p>Disponible el Anuario de Investigación n 5</p> <p>Políticas de la Memoria</p> <p>Fray Luis Beltrán 125 4631-8893</p>
<p>Taller de pintura Clínica de obra</p> <p>Diana Aisenberg daisy@2vias.com.ar</p> <p>4862-5284</p>	<p>ACADEMIA START</p> <p>Cursos intensivos y prácticos</p> <p>Informes: 4953-2696</p>	<p>proyectov</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectov.org</p>	<p>visitá bola de nieve</p> <p>www.boladenieve.org.ar</p>
<p>participá en proyecto Documenta 12 magazine</p> <p>editor@ramona.org.ar</p>	 <p>Suipacha 1087 3°B (C1008AAU) Buenos Aires (05411)4311-9196</p> <p>info@galeriasargentinas.com.ar www.galeriasargentinas.com.ar</p>	<p>“Pinceladas y otros condimentos”</p> <p>Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales</p> <p>FM 97.9-Sab. 14 a 15 30 Conducción: Stella Sidi</p>	<p>TALLER DE ARTES VISUALES Mariela Farina</p> <p>20 % descuento para lectores de ramona</p> <p>Tel.: 4856-9101 tallerfarina@yahoo.com.ar</p>

muestras



galerias



coleccioná ramona coleccioná arte

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

Y con cada suscripción podés ganar obra
de destacados artistas.

Hay muchas posibilidades...

Escribí a suscripciones@ramona.org.ar
o llamá al **4 953 6772**

E S P A C I O

Fundación Telefónica

2006

La Mirada Discreta.

**Robert Cahen y
Marcel Odenbach.**

Curadora invitada: **Solange Farkas.**

Organizada conjuntamente
con Goethe-Institut Buenos Aires,
Alianza Francesa y Embajada
de Francia en Argentina.

Del 15 de noviembre de 2006 al 14 de enero de 2007.
Martes a domingos de 14 a 20.30 hs.

www.telefonica.com.ar/espacio

Fundación
Telefónica

**Del 17 de noviembre de 2006
al 30 de enero de 2007**

FLUXUS

Una larga historia con muchos nudos
Fluxus en Alemania 1962-1994

Curadores: René Block y Gabriele Knapstein

Una exposición del ifa (Instituto para las Relaciones con el Extranjero - Alemania),
organizada en cooperación con el Goethe-Institut Buenos Aires y Malba - Colección Costantini



ifa Institut für Auslands-
beziehungen e.V.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4808-6500 F [+54 11] 4808-6598 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Costantini