Pensando en voz alta

Ciclo de mesas redondas sobre temas
de actualidad en las artes visuales

Buenos Aires 2001 - 2002

Alliance Française
Buenos Aires

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
AMBASSADE DE FRANCE EN ARGENTINE

Índice

Introducción
Esteban Alvarez y Tamara Stuby 3

El papel de las colecciones en la actualidad
Gustavo Bruzzone, Andrea Giunta, Marion Helft, Gabriela Salgado 4

Formación extra-institucional en las artes visuales
Diana Aisenberg, Claudia Fontes, Luis Felipe Noé 31

Nuestra crisis, está en crisis?
Arturo Carvajal, Tulio de Sagastizábal, Alina Tortosa 48

La presión para un cambio en las artes visuales: espacios, curadores y circuitos alternativos
Florencia Braga Menéndez, Marcelo de la Fuente, Roberto Jacoby, Magdalena Jitrik 77

Anexo *de textos sobre espacios alternativos* 125

Un disco de oro para las artes visuales? El arte actual y su público
Ana María Battistozzi, Agustina Cavanagh, Ana Gallardo, Adriana Rosenberg 131

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?
Mercedes Casanegra, Andrés Duprat, Victoria Noorthoorn, Marcelo Pacheco 151

Arte y educación artística: enemigos naturales?
Carolina Antoniadis, Fabiana Barreda, Juan Doffo, Juan Carlos Romero 179

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?
Patricia Artundo, Laura Batkis, Andrea Giunta, Valeria González 204

Introducción

Aquí están reunidas las presentaciones y diálogos de un ciclo de mesas redondas sobre temas relacionados con las artes visuales, realizado entre Agosto de 2001 y Noviembre de 2002 en el auditorio de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Este documento no puede evitar ser una abstracción, una representación infiel –en cierta forma- de una serie de reuniones, decididamente enmarcadas por los eventos de ese período. Fueron meses particularmente volátiles en todo sentido, destacados aún más allá del ritmo agitado que es la norma en esta ciudad. La publicación de estos textos está motivada por el deseo de aportar algo como un pequeño espejo retrovisor, que ofrezca un recorte, un ángulo más, hacia una descripción integrada del complejo flujo de pensamientos de una época.

La idea surgió como cualquier otra, de a poquitos, entre innumerables reuniones que siempre se extienden por hablar demasiado de todo y nada. Ya sea por cuestiones estructurales, de costumbre, de cautela o de interés, percibimos una escasez de oportunidades para participar de un diálogo fluido entre artistas, y hasta sentimos que entre artistas y otras personas activas en el ámbito, existía casi una valla. Con lo cual, muchas discusiones sobre temas comunes a todos solamente se producían entre grupos muy pequeños y aislados, y por lo tanto, siempre estuvieron privadas de la fuerza o trascendencia que imaginábamos que podrían tener si sucedieran en una escala mayor, entre más gente. Desde este principio, nos propusimos identificar esos temas "flotantes" de boca en boca entre muchos, y articular los parámetros que construyeran varios aspectos de cada tema, distintos enfoques sobre los cuales podríamos intercambiar algunos puntos de vista.

Cuando presentamos el proyecto a Nicolas Peyre para pedir el auditorio de la Alianza Francesa para alojar la primera charla, nos encontramos con una actitud no solamente receptiva, sino entusiasta; de ahí en más La Alianza se estableció como un robusto lugar de encuentro. El profesionalismo y la infinita paciencia que encontramos ahí facilitó darle cuerpo a nuestros propósitos, y el gran apoyo de Estelle Berruyer hizo posible realizar esta publicación.

Uno de los fines principales al organizar estas charlas fue abrir un foro para la discusión abierta y debate público sobre el papel y desempeño de todos los participantes del medio artístico. Intentamos atravesar las estructuras que delimitan distintos campos y estratos de poder en el arte, lo que a veces hace que distintos actores en el curso de su función normal no se crucen. En un momento de cambio abrupto entrelazado con una renuente evolución, nos pareció que era esencial tener algún mecanismo, cuanto más ágil mejor, de auto-evaluación para encarar el presente, y reflexión y diálogo para poder participar activamente en el futuro que se nos venía encima.

Nuestro punto de vista, como artistas, naturalmente condicionó bastante para que la perspectiva del artista fuera central en la manera de analizar los temas, y fueran abarcados en la forma más amplia posible, incluyendo distintos tipos y estrategias de producción. Respetando la individualidad y la naturaleza privada del *modus operandi* de cada artista, nos ocupamos de áreas comunes, desde las elecciones acerca de la formación básica y continua hasta cómo se presenta la obra al público, y cuáles son los factores que influyen en su recepción e interpretación.

Pero lo que tienen de bueno (y de malo) las reuniones de este carácter es que toman vida propia. Los temas que surgieron, a partir de, o a pesar de lo programado, varían desde historias muy personales hasta el cuestionamiento del mismo objeto de arte, enfocado entre tonos que van desde lo franco y solidario hasta lo venenosamente sarcástico.

Las buenas intenciones –quizás- nos llevan directamente hacia el infierno; si fuera así, habrá muchos con quienes compartir el viaje. Si algo de interés surgió de este ciclo, fue gracias al compromiso y la buena voluntad de los integrantes de cada mesa y de todas las personas que asistieron, todas las que participaron en las discusiones en y fuera del auditorio y todas las que compartieron sus ideas, críticas y sugerencias con nosotros en el trayecto.

Esteban Alvarez y Tamara Stuby

27 de Agosto 2001

"El papel de las colecciones en la actualidad"

Andrea Giunta Dra. en Filosofía y Letras e Investigadora de la U.B.A.

Gabriela Salgado Curadora, Colección de Arte Latinoamericano de la Universidad de Essex, Inglaterra

Marion Helft Coleccionista

Gustavo Bruzzone Coleccionista y editor de Ramona

"El papel de las colecciones en la actualidad", es la primera en esta serie de charlas que intentan abrir un espacio de debate sobre distintos aspectos del ambiente del arte contemporáneo en Buenos Aires. Teniendo en cuenta las grandes transformaciones que están teniendo muchos de los roles que componen nuestro ambiente, nos parece importante la existencia de un diálogo que fomente reflexión y comentario sobre estos cambios. La base del foro será local, pero incluirá también invitados que puedan aportar una perspectiva diferente, reflejando así un aspecto de creciente importancia del quehacer artístico de hoy: la necesidad de poder trabajar en un contexto local y global a la vez.

En esta ocasión, tomamos el tema de la colección como un punto de partida para reunir distintos puntos de vista acerca del papel que ésta juega en el contexto actual. Desde la participación que las colecciones tienen en la formación de una visión histórica, como herramienta de investigación, con distintas filosofías acerca de su curaduría, o cómo funcionan como marco de exhibición y conocimiento, esperamos que la discusión ilumine la situación actual y así definirá necesidades y/o direcciones para un futuro cercano.

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Nicolás Peyre, director de actividades culturales de la Alianza Francesa en Buenos Aires, introdujo la charla, y Esteban Alvarez presentó a los integrantes de la mesa.

Andrea Giunta
Voy a hacer un mapa tentativo acerca de las condiciones del coleccionismo en la Argentina tratando, también, de plantear algunos de los problemas que pueden pensarse a partir de las modalidades que el coleccionismo tiene en la Argentina. Solamente quisiera proponer algunas reflexiones acerca de las condiciones del coleccionismo en la Argentina: tanto del coleccionismo público como del coleccionismo privado. Yo diría que las colecciones públicas en la Argentina se diseñan en la tensión entre azar y diseño. Lo deseable para una colección pública (cuando hablo de colecciones públicas estoy refiriéndome a las colecciones de los museos, nacionales y provinciales), lo deseable sería poder elaborar una política para la constitución de la colección y seguirla. En el caso de los museos Argentinos, en general, las colecciones se basaron en el azar de las donaciones, sin una política de adquisiciones orientada a dar un perfil a esa colección que podríamos considerar, en gran parte, "aluvional". Hay muchas anécdotas sobre las colecciones públicas (por ejemplo donaciones al Museo Nacional de Bellas Artes). En definitiva, esto da como resultado colecciones heterogéneas que no responden a una política o plan.

Muchos museos internacionales conservan la decisión final acerca de qué obras aceptan o no como donación. Incluso eligen piezas dentro de una colección, piezas que aceptan como donación, en tanto rechazan otras. Ha habido otras formas de integrar la colección del Museo Nacional, como la organización de premios, que una vez dirimidos, destinaban la obra premiada a la colección Nacional. Esto pasó por ejemplo en los años '70 con los Premios de Ridder, o en los años '60 con los Premios Di Tella. Los premios implican una decisión más consensuada, en tanto es un jurado el que los otorga, pero tampoco responden a la idea de un programa para la constitución de la colección. En este sentido creo que las colecciones públicas argentinas se han basado fundamentalmente en el azar. Aceptemos este hecho como condición de posibilidad y pensemos que, entonces, lo deseable, sería que buenas colecciones privadas pasen a integrar las colecciones públicas. Lo que surge como problema ahora son las condiciones materiales de los espacios de exhibición de los museos. Si pensamos en un lugar de clara visibilidad: considerar en que condiciones se encuentran, por ejemplo, las paredes de los museos y las obras que cuelgan en ellas. Estas condiciones de exhibición inciden en la decisión de los coleccionistas de donar o no sus colecciones al museo. Cuando uno va, por ejemplo, al Museo Nacional de Bellas Artes, y ve las condiciones en las que están las paredes en las que se cuelga la colección de arte internacional de posguerra, formada por el Instituto Di Tella en los años '60, cuando uno ve a la forma antiaurática en que está colocado el J. Pollock, el estado deplorable las paredes, se entiende que un coleccionista piense: "para qué voy a donar la colección, si después está colgada sobre estas paredes y en este estado?" Entonces, en el problema de la constitución y exhibición de las colecciones públicas, también cuentan las condiciones de los espacios físicos: en los términos más obvios y visibles, las condiciones de las paredes en las que las obras toman contacto con el público.

Quisiera agregar algo más: son paredes y son edificios. Si nosotros pensamos que el Museo Nacional de Bellas Artes fue fundado en 1895, pero hasta 1933 no tiene un edificio definitivo; que hubo aproximadamente seis proyectos de construcción del edificio y que no se realizó ninguno; y que el museo finalmente se estableció en un edificio que tenia un uso previo absolutamente distinto, es decir, en vez de guardar obras de arte, guardar agua, realmente el problema se vuelve mucho más complejo. Hoy hay una ausencia de debate en la comunidad, un debate que debería sostenerse entre quienes están interesados en la cultura acerca de la organización, construcción y diseño de los espacios museísticos en los cuales el público entra en contacto con la cultura plástica Argentina e internacional. El estado del Museo Nacional de Bellas Artes, donde muchas obras de arte argentino de la colección no están colgadas y, además, son descolgadas para poner restos de la Bienal de Buenos Aires que se trasladan a distintas partes del Museo -es decir, exposiciones que itineran dentro del museo-; todas estas son condiciones que permiten entender que no haya una voluntad de dejar colecciones en el Museo.

Por otra parte, en cuanto al coleccionismo privado, creo que si en el caso del coleccionismo público una de las tensiones posibles es la que se produce entre el azar y el diseño, en el caso de las colecciones privadas, la tensión es entre el gusto del coleccionista y el *advisor*, consejero o curador. Me parece que ésta es una relación que hay que analizar en sus sentidos positivos y también desde un punto de vista crítico.

En términos generales, el proceso de conformación de una colección sigue un itinerario más o menos conocido: un coleccionista empieza a coleccionar arte que le gusta, y después empieza a interesarse más, a leer, a tener más conocimiento, más información. En muchos casos toma el consejo de alguien que lo asesora, un experto en la formación de la colección. Éste fue el caso, por ejemplo, de Torcuato Di Tella, a quien asesoraba Lionello Venturi y después Giulio Carlo Argan, especialistas italianos. Surgen algunas dificultades, no sé si llamarlos peligros, pero son armas de doble filo. Por ejemplo, cuando a comienzos de los años '60 Guido Di Tella quería comprar obras tratando de reorganizar la colección que recibía de su padre a fin de hacerla una colección de arte contemporáneo, una colección que diera cuenta de lo que estaba pasando en ese mismo momento en la escena internacional del arte; pues bien, antes de la compra de cada obra le escribía a Lionello Venturi, y éste, lo primero que hacía, era enviarle una lista de artistas italianos. Guido Di Tella recibía esta lista, pero también le mandaba su propia lista a Venturi diciéndole "yo también quiero comprar obras de los artistas norteamericanos". Había una tensión entre este curador, que era una figura respetada por Guido Di Tella, y su propio deseo y su propia necesidad de intervenir activamente en la formación de la colección.

Me parece que es importante visualizar esta tensión y las consecuencias de la relación entre coleccionista y consejero, en tanto puede crear determinadas pautas de coleccionismo que, en tanto un mismo *advisor* asesora varias colecciones establece cierta uniformidad. Creo que un coleccionismo diferenciado contribuye a enriquecer la dinámica cultural de un país. Y es importante subrayar esto, es decir, hasta qué punto el coleccionismo puede intervenir en el mercado, hasta qué punto puede intervenir favoreciendo unas tendencias u otras en una escena artística. Es una relación de poder, hay una trama de poder que para quien analiza un proceso cultural no debe pasar inadvertida; es necesario analizar cómo se articulan estas relaciones.

Quisiera hacer también una breve referencia a la relación entre lo público y lo privado: creo que está muy instalada en nuestro medio cultural (y no sólo en el ambiente artístico, también en el ambiente universitario) la crítica hacia las instituciones públicas, que, sin duda, están en absoluta crisis. En el contexto de esta crisis lo privado emerge como el ámbito de lo posible. Es decir, el ámbito en el cual se pueden diseñar alternativas, se pueden hacer cosas creativas, se pueden articular proyectos más eficientes. La palabra eficiencia es una palabra importante en este discurso, y, lo que me pregunto y lo dejo abierto como problema es: muy bien, las instituciones públicas están en crisis, pero la sociedad no debe abandonar los espacios públicos, éstos son responsabilidad de todos los que participamos de un espacio cultural.

Entonces, la crítica hacia las instituciones públicas debe ir acompañada también de una crítica a las instituciones privadas, y de una voluntad de no abandonar las instituciones públicas porque en definitiva, esos museos existen, y es bastante triste ver el estado en el que muchos de ellos se encuentran. Difícilmente uno puede ver arte argentino o mostrarlo a un extranjero; apenas si puede mostrarle algunas obras en el primer piso del Museo Nacional de Bellas Artes. Y en el mejor de los casos, si tiene la oportunidad, visitar alguna colección privada. Tampoco la comunidad puede ver un desarrollo histórico del arte argentino. Entonces creo que la crítica a las instituciones públicas debe ir acompañada también de la voluntad de diseñar alternativas y de no abandonar espacios que nos pertenecen a todos como parte de esta comunidad.

Quisiera finalmente hacer una breve referencia respecto del lugar de las colecciones de arte latinoamericano en el contexto de los museos universitarios de los Estados Unidos. En este momento varias universidades tienen proyectos de construcción de nuevos museos. Es un proceso interesante, en el que se perfila la posibilidad de nuevas políticas que hay que analizar en tanto remiten al lugar del arte latinoamericano (y argentino) en la escena internacional. Gabriela va a hablar de la situación en Europa, yo quisiera destacar algunos aspectos en

relación con los Estados Unidos. Ustedes saben que la colección más importante de arte latinoamericano está en la Universidad de Texas en Austin (EEUU). Estoy segura que la parte más importante de esa colección es de arte argentino. Durante varios años la colección tuvo una curadora, Mari Carmen Ramírez, que tuvo un papel central en tanto a través de las exposiciones que curó, llevó adelante una política de intervención realmente muy fuerte en el estudio del arte latinoamericano (hay que señalar que ella ya no es curadora en Austin, sino que ha pasado al Museo de Houston). Sin embargo, en los últimos tiempos se ha marcado en esta colección una tendencia a comprar obras europeas de tercera o cuarta línea en lugar de las obras latinoamericanas (este giro es importante, ya que impide que la colección se consolide en lo que le ha conferido su perfil más fuerte: el arte latinoamericano). En la colección de este museo parecería haber una retracción en lo que hace a la colección de arte latinoamericano. Por otra parte, otro proceso inverso es el de la Universidad de Harvard, que recibe la colección de Patricia Cisneros, y tendría el proyecto de abrir un museo que contaría con fondos de David Rockefeller. En el ámbito universitario norteamericano se dice que cuando Harvard diseña una política inmediatamente esa política "baja" al resto del circuito universitario en los EEUU. Entonces, esto es tomado como un signo auspicioso respecto del futuro; podría marcar un espacio mayor para el arte latinoamericano en el ámbito de las colecciones de las universidades. La universidad de Duke también recibió una colección de arte latinoamericano en préstamo. Parecería haber un interés creciente, lo cual no quita el hecho de que todavía la presencia del arte latinoamericano en el circuito de los grandes museos es reducida.

El Guggenheim está inaugurando en septiembre una exhibición de arte brasileño. Esto quizás marque una línea diferente para el futuro. En síntesis, en relación con la escena norteamericana creo que hay una intención creciente de mostrar el arte latinoamericano, pero todavía una ausencia en relación con los circuitos prestigiosos, más poderosos, de los grandes museos. Quizás esto empiece a revertirse lentamente. Bueno, eso es todo.
(aplausos)

Gabriela Salgado
Voy a mostrar algunas diapositivas de la Colección de Arte Latinoamericano de la Universidad de Essex (U.E.C.L.A.A.). Me gustaría usarlas como fondo para una explicación sobre lo que es la colección y cómo se estableció. Si alguien tiene un interés particular en alguna imagen podemos parar y hablar de la obra en particular, pero no voy a hablar de las obras en sí, sino de la colección dentro de este marco de discusión.

Voy a hablar de la Colección de Arte Latinoamericano de la Universidad de Essex, en Inglaterra (U.E.C.L.A.A.). La facultad de arte de la Universidad de Essex, desde los años '70 tuvo un foco particular en el arte latinoamericano, la arquitectura de Latinoamérica y estudios de arte precolombino; fuera de la facultad de arte también hay un centro de interés en la política y la historia de Latinoamérica. Hay un centro de estudios latinoamericanos que abarca varios departamentos, es decir, que desde su creación la universidad ha tenido un foco de interés en Latinoamérica como un todo. A partir de una iniciativa del Departamento de Historia del Arte, que tiene como profesora a Dawn Ades (una curadora muy importante, conocida en Europa como curadora de arte latinoamericano y experta en surrealismo), la universidad se dedica a enseñar arte latinoamericano del siglo XX (más moderno que contemporáneo). Los creadores de nuestras vanguardias son una especialidad suya. Ella tiene un interés particular en mostrar a los alumnos obra, y no tanto diapositivas. Un mal que afecta a todas las escuelas y universidades de arte donde se forman los historiadores de arte es que aprendemos con imágenes, no aprendemos nunca viendo las obras por el tema de la dificultad en viajar a los lugares donde se producen las obras; nuestra formación desde Latinoamérica es de diapositivas. El día que vemos la obra de Van Gogh la hemos visto primero en reproducción mil quinientas veces, hasta que llegamos a ver la pincelada, y la obra. Es un ejemplo de lo mismo, pero al revés.

En el caso de la colección de arte latinoamericano, se creó con la voluntad de que hubiera material real para investigación, que las obras estuvieran allí, para que los estudiantes pudieran investigar sobre artistas latinoamericanos con la obra al alcance de la mano. Es por

supuesto una posición muy utópica. Sin embargo, la colección ni siquiera hoy, después de siete años de su creación (se creó en 1994), tiene una inclusión de todos los artistas importantes de nuestro continente. Además, no estamos hablando de un país, estamos hablando de un conglomerado de naciones, muy complejo como proyecto.

La colección se establece como una iniciativa académica, que no tiene que ver con una acumulación de patrimonio museístico, porque no hay un museo. El museo ha sido siempre un proyecto, que está todavía irrealizado, pero sigue siendo uno de los proyectos importantes de U.E.C.L.A.A.: tener un museo propio para la exposición de las obras. A partir de esa creación, que se basa en donaciones, en la generosidad de artistas y coleccionistas (porque no hay un presupuesto de adquisición), se establece una colección que hoy en día tiene cuatrocientas cincuenta obras. Comenzó a partir de dos donaciones grandes: una de Charles Cosac, que es un ex-estudiante (brasileño) de la universidad, del doctorado. Él tenía una colección privada muy importante, en San Pablo, y comenzó donando obra siendo estudiante. A partir de su donación, Dawn Ades y Valerie Fraser (la otra directora de la colección, y profesora de arquitectura precolombina) se ocuparon de conocer algunos coleccionistas en Argentina. Valerie visitó Buenos Aires, y tuvo la ventura de que Marcos Curi, el director del (llamado) Museo de Arte Contemporáneo Argentino (que no tiene una sede pública pero existe como colección) donara ciento cincuenta obras, mayoritariamente gráfica y obra sobre papel. Es decir, que hay una gran presencia de arte argentino y arte brasileño, por el hecho de que se inauguró con estas dos grandes donaciones.

A partir de entonces se empezó a expandir un poco la visión de la que fuera la colección latinoamericana, no solamente de arte argentino y brasileño, una crítica que él ha hecho muchas veces. Se empezó entonces a intentar hacer contactos con coleccionistas de otros países de Latinoamérica, y con artistas que comenzaron a donar, con lo que se empezaron a cubrir ciertas áreas. Hay arte mexicano importante, hay un poco de arte ecuatoriano, un poco de arte chileno y arte del Caribe. Las zonas fuertes siguen siendo Argentina y Brasil, pero se ha expandido. Hay bastante arte cubano a raíz de nuestra presencia en las bienales de la Habana. Se ha ido haciendo contactos con artistas cubanos que han ido donando obra, y así se fue expandiendo un poco el criterio curatorial, en el sentido de abarcar el arte de otras regiones.

Sigue siendo una limitación el hecho de coleccionar países (digo coleccionar países de una manera irónica) porque cada país de Latinoamérica tiene un complejo tejido etno-cultural que es imposible de representar en un artista o con un grupo de artistas. Por ejemplo, yo vengo ahora de Tucumán, y Tucumán está teniendo una producción artística valiosísima, nueva, muy joven que tiene poco que ver -yo creo- con producciones de Buenos Aires, y probablemente de otras zonas de la Argentina. Eso pasa en todos los países de Latinoamérica y pasa en todos los países del mundo. Pero en el caso nuestro de especializarnos en países, pues siempre está esa tendencia a globalizar el concepto de lo que es Latinoamérica.

Yo empecé a trabajar como curadora de la colección en el año '99, y como venía de una experiencia de arte en proceso, de trabajar en fundaciones donde había creación permanente de artistas en situaciones de residencia, de talleres, me interesaba mucho trabajar con artistas que vinieran a hacer intervenciones en el contexto del lugar donde estaba la fundación, en este caso donde está la colección.

A partir de ese entonces creé un programa de residencias para artistas latinoamericanos, que empezó con la intervención de Esteban Alvarez. Es una artista de Buenos Aires, que en ese momento estaba viviendo en Londres y fue invitado a hacer una intervención en la universidad. Tuvo una semana la galería de la universidad para realizar un evento (que voy a explicar cuando lleguemos a las últimas diapositivas). Estoy trabajando en este momento con Jorge Orta, que es una artista rosarino que hace veinte años que vive en París, que está involucrado desde hace seis años en un proyecto multimedia internacional que se llama "Life nexus" (el nexo de la vida), y él está trabajando con las comunidades locales de Colchester (la ciudad más próxima a la universidad) en la creación de un capítulo más de esa ópera multimedia que está realizando en varios países del mundo.

Me interesa la interacción con la localidad, y me interesa el discurso de los artistas que supuestamente son tan extraños -por lo exótico, por lo lejano- en un contexto local. Esos son mis focos de interés como curadora, que a veces se podría calificar de excesiva en el análisis de la percepción que tiene el europeo de nuestra identidad cultural. A mí me interesa mucho investigar este aspecto de la curaduría, porque hay un interés creciente en Latinoamérica, hay exposiciones internacionales muy fuertes, en el Guggenheim (de arte brasileño) habrá una que no es una iniciativa nueva porque será a raíz de "Brasil 500 años", ese espanto de proyecto. Digo espanto porque me parece políticamente muy incorrecta la celebración del 5º centenario del descubrimiento y la masacre de los brasileños desde Brasil. Es completamente diferente a lo que sucedió en nuestros países, que se celebró sobre todo en España, y no acá. En Brasil, se celebró y se gastó todo el presupuesto de cultura del país, y otros presupuestos (quién sabe cuáles) en realizar esta tremenda celebración de la cultura brasileña que excluyó a grandes sectores de esa misma cultura, precisamente (también se eliminó toda posibilidad de hacer la Bienal de San Pablo, que es uno de los eventos culturales más importantes del mundo).

A raíz de eso hice una exposición de arte brasileño en la universidad que se llamó "Outros 500", que se refería a la alternativa que hubo dentro del Brasil como protesta a la celebración. Entonces, hay una actividad de exposición temática, con un foco conceptual, no de mostrar el objeto coleccionado como parte del grupo de objetos que alguien tiene porque los ha conseguido, sino con un cierto foco conceptual, con un discurso.

La obra está en la universidad siempre a disposición de los investigadores. Siempre hay alguien que está haciendo una investigación para doctorado o *master* sobre temas específicos de nuestra producción artística y la colección provee esa posibilidad. Además, hemos formado un archivo de material no solamente de artistas de la colección, sino de artistas que nos envían cosas permanentemente. Este archivo está a disposición de los estudiantes y de investigadores que vienen a visitarnos de afuera de la universidad. Mucha gente viene de Europa y me contactan porque están interesados en algunos de nuestros artistas, y encuentran en Essex un foco de investigación especializado.

Ese es el foco principal de la colección, aparte de los objetos. Me interesa mucho trabajar con artistas vivos, invitarlos a hacer una obra que tenga una vigencia, una relación con el hecho de estar exponiendo ahí, y parte de esto fue también la iniciativa de mostrar a Ernesto Neto. En enero de este año se montó una pieza de él que se había mostrado solamente en el desierto de Nuevo México, y que amablemente nos prestaron para poder mostrarla dentro de la galería. Yo quería que él hiciera algo con nosotros pero no pudo venir para hacer una instalación nueva. Su forma de intervenir fue de producir un objeto seriado, una edición limitada que se mandó a personas vinculadas a la colección, a museos en todo el mundo y a investigadores, como invitación a la exposición. Era un objeto seriado, numerado, que tenía que ver específicamente con ese evento. Ese fue un caso de una intervención muy a la distancia. En general, hay una voluntad de que al menos una vez al año haya un artista trabajando con nosotros.

(diapositiva) Ustedes reconocerán, esto es Kuitca, algunas de las obras que están en la colección. Eso es una obra de Waltercio Caldas (diapositiva), una edición limitada de libros sobre Velázquez.

El interés por el arte latinoamericano tiene una relación directa con los EE.UU., con las políticas de buen vecino y de integración de las minorías culturales para satisfacer los conflictos que comenzaron con la época de los derechos civiles. Son temas que vienen desde después de la guerra de Vietnam, donde se empieza a representar la obra de las minorías, la obra cultural de las minorías étnicas y sexuales (la mujer ha sido representada solamente a partir de los años '70 en los museos), en relación con la exclusión que habían sufrido anteriormente.

Como todo lo que se hace en Europa tiene una relación directa con lo que se hace en EE.UU., en Inglaterra hay también una tendencia a interesarse por el arte latinoamericano que deriva no especialmente de los latinoamericanos, pero sí de las minorías étnicas que habitan el país, más que nada. El año 2002 va a ser en Inglaterra el año de la diversidad cultural, y todos los fondos del Ministerio de Cultura se van a destinar a la promoción artística de las minorías. Es

interesante y es positivo, pero es también absolutamente político. No nos podemos engañar y pensar que de pronto han descubierto una veta de conocimiento que necesitaban, más bien es la explotación política de estos eventos. A partir de eso se están creando cada vez más focos de interés en el arte no Europeo. En este sentido forma parte de un movimiento global hacia el interés por lo local y lo específicamente cultural, que es muy bueno por un lado pero por otro lado es muy problemático. Es un tema que me interesa mucho trabajar, intentar alternativas que no sean tan planas, discursos políticos lineales, que no se aproveche para prolongar y perpetuar los clichés culturales que se tiene de los pueblos de fuera de Europa.

La exposición de Esteban Alvarez nació del interés que despertó en mí su obra. Él tenía en ese momento una beca del Fondo Nacional de las Artes y estaba estudiando en Londres. En conversación sobre los temas del exotismo, y de la percepción del artista latinoamericano, descubrimos un punto de interés común. A él le pareció muy apropiado crear dentro de la galería un taller de máscaras, por el hecho de que el extranjero que viaja a los países de Latinoamérica siempre está buscando un objeto, un souvenir, que represente nuestras culturas, sobre todo que tenga que ver con la estética indígena. Eso es algo que se encuentra mucho en la representación de nuestras culturas en exposiciones internacionales; se buscan ciertos matices que puedan encajarnos en una estética indigenista de realismo social, que tiene que ver con el realismo mágico y a veces el surrealismo.

Es decir, hay una serie de parámetros que nos acompañan históricamente, que tiene que ver con nuestras vanguardias, que creaban desde esos parámetros (pero que por supuesto se han superado), y sin embargo se siguen esperando desde el público masivo que acude a estas exposiciones. Fue interesante trabajar con este cliché desde el punto de vista del humor, e intentar debatir esos prejuicios a través de presentar al artista argentino como un artesano que hacía máscaras por encargo (las vendía a £ 5.- las firmaba y les ponía el sello de la colección para autentificarlas). Las máscaras eran diseñadas por la gente; se les daba una plantilla con la imagen de la máscara original como base. La máscara original que él tomó fue una máscara Chiriguano Chané que él tenía, y a partir de ese templete, de esa plantilla, la gente diseñaba su plantilla de máscara. Era una obra completamente interactiva. La galería se iba llenando de máscaras, las máscaras diseñadas por la gente. Tenían que ver también con representar al artista en la galería -que era un espacio sacro de representación conceptual del arte- como en un mercado. Él estaba ahí pintando las máscaras por encargo y vendiéndolas, al mismo tiempo que presentó otras de sus obras. Ahí están las máscaras (diapositiva). El poncho que se ve a la derecha es un homenaje a Lucio Fontana, un poncho con tres tajos que se creó en colaboración con la colección. Se hizo una edición y la colección tiene uno. Las boleadoras hechas con pelotas de béisbol, y el mate hecho con una copa de champagne. La exposición funcionó fenomenalmente y se vendieron muchísimas máscaras. No tengo muy claro cuál fue finalmente la percepción del público, porque mucha gente no dejó comentarios escritos, pero fue muy interesante ver cuál era la reacción del público ante el hecho de que se estaba vendiendo un objeto barato en una galería de arte, y que estaba además siendo fabricado por encargo.

Público: El dinero que se recolectó con la venta de las máscaras, para quién fue?

GS: Para el artista. (diapositiva) Ésta era la máscara original. (diapositiva) Postales típicas de la Argentina con el estereotipo del gaucho, y un tango: el tango "Sur" grabado en inglés por teléfono, que se había puesto en un reproductor de CD con auriculares. Creo que es hora de terminar, me estoy extendiendo mucho-Gracias. (aplausos)

Marion Helft
Bueno, voy a tratar de contarles un poco qué es coleccionar, y cuál creo yo que es el rol del coleccionista, si es que tiene un rol, porque en realidad ninguna colección se hace por el rol. El coleccionista es un adulto al que le gusta jugar, que cuando era chiquito jugaba a las figuritas, y ahora de grande junta cuadros u otros objetos.

Resulta que a pesar de todo esto, una colección no es una acumulación de objetos, sino que termina -no digo que empieza necesariamente, pero termina- teniendo una coherencia, porque

la mente de una persona tiene una coherencia, o por lo menos la debería tener. Entonces hay tantos tipos de colecciones como tipos de personas que coleccionan, no se puede pretender de una colección que tenga una ideología y esto es lo bueno, y eventualmente también lo malo. Pero es esa libertad de hacer lo que uno quiere para que tenga después un sentido. Ese sentido puede ser múltiple, puede tener que ver con una tendencia estética, puede tener que ver con una época, con una filosofía, es una manera de ver, es un ojo privado.

El beneficio es enorme desde ya para la persona que colecciona, y eso es convivir con una cantidad de obras que tienen algo que decir para uno. Permite que uno pueda profundizar y aprender más de éstas obras. Al compartirla con terceras personas que pueden venir a mirar la colección, uno se enriquece porque la mirada del otro contribuye a la mirada de uno, porque uno nunca llega a abarcar totalmente, con su visión, la totalidad de contenidos de una obra. Cuanto más tiempo se dedique a algo, más se amplían las lecturas, y cuantas más personas colaboren en mirar, más se amplía esa lectura. Entonces, en realidad, es un beneficio para la persona que comparte, y no estoy hablando del beneficio económico, que es siempre lo que se agrega al tema del coleccionismo, que puede ser un beneficio, o puede no serlo. Pero para lo que es realmente el objeto del coleccionismo no tiene mucho que ver. Es cierto, que de alguna manera un coleccionista fije pautas estéticas. Puede llegar a ser un "trend-setter" en el sentido de decir: "bueno, yo coleccioné esto; ésto es lo que está bien". Evidentemente, esto lo puede hacer cualquiera que tenga plata, poder en la prensa y en las instituciones, o lo que sea, pero cualquier glorificación o investidura artificial que realmente no corresponde a alguna realidad, (porque las realidades son múltiples) tiene patas cortas. Cuántas veces hemos visto, y más entre nosotros, endiosar artistas por personas y colecciones que tienen poder y esta influencia puede durar un año, dos años, diez años y después desaparece.

Lo que llama mucho la atención, es que el arte argentino, cuando se hace una muestra internacional importante, - si es por ejemplo sobre arte latinoamericano como fue la de Rasmussen, que se hizo en Sevilla y después en el MOMA, -probablemente un 40% de las obras latinoamericanas eran argentinas. Cuando vamos a las ventas de Sotheby's o Christies, esto se reduce a un mínimo, a veces 2, 3, 4%, y si empezamos a ver el dinero que se gastó en las obras argentinas nos vamos a dar cuenta de que todavía es peor la situación. Y esto tiene que ver con el coleccionismo. Las personas con poder económico compran poco arte argentino, entonces el mercado internacional no va a comprar arte que no compra la gente del propio país. El coleccionismo en realidad, es la pata que se necesita para que galerías, instituciones públicas y un público más o menos educado a través de éstos, haga mover el mercado en el sentido de que los artistas puedan vivir, producir e insertarse en el medio nacional e internacional. Al final de los años '70 y '80 he ido a varias muestras, y he estado realmente horrorizada al ver que en todas las muestras se colgaban cuadros de 1 m. x 0,80 m. Y claro, si nadie compra una obra que sale de lo común, entonces evidentemente el artista va a empezar a producir para el mercado, y el arte del país va a decaer.

Las colecciones también tienen un rol social, y, si bien no quiero mencionar los nombres de las colecciones, (son pocas pero nos conocemos) sin embargo quiero mencionar un evento importante que fue la muestra de la colección Costantini en el MNBA. No me acuerdo si fue en el '90 o en el '91, más o menos para esa fecha. Él puso alfombras lindas, puso los cuadros del siglo XX, copitas de champagne y bastantes botellas de champagne. Y fue la primera vez que gente influyente se dio cuenta de que se puede tener dinero, se puede estar bien ubicado en la sociedad, y sin embargo tener obras de arte del siglo XX. Porque lamentablemente en nuestro país, (digamos, la clase media que en los años '60 fue el motor de una incipiente modernización del país) las artes plásticas han sufrido una merma y un decaimiento muy importante por el hecho de que el dinero no fue para ese lado.

Entonces las colecciones, en cuanto a dinero, son muy importantes también para darle motor a esta pata -digamos- del circuito del arte que estamos viviendo. Yo no diría que hay colecciones más merecedoras que otras (probablemente hay), pero bueno, no es eso lo importante. Hay colecciones que no tienen obras maestras, pero recortan, porque toda colección en realidad es un recorte, es una selección, una selección privada, pero es una selección; hay colecciones que no tienen obras muy importantes, pero representan modos de pensar y sentir del momento. Por ejemplo, si pensamos en los finales del sigo XIX, en ésa época estaban de moda los

"Pompiers", los grandes cuadros de la burguesía industrial en auge. Era característico de la burguesía incipiente llenar sus departamentos de grandes cuadros épicos que se llamaban pompiers, porque pintaba amazonas con cascos, que se parecían a los bomberos (y "pompier" es bombero), y al mismo tiempo estaban los impresionistas, y cierta elite coleccionaba a los impresionistas, y las dos tendencias estaban en guerra. Ahora, cien años, o ciento veinte años más tarde sabemos que los impresionistas fueron los que abrieron el camino, y los pompiers representan, de alguna manera, y por eso merecen estar en los museos (como están en el Orsay) a esa burguesía industrial naciente de ese fin del siglo XIX. Por lo tanto todo tipo de colección es importante. Es necesario que haya una biblioteca nacional en condiciones, que hayan archivos, etc. Realmente lo que sucede es que si no fuera por las escasísimas colecciones de la Argentina, no tendríamos (en artes plásticas) ningún lugar donde ver arte argentino. Porque el M.N.B.A. no cumple su rol, ahí nosotros tenemos algunas obras argentinas, donde no existe una coherencia en la presentación y además esa presentación nunca se renueva para permitir ampliar el panorama.

Entonces, lo mínimo que tiene que hacer un museo si no tiene dinero para remozar sus colecciones, es por lo menos rotarlas y darles un sentido. De ahí vamos al tema de qué es un guión, porque toda colección en realidad tiene un guión, y ese guión es lo que permite comprender una colección. El guión a veces está predeterminado: "yo voy a coleccionar tal cosa", otras veces no, es como una lectura "estoy leyendo un libro de Dostoievsky, me gustaría leer otro libro de Rusia, o quiero leer un libro que se publicó en Francia en la misma época para comparar las dos literaturas, y al final se termina de armar a través de este camino laberíntico un sentido que hace que el que se acerca a esa biblioteca o esa colección, pueda tener una idea de una época, o una relación de culturas etc Entonces quisiera decirles dos palabritas sobre la colección de Jorge y Marion Helft. Cuando digo yo, nuestra colección es esa colección que constituimos con Jorge Helft en su momento, así que abreviadamente voy a decir nosotros o yo. Era una colección que, de alguna manera se centra en los años'60, porque los años '60 fueron nuestra época y nos interesaba el arte de nuestra época. Después nos hemos extendido a los años '70 y a los años '80, generalmente no hicimos tipo colección de estampillas, es decir una obra de cada autor, sino que tratábamos de investigar a un autor en profundidad, lo que significa obras de su juventud sin ningún interés artístico, por ahí obras sobre papel, de mucho menor valor, etc. Pero que de alguna manera nos refleje un panorama. Hemos comprado algunas obras europeas, para mostrar que había nexos, influencias entre lo que se hacía acá y lo que se hacía afuera.

Después hay otro tema que creo que es muy importante, que es la visibilidad de las colecciones, porque hay colecciones privadas que no son visibles. No digo que no sirvan, porque aún esas sirven, porque algún día serán visibles, o por lo menos documentadas. Cuando nosotros nos dimos cuenta de que había mucha obra (que además nos invadía la casa), entonces construimos un edificio donde pusimos las obras con un guión posible en una colección privada, que tampoco es una colección de doscientos o trescientos años como los museos europeos, o quinientos años. Es una colección de treinta o cuarenta años, o sea, dentro de lo que se pudo juntar en esa época, y dentro de nuestro panorama quizás no sea despreciable. Se trató de elaborar un guión, para que la gente que ve, que viene, pueda tener una idea de cómo se constituyó ese circuito de arte.

La colección no es solamente de arte, nosotros tenemos primeramente una documentación computarizada de todo, artículos de revistas, diarios, libros, que de alguna manera respaldan la colección, tenemos colecciones de revistas como "Primera plana", "Sur" o "Caras y caretas" donde se hacen referencias y que las hemos puesto a disposición. Es decir que cualquiera que quiera leer las críticas de arte en los años '60 al '63 puede venir y mirarlas. La verdad es que hoy en día eso no tiene ya tanta importancia porque está la Fundación Espigas, cuyo presidente está por acá (entre el público presente), que ha hecho un gran trabajo, justamente de seleccionar toda la bibliografía latinoamericana, no latinoamericana, digamos del Rió de la Plata, y que está también a disposición. Pero digamos que la idea de poner a disposición todo esto era un poco para que sirva, también, no solamente que esté.

Tengo que decir que si la muestra de Rasmussen tuvo los artistas que tuvo -argentinos- es que a muchos de éstos los han visto en casa, y que hemos orientado para ese lado. Lo mismo con

Mari Carmen Ramírez, que organizó la muestra "Cantos paralelos" en Austin, que ha venido y ha mirado, y ha estudiado, y ha permitido que conozcan nuestro arte. Porque el problema con nuestro arte es que nadie lo conoce: no lo conocen porque no tienen donde verlo, no está en el mercado internacional, no está en las ventas, no está en los museos, etc.

Entonces, hoy por hoy, yo tengo por lo menos dos o tres visitas semanales de personas de las escuelas de arte argentinas y también del extranjero, viene curadores y grupos de visitantes que en EEUU abundan, y que soportan o sostienen económicamente a distintos museos, y que han oído hablar y se pagan un viajecito para Latinoamérica, se van al Hotel Alvear y recorren las colecciones. Y esto es muy útil, porque de alguna manera, por lo menos alguien conoce lo que está sucediendo acá y entonces empiezan a hablar, y a empezar a hablar, bueno, a lo mejor alguien piensa que vale la pena mirar. También la colección ha participado en varias muestras internacionales prestando obras, porque nunca nos negamos a prestar
También quiero mencionarles que una de mis actividades es que estoy dándole una manito a Laura Bucellato en el Museo de Arte Moderno, y después de que dijimos tantas lindas cosas Andrea y yo de las instituciones públicas, por lo menos ésta es una institución que hace un esfuerzo con los medios que tiene para hacer las cosas como corresponde. Cuando recibió una donación de $150.000 en lugar de hacer algo para que salga en todos los diarios, hizo un depósito en condiciones para que la obra no se arruine. Ha creado (y no comprado enlatadas) muestras del arte concreto, de arte abstracto, de los movimientos de *happenings* y de arte de acción en Argentina, dejando catálogos de las muestras, y por lo menos disponiendo (dentro de las posibilidades económicas, que son nulas) un estilo, al museo, un guión, que es lo que una colección privada debe tener, y una colección pública debe tener. Uno no puede abarcar todo, pero al que entra en una colección, o entra en una institución pública, cuando entra tiene que salir sabiendo un poquito más, esto solamente se puede hacer si hay un guión, y no importa si un millón, o un millón y medio de personas vayan si lo que ven lo les va aportar una visión un poquito más compleja de la que han tenido cuando entraron. Nada más, gracias. (aplausos)

Gustavo Bruzzone
Quisiera contarles que mi colección, o mi atención, se puso básicamente sobre la última década, sobre los años '90. Básicamente, lo que fui reuniendo fueron objetos que tiene que ver con el pasado reciente, el inmediato, sobre lo contemporáneo, pero de manera muy directa.

En la convocatoria se habla del papel de las colecciones en la actualidad, y yo me hacía una serie de preguntas tratando de reflexionar sobre esta convocatoria, es decir, ¿cuál sería el papel de las colecciones en este momento? La primera respuesta que me viene a la mente es que ninguna; que no tienen función alguna. El papel que tienen lo iba a dar el que está coleccionando y que lo hace por la motivación que fuere. Es decir, reunía obras porque él quería, y a mí me parecía que esto es absolutamente legítimo, porque se pueden reunir obras por el motivo que fuere.

En segundo lugar, evidentemente (y lo mencionaba Andrea también al comienzo) hay dos factores que son muy importantes. Uno tiene que ver con la promoción del mercado del arte, que se produce a través de que se vayan generando compradores de arte, y compradores de arte ávidos, que quieren seguir teniendo cada vez más cosas, y entonces van formando colecciones. O por lo menos ése es el mito -me parece- que tiene los galeristas que uno va conociendo, que siempre cuando advierten alguna persona con intenciones de empezar a adquirir obras de arte ya inmediatamente lo ven como un candidato a coleccionar, o como un coleccionista en potencia o algo así...

Bueno, esta sería una vertiente, pero me parece que se tendrían que preocupar mucho más en tratar de promover la difusión de adquisición, de venta de obras de arte y no tanto la generación de coleccionistas poniendo el acento respecto de algunos... pero, bueno, esto es algo dirigido a los que se dedican a vender en este circuito…

Después por el efecto legitimador que tienen las colecciones, es decir, al adquirir determinados artistas e incorporarlos a las colecciones, evidentemente puede tener un cierto efecto

legitimador. ¿Hasta qué punto las colecciones legitiman (o no)? No lo sé, el capricho del curador en una colección pública, o el criterio curatorial que puede tener aquél, el advisor, el que ayuda, aconseja, o el propio coleccionista, es una cuestión que para mí sigue siendo como un misterio. Es decir, los procesos de legitimación a lo largo de la historia para mí son misteriosos, pero bueno, de alguna manera se van produciendo, podemos encontrar algunas explicaciones del porqué. Ese sería otro factor.

Después, la colección, o coleccionar: yo diría por lo menos como me ocurrió a mí, de qué manera me pasó. Es casi omnipotente lo que me pasó respecto de coleccionar, o cómo lo puedo llegar a sentir. De manera como subsidiaria a una labor que -me parece- tendría que estar llevando adelante el Estado pero no lo hace. Una colección de arte refleja al estado de la cultura de un lugar a través de esa manifestación, y me parece que el Estado tendría que preservarlo. Cuando hablamos de la heterogeneidad, del eclecticismo que tienen las colecciones públicas en este momento, se debe a la heterogeneidad y eclecticismo, a su vez, con que se fueron formando las colecciones privadas, que luego fueron donadas, y que luego son amontonadas… Que no hay lugar donde colocarlas, donde ponerlas. Así es como que se va generando esto de una colección publica.

Sintetizando: una colección de arte muestra una porción de la cultura de un lugar; como las colecciones publicas se hacen con colecciones privadas y como el Estado deja su conformación a la mano del azar, las colecciones privadas que se donan conforman un mapa heterogéneo y ecléctico de la realidad que deberían reflejar.

Yo, en particular, como función que cumple y no cumple la colección, yo me sigo sorprendiendo todavía al día de hoy cuando me doy cuenta de que me convertí, devine en coleccionista en un determinado momento, porque de un día, al entrar a una galería -porque no tenía nada en las paredes de mi casa (de hace ya más de diez años)-, a ver si comparaba un cuadro y ahí rompí con el mito de comprar, adquirir una obra de arte, a un determinado momento obsesionarme con querer tener presente en las paredes de mi casa lo que habría ocurrido en un determinado período (que me era muy próximo, muy próximo en afecto, muy próximo en el tiempo, muy próximo en absolutamente todo) fue un giro importante. Y esto, cuando digo de la preservación y de qué manera tratar de preservar aquello que había ocurrido, empezar a interesarme, no ya en las mejores obras que podrían llegar a tener, si no de todo lo que reflejara un momento y un lugar. Una época.

Tal vez lo que decía Marion cuando hablaba de recortes sea lo mas acertado. Yo pensaba precisamente en eso: un recorte. Lo que traté de tener en mi casa es un recorte… Una historia, una historia que trata de ir paso a paso contando todo lo que ocurrió, y el guión de esa historia tiene que ver con el capricho, si se quiere, el gusto, de una determinada persona que fue armando un guión, o una historia que ocurrió en un determinado momento. Entonces yo respetaba más la indicación que me iba dando "la historia", la secuencia de una historia que se iba produciendo, quizás fue mi capricho, y así se fue generando…

Se fue generando a efectos, precisamente, de preservar y conservar las obras de un conjunto de artistas que a mí me parecía que habrían marcado, en un sentido, una cierta diferencia en los años '90 en la República Argentina.

Básicamente tenía que ver con lo que había pasado en el Rojas, una estética que se había desprendido a partir del Centro Cultural Ricardo Rojas y a partir del trabajo que había llevado adelante, o el capricho curatorial de, Jorge Gumier Maier. Tenía que ver un poco con eso, reflejan eso, si lo conseguí o no lo conseguí muchas veces, cuando en alguna oportunidad alguien se ha referido a mi colección (muchos se refieren a mi colección), dicen "tiene el Rojas", o "es el Rojas", o en parte, no sé si el Rojas completo. Es decir, viene a representar eso o pretende, tiene como capricho, como obsesión querer representar eso.

A propósito de colecciones, esto de las colecciones privadas, yo lo que no sé es lo que el Estado va a hacer con las colecciones que van reuniendo los particulares… probablemente no le importe a nadie… Entonces yo me doy cuenta, por ejemplo, que la cantidad de obra que tiene una colección como la de Marion y Jorge Helft, necesita de un lugar para hacerla visible. Yo me

doy cuenta de que la colección de Costantini necesita de lo mismo. ¿Qué puede ocurrir con estas colecciones? Bueno. quizás tengan un destino establecido allí. El rol del Estado respecto de esto, no sé cuál puede ser, porque lo que se puede producir con posterioridad en que se arman las colecciones, pueden tener un sentido, un contenido, una potencia. Incluso, pueden elegir a ser valoradas como entiendo se valoro mi colección, muy próxima y pequeña colección (bueno, pequeña, son más de 300 obras las que tengo en este momento). Es decir, esa colección, pero que el día de mañana se puede perfectamente desguasar, y se pueden comenzar a vender las obras, tal vez haya más de uno de los artistas que forman parte de la colección hoy, que eran obras en algún momento alguien las quiere vender. O puede ocurrir lo que fuere, lo mismo puede pasar conmigo, y que el día de mañana esa colección de desguace absolutamente, y en realidad viene a representar un momento que se tendría que preservar. Tal vez ahí tiene que empezar a establecerse una conexión más intensa entre la labor del Estado y la labor de los coleccionistas, para ver de qué forma preservamos determinados núcleos.

Siempre que vi colecciones a lo largo del tiempo eran como actitudes, o los mensajes que me podían llegar a dar ciertas colecciones vienen por el lado de la actitud… Si hay una colección, en cuanto a las actitudes que se van teniendo, claro, yo pienso en colecciones privadas como la colección que formaron los Arensberg a comienzos del siglo XX con toda la obra de los dadaístas de NY, y a mí me parece en ese sentido la actitud, el riesgo que tuvieron en un determinado momento, donde se mezclaba el mecenazgo con la filantropía, pero también ese cuestión de riesgo. La “locura” que significó en ese momento para ellos estar reuniendo ese tipo de objetos que eran disparatados para muchos de sus contemporáneos.

Una colección como la de Jacques Van de Boyke… el que generó la colección de arte popular brasileño, que dio origen al Museo de la Casa Pondal. La originalidad que tuvo la colección de este francés que llega después de la guerra a Brasil y comienza a reunir objetos de arte popular, en ese sentido, como actitud es digna de destacar. Es decir, no es que se preocupó por determinado tipo de artista sino que empezó a reunir determinado tipo de obras y que hoy es eso que es esa colección, por la actitud de una persona que empezó a reunir de manera caprichosa determinado tipo de objetos.

Y después como colección, siempre a mí me impresionó mucho la historia de Dorothy y Herbert Vogel, que es un matrimonio Ella era empleada de una biblioteca, bibliotecaria, y él es empleado de correo. El relato es que son dos jóvenes que quieren empezar a ser artistas a finales de los 50, comienzos de los 60, y empiezan a adquirir obras, destinando el sueldo de uno de los dos, es decir, no tienen un presupuesto muy alto, sino que es la austeridad de la colección esa, y generan una de las colecciones de arte conceptual y mínimo de los EE.UU. más grandes que hay, que hoy ocupa una sala de National Gallery de Washington.

Ese tipo de concepto a mí también me interesa, porque claro, yo no podía… -en un momento Marion lo insinuó, lo dijo- hay quienes dicen "bueno, yo voy a empezar a coleccionar" en realidad yo no empecé a coleccionar. Un determinado día alguien, refiriéndose a una artista a quien yo le había comprado obra, dijo "un coleccionista le compró", y ahí me di cuenta de que estaba coleccionando, o por lo menos tenía la actitud de ser coleccionista, no me había dado cuenta hasta ese momento. Hasta que un día, sí, mí casa estaba llena de cosas y entonces ahí dije sí, soy coleccionista. Y en otro momento, yo todavía seguía sin convencerme de que estaba coleccionando y me invitaron, "porque no mostrás tu colección?" Yo decía, "¿las cosas que están en casa?" y ahí se definió nuevamente, e iba teniendo o tenía un sentido todo lo que se iba generando.

Junto con coleccionar objetos lo que quise reunir también en un determinado momento fueron imágenes, y por eso a partir de fines del ‘94 aproximadamente, empecé a filmar todo lo que podía. Tenía mucho tiempo ocioso y entonces lo podía hacer y fui recurriendo también en video un montón de cosas, es decir, acompañaba a los objetos que compraba con la charla o imágenes de lo que estaba pasando. Entonces se completaba lo que estaba reuniendo como objetos también con la filmación de un conjunto de cosas.

Lo que le estaba faltando a todo eso era tal vez la parte de la necesidad que yo tenía de encontrar mayor información que la que podía llegar a encontrar en los periódicos, o en los medios especializados del tipo que fuere. Quería mayor discusión o quería encontrar algo más que definiera que era lo que estaba pasando, a partir de las obras que uno podía ir incorporando y que podían ir ingresando a mi casa.

Esto me llevó entre otros proyectos a tratar de generar un libro de ensayos, que todavía está en curso. El trabajo está por concluir, y va a tratar de reflejar lo que ocurrió en los '90 en distintos aspectos. Es un proyecto que estamos llevando adelante con Fabián Lebenglik, y que en algún momento, creo a lo largo del 2002, será editado.

Por el otro lado, bueno, en un determinado momento también como yo quería leer determinadas cosas bueno, juntando ciertos entusiasmos nació el proyecto de una revista, que se llama Ramona (que calculo que no tengo que explicarles mucho que es Ramona)… que es una revista de artes visuales que no tiene imágenes, y que intenta contar que es lo que está ocurriendo en este momento o ni siquiera, y lo cuenta mal y lo puede contar bien, pero bueno, que es un intento de reflexionar sobre el medio en este momento, en temas que nos pueden interesar en la arbitrariedad de los que hacemos la revista.

Para responder a la consigna inicial de qué es, cuáles pueden ser los papeles de las colecciones, insisto, no lo sé. Si, pienso, que por lo menos desde donde yo lo valoro, es como un trabajo, en realidad, como una obsesión subsidiaria de lo que el Estado tendría que estar llevando adelante. Para tratar de que quede reflejado lo que está ocurriendo en este momento o lo que ocurrió, en el pasado próximo en mi país.

Ese es el sentido que para mí puede llegar a tener, hoy por hoy, reunir objetos y coleccionar, seguir rescatando obras que muchas veces los artistas van a terminar destruyendo y que si no se rescatan no va a quedar reflejo de eso. Probablemente uno de los que más haya influido en cuanto a ese concepto o al sentido, eran las charlas con artistas de la década del '60. Cuando uno les preguntaba que registro había quedado de un montón de obras (mas allá del tipo de arte que se hacía en aquel momento) pero que no había prácticamente registro. El registro era menor, entonces si se podía tratar de rescatar determinado tipo de cosas a mí me parecía que esa era una función, o una función importante, que uno podía llegar a hacer.

Por eso digo, en mi caso, se cumple como una especie de obsesión. Yo la defino hasta de omnipotente, en el sentido de tratar de cubrir un déficit que el Estado no lleva adelante. Porque no cuida a los artistas, no cuida los obras que producen, y creo que más o menos y en la misma medida todos los coleccionistas hacen una cosa parecida en el sentido de tratar de preservar el patrimonio cultural.

Hoy por hoy si hay alguna función que podamos tener en Argentina me parece que pasa por ese lugar: por preservar nuestro patrimonio cultural.

Nada más; muchas gracias (aplausos)

Discusión:
E.A.: Muchas gracias a los integrantes de la mesa. Si alguien quiere hacer alguna pregunta, o agregar algo más?

Público: Escuché las ponencias de cada uno y fui tomando diferentes cosas. Lo que veo es que en Argentina no hay ninguna colección que, de alguna manera, puede funcionar como la colección ideal, y básicamente, ninguna. Como Uds. dijeron, ni las privadas ni las públicas tienen la suficiente visibilidad. Por un lado, quería preguntarles cuál creen que podía ser un modelo de colección ideal? No me refiero desde el punto de vista de qué tipo de arte elegir, no me refiero al aspecto curatorial, me refiero al aspecto de qué manera hacerla visible, de qué manera hacerla funcionar, en el ámbito público en concreto?.

A.G.: Creo que Marion decía eso, bueno, sí, evidentemente el coleccionismo privado se basa en el gusto del coleccionista, eso no se discute. Pero creo que el espacio público tiene otras responsabilidades, y no sé si hay una colección ideal, pero creo que una de las cosas que señaló Marion,...

P: Me refería al tema de la visibilidad,...

A.G.: Quiero poner énfasis en la responsabilidad del espacio público, en tanto debe ser un espacio lo suficientemente plural, lo suficientemente móvil como para no quedar ceñido a una política unilateral o congelada: hoy en día vemos las obras del M.N.B.A. colgadas en el mismo lugar que hace veinte años, o descolgadas en forma arbitraria para colgar exposiciones temporarias. Es responsabilidad de las instituciones públicas ser plurales y dinámicas (lo cual no significa arbitrarias) y, sobre todo, no perder nunca de vista que tienen una responsabilidad formativa respecto del público. Realmente gran parte de los espacios de exhibición pública en la Argentina son espacios de tránsito. De alto tránsito. Mucha gente pasando rápido y que no tiene demasiada idea de qué es lo que está viendo... También quisiera enfatizar que lo público es responsabilidad de todos. El estado se supone que nos representa a todos...

M.H.: Yo creo que todo lo que sucede en un país es un poco orgánico, no? No se puede, de alguna manera pautar, o decir que hay un ideal, que hay que copiar tal cosa, o tal otra. En las colecciones públicas como en las privadas, su visibilidad de alguna manera depende de las distintas ideologías que estén circulando. El problema del público es que está en un estado tan calamitoso.

Es porque no hay masa crítica. Si alguien hubiera dicho que no puede ser que tome veinticinco años construir la Biblioteca Nacional, si alguien dijera que no puede ser que se arme una bienal en tres meses, es decir, todas estas cosas, de alguna manera dependen de la cultura que tenemos, de lo que está sucediendo, también de la desjerarquización de las cosas. Las personas que aparecen en los jurados que no tienen formación, que no tendrían porqué estar en los distintos jurados, que de alguna manera dan premios, que de alguna manera deberían consagrar, con lo cual no consagran nada, porque nadie se acuerda de quién ganó el premio hace dos años. El otro día, alguien me dijo cuando yo estaba comentando esto: "Sí, pero quien está?" Sí, hay un montón de gente, la facultad está llena de gente que está preparada. Pero nadie de nosotros decimos: "no queremos un premio que esté dado por personas que nunca estudiaron nada". Me parece de perogrullo, pero eso es lo que está sucediendo.

Las colecciones públicas deberían tener una ideología, pero tendríamos que nosotros exigir de alguna manera esa ideología. Pero somos cómplices, eso es lo que está pasando, con toda la situación no hay un debate, no hay una discusión, hay una complicidad absolutamente a todos los niveles, yo no digo que es fácil salir de redil, por eso digo que es mucho más fácil en la función privada. Es decir, en el coleccionismo privado yo puedo comprar un artista que no está de moda, es más difícil cambiar ideas e imponer alguien. En este momento lo que estamos haciendo es copiar exactamente lo que hacen los demás, no? Siquiera adaptarnos. Estamos copiando lo que hacen en EE.UU., estamos copiando lo que hacen en Brasil, que están haciendo un muy buen trabajo, y lo estamos haciendo con menos plata y menos nivel, entonces si hacemos menos plata y menos nivel, y queremos tener un museo como el Guggenheim no sé dónde pero de menos plata y menos nivel, todo eso no sirve.

La única cosa que sirve es reflexionar, discutir, planificar y proyectar, y hacer cosas que tengan una proyección a mediano plazo, pero no para mañana; improvisado y mal. Yo creo que ésa es la manera de hacer las cosas, no predeterminar una ideología: "tiene que ser así", y darle lugar al que tiene competencia, simplemente.

P: Me refiero en concreto no al aspecto curatorial en sí, sino a la manera de gestionar una colección pública o varias colecciones públicas en el sistema de museos de Bs. As. y del resto del país que permitan precisamente hacer que ese arte argentino y de otros lugares sea visible para el público argentino o que esté circulando en la Argentina.

M.H.: Poner gente competente, debatir pública y privadamente y hacer proyectos. Como en el libro de Andrea, se ve que en los '60 se hacían proyectos, que servían, no servían, eran mejores o peores, pero eran proyectos.

A.G.: Como decía Gustavo me parece que es difícil decir: "bueno, una colección sirve para esto exactamente", y es difícil decir "bueno si yo hago ésto, ésto y ésto, los resultados son tales". Es decir, se puede planificar hasta cierto punto, pero creo que hay una serie de variables que permiten decir "bueno, se está en vías de mejorar, o de crear alternativas mejores". La interrelación entre coleccionismo e instituciones sin duda favorece la creación de (por lo menos) decisiones más compartidas y disentidas, y gestores y crítica. Entonces, creo que esa red que tenía un grado de articulación en los años '60 -lo cual no significaba que todos los proyectos que en los años '60 se imaginaron se cumplieron- pero creó en ese momento una situación dinámica. Claro, si yo tuviera que hacer una evaluación en realidad, el resultado sería muy triste. Lo que decía Gustavo es verdad; muchas obras se destruyeron, el estado de una colección bien interesante que se formó en los años '60 y el estado en el que está, como se la muestra, claro, es patético. Pero creo que la discusión entre distintos actores acerca de los proyectos es lo que puede crear condiciones como para mejorarlas. Vuelvo al ejemplo de Brasil, porque sale Brasil, pero bueno. Chichillo Matarazzo creó la Bienal de San Pablo, arma una colección que dona al museo de la Universidad de San Pablo, y es una colección increíble, cuyo espacio se ha construido, se ha mejorado y que ahora fue totalmente reciclado. Entonces bueno, uno dice: porqué eso pasa en Brasil y no pasa acá, no? Es decir, son voluntades individuales y también programas de estado, que en definitiva también nos representan a todos, somos todos parte de esto.

G.S.: A mí me interesaría aclarar que, al margen de la poca intervención del estado (se necesita por supuesto en ciertos países más que en otros una intervención activa del estado), las iniciativas privadas son siempre paralelas y marginales, casi secretas. Son siempre de gran valor y son las que hacen muchas veces que la historia del arte sea lo que es. Lo que ustedes están haciendo con documentación para mí es uno de los puntos más fuertes de su labor. A lo mejor hablo desde el punto de vista de la entidad educativa, pero me da la sensación de que ustedes no solamente están interesados en objetos estéticos, están interesados en historias. Están interesados en documentación y eso es de un valor inmenso, porque a veces el deterioro de las instituciones educativas en los países hace que muchos aspectos de la historia también se dejen en la oscuridad, y ustedes los están iluminando. Entonces, me parece que esa tarea de intelectual aislado perseverante es fundamental, y en todos los países ha hecho que se escriba la historia que se escribe, no solamente acá.

El estado invierte y el estado colecciona; mi experiencia de Gran Bretaña es que haya una colección de arte británico importantísima, la de la Tate, que es abarcadora e importante, pero ellos, por ejemplo, lo que se están planteando es que no han coleccionado obra de artistas de países fuera del eje de conexión con Gran Bretaña. Ellos coleccionaron arte alemán expresionista, coleccionaron arte francés de la época del surrealismo, tienen capítulos, por supuesto de arte norteamericano, pero no tienen de otras zonas, y ahora se están planteando empezar a coleccionar arte de otras zonas, y el primero en la lista de adquisiciones es Latinoamérica. Y están empezando a encontrar conexiones con, a provocar conexiones con, museos de Latinoamérica (no siempre los más felices porque la gente que están llamando no son los más expertos o los más interesantes en este momento, sin embargo están tratando de hacer un puente con nuestra cultura, con nuestro arte a través de ampliar su colección).

Ese rol es importante, pero también son importantes las voces paralelas y la obra de... ya digo, hay diferencias entre países. Las condiciones económicas hacen que en Gran Bretaña se pueden ocupar del arte de otra parte del mundo, cuando acá lo que hace falta potenciar es lo local. Eso tiene que ver también con las políticas de coleccionismo que hubo en Latinoamérica a partir de la 2ª guerra mundial. Acá se potencializaron las compras para los museos o las adquisiciones que reflejaron una identidad nacional. Es una cosa diferente a lo que habría en el resto del mundo como política de adquisición de los museos, entonces tiene que ver con los ejes, con los intereses históricos de cada momento. Pero lo que ustedes están haciendo me parece increíble desde el punto de vista intelectual, no solamente por el hecho de preservar estos objetos.

P: Creo que es importante considerar que dentro de lo que llamamos museos, pueden ser públicos, nacionales... cuando decimos públicos por lo general nos referimos a nacionales, provinciales o municipales, y privados son aquellos que su jurisdicción depende de alguien privado. Pero el hecho de que sea privado, no quiere decir que no sea público, entonces para nosotros el peor problema es que los museos nacionales, como el caso del M.N.B.A. en un estado que no tiene dinero para muchas cosas, menos lo va a tener para la cultura. Quizás un poco de la responsabilidad social sea cómo... o quiénes dirigen estos museos. Un poco ha estado dicho en la mesa pero que existen los instrumentos, porque son cargos a los cuales se llega por concurso. Entonces, en un momento alguien habló de la responsabilidad social que tenemos, y de pronto desde nosotros como ciudadanos, podemos pedir que se cumplen determinadas normativas. Ese es un punto, el siguiente es que en el caso del MNBA, que está representando la pintura a nivel de todo el país, puede estar colgado un cuadro veinte, treinta o cuarenta años. No es ése el problema, sino todas las actividades que se pueden hacer para que la gente concurra y aprenda, porque creo que a nadie se le va a ocurrir decir o sacar de lugar un cuadro en el Louvre, porque hace mucho tiempo que está. Entonces, quizás lo que tengamos que ver o replantearnos es cuales son las actividades que están haciendo los museos para convocar a la gente a que adquiera este gusto por la pintura y que sean futuros coleccionistas, porque los museos en todas partes nacieron a partir del coleccionismo. En un principio las colecciones nacieron para sí, por gusto o como decía el señor (G.B.) no sabe por qué empezó a considerar que ésta era una década que tenía que estar presente. No sabe qué pasará dentro de unos años, pero probablemente quiere donarla al estado, o sino, la venderá o hará una fundación, no sé... pero el estado en nuestro país (no sé en el resto de Sudamérica) no está teniendo los fondos, y tampoco existe una especie de consejo que asesore sobre el arte de todo el país que merecería estar presente. Me parece que sería importante.

P: Yo vine acá atraída por el tema del coleccionismo, pensé que una iba a encontrar con un tema más amplio, pero fue coleccionismo pictórico nada más. Las críticas que se hicieron (que están muy bien hechas) porque todos sabemos cómo está nuestro país, pero, el hecho de justamente cómo está nuestro país, y hoy que vea también cómo están nuestros museos, y no solo los museos pictóricos. El país nuestro es muy extenso, en las provincias del interior, los museos arqueológicos (que son colecciones, también y muy importantes) necesitan mucha ayuda. Ustedes saben, últimamente en Salta, justamente cuando se encontraron las momias de Salta la preocupación de todos nosotros era que iba a pasar con esas momias, tanto que se creyó que se habían ido. Sin embargo están acá, y están acá con mucho esfuerzo porque la tendencia, justamente es no cuidar el patrimonio.

Pero a esto quería llegar (que tal vez me esté yendo un poco del tema): es que ustedes hablaron del coleccionismo pictórico, y que me parece muy importante, es un coleccionismo que está un poco unido con el dinero, al coleccionista de dinero, no es cierto? Sabemos que a los cuadros no los compra cualquiera. Los compran aquellos que tienen y pueden hacerlo, así sean pequeños cuadritos, o pequeños papelitos valen mucho dinero. Entonces para el resto de la población, así, es muy difícil entender muchas veces lo que ustedes estaban diciendo, que el estado se tiene que hacer cargo de eso, el estado tiene que cuidarlo. Yo lo comprendo perfectamente, pero pienso que en países como el nuestro (no doy prioridades, porque todo es una prioridad, no es cierto?), pero tienen que ocuparse también de museos y de colecciones de otro tipo, no es cierto? Hablé de los arqueológicos, hay museos varios, de cualquier tipo, de juntar cucharitas de plata, de la época de la colonia hasta ahora, que tienen su historia, y justamente son las que más historia tienen, es decir, todos los objetos diferentes a lo pictórico. Lo pictórico tiene historia, porque, si yo colecciono épocas, cuadros de la época de la colonia, puedo hacer todo una historia y un guión alrededor de eso.

Pero, también puedo hacer mucho más, o no más o menos, con otras historias, entonces pienso que la preocupación del coleccionismo no es solo el pictórico, y con respecto a lo que decía María del Carmen, no es una crítica que hago a la mesa, pero si aquí se habló justamente de lo que decía María del Carmen, de que los museos cuelgan con mucho tiempo, o el Bellas Artes... yo agradezco que esté colgado por mucho tiempo, porque acá hubo muchísima gente que recién ahora pisa el Museo de Bellas Artes, y a lo mejor no saben quien era un Candido López, ni quien era un Pettorutti y lo puede ver ahora. Y puede ver las mejores

obras de ellos. No pasa por ahí, y a veces también se dijo, que en los museos de aquí se pasa, se pasa y no se ve. También en el Louvre, también en el Prado pasa la gente y no ve, porque no hay una política... justamente yo recibí un libro ahora, yo soy miembro / socia de Librocom y recibo, y justamente la preocupación de Europa es ahora esa, que el público no ve, que es un turismo que va, y "hay que ir al museo". Es decir, que no es la Argentina solamente, en la que estamos y somos un pueblo pobre, sino que tendríamos que abordar más profundamente, y no solo en lo que (no sé si, perdonen, porque no sé si ustedes venían a hablar nada más que de coleccionismo pictórico, y pensé que se iba a hablar del coleccionismo en general, no es cierto?), que son importantísimas las cosas que se pueden hablar sobre el coleccionismo no me quiero extender (podría extenderme mucho más, pero no quiero), eso es lo que quería decir.

G.B.: Una cosa quería decirle o aclararle; no solamente es cosa de ricos el coleccionar arte, esto lo quería señalar. Me parece que traté de decirlo cuando mencioné una colección como la de los Vogel, en Estados Unidos. Son dos empleados públicos que arman una colección, y no es...

P: Dos empleados públicos de Estados Unidos!

G.B.: Está bien. Si, yo también soy un empleado público.

P: (fuera del alcance del micrófono)

G.B.: Está bien, no voy a ponerme a discutir sobre ese punto porque tiene razón... Lo que quiero decirle es que tampoco es una cuestión de una enorme cantidad de dinero la que permite reunir objetos de arte. Me puede decir si o no, pero no creo que sea con una importante cantidad de dinero. Dí el ejemplo de una colección de arte popular brasileño que se fue armando con pequeños objetos, también. Es decir, se pueden armar de diferentes maneras. Ahora, yo creo que sí, que es muy importante el coleccionismo en general y yo lo rescato, al coleccionismo de todo tipo porque me parece que todo lo que tenga que ver con preservación de la cultura de mi país es importante. Yo solamente creo... bueno, yo puedo hablar por mí. A mí me interesa preservar un período pequeñito, una cosa muy pequeña, de todo el contexto de objetos, o de cosas que pueda llegar a preservar y bueno, y traté y trato de hacer eso, pero no me parece que sea solamente una actividad de,... bueno, cómo le puedo decir, como un pasatiempo de gente exclusivamente rica que tiene dinero para destinarlo a eso. Pienso que sería mucho más caro destinarlo a coleccionar momias, pero...

M.H.: Perdón, creo que usted (se dirige a la persona que pregunta) no me escuchó cuando yo dije que yo creía que el problema con el coleccionismo de arte en el país es precisamente porque nuestra clase dirigente y la gente que tiene dinero, no tiene la cultura suficiente como para hacerlo. Y que en la época en que mejor estábamos era cuando había un florecimiento de clase media en este país que era en los años 60, que sí sabían algo de invertir en cultura. Nosotros primero teníamos las clases Agroindustriales, que no eran precisamente lo más culto del país, y fueron reemplazadas por las clases financieras, lo que no quiere decir que entre ellos no haya alguno que es muy culto.

Pero es cierto que el coleccionismo de arte tiene que ver con plata, porque simplemente para traer una muestra de afuera, para que la podemos ver, el seguro es tan alto que muchas veces no se puede pagar. La otra cosa que quiero decir; yo no quise decir que se saquen los Cándido López de la pared. En la pared hay un montón de obras, cosas que se podrían sacar. Además, cuando hay poco lugar, y se dedica todo el lugar a eventos efímeros -porque eso es lo que pasa- éstas tres semanas se dedica el 80% del espacio. Entonces ese 20% de espacio tiene que tener una rotación, no digo una eliminación, pero una rotación, porque cuando somos pobres, tenemos que de alguna manera optimizar los recursos. Y yo estoy absolutamente convencida de que hay colecciones en el interior (como yo he visto en Córdoba, por ej. de cerámicas pre-Colombinas) cuidadas por personas que no trascienden en la prensa y no trascienden al público, que usan el dinero que disponen para hacer colecciones realmente valiosas. Y otros que son unos funcionarios que no hacen nada más que calentar al sillón, como siempre se ha hecho cuando uno es cierto tipo de funcionario de carrera, no es cierto? Bueno, está bien, nosotros hemos hablado de un cierto tipo de coleccionismo que le daría

lustre y brillo al país, pero que no quita, como sucedió en la época de los Médici, como fue en la época de Catalina la Grande, que trae un culturismo internacional que le da en el futuro una especie de anclaje en la historia de mi país. Que le da el brillo de la consagración, que no quita que tiene que preservar todo lo demás; sino, no tiene sustento. El sustento es la cultura, la cultura es todo. La cultura es la precolombina, la cultura es la actual, la cultura es el Siglo XVIII, es preservar todo lo que se puede, y a cada uno nos toca una pequeña parte. Y no podemos hacer todo. El que hace arte del Siglo XX hace arte del Siglo XX, el que hace del XIX hace del XIX, y el que hace reciente (como Gustavo) hace reciente. No es una cuestión de jerarquías y no es una cuestión de cantidad de dinero. Que siempre es una cuestión de dinero... sí, pero tampoco hace falta que todo el mundo coleccione, es suficiente que de alguna manera los recursos que existen en el país se inviertan de una manera un poquito más racional. (aplausos)

P: Buenas noches, gracias por la charla, yo quería decir y preguntar tres cosas: Una en relación a que justo yo ví la muestra de los Arenberg en el Whitney, me parece muy interesante lo que él (G.B.) marcó, que al trabajar con Duchamp coleccionaba lo incoleccionable, casi experimentalmente, eso me parece que apoya una obra que claramente casi podría desaparecer de lo histórico y creo que los ejemplos que dio él eran super interesantes, cuál es la materia del arte, y qué; es lo que se soporta en una colección de materia del arte.

La segunda apreciación que quería hacer es que también Marión estuvo en un emprendimiento que se hizo en el Museo de Arte Moderno del coleccionismo de fotografía, que fue trabajado por Gabriel Valansi, Marcelo Grossman, Laura Buccelato y que fueron donadas en un intento de proyecto de fundar una colección de fotografía contemporánea al museo, o sea que la comunidad artística y la institución / estado se unieron casi autogestivamente en crear una colección, crear patrimonio ideológicamente conceptual, no?

Y la tercera pregunta que era un poco de lo que comentaron es el museo universitario, que es una figura que acá no aparece, que lo marcaba tanto Andrea como vos (G.S.) que me pareció interesante preguntarles por qué, yo pensaba, no? Porque vos, te quería preguntar, en el caso tuyo, Gabriela, cómo fue esos "Outros 500", cómo fue ese proyecto? Me parece interesante, porque es como... y en el caso por ahí, vos, Andrea, quizás yo pensaba con "Cantos Paralelos" que también nace de un museo universitario también revisitás el contexto histórico de lo que es el arte Latinoamericano, que justamente, desgraciadamente, lo hegemónico que queda la historia del arte viendo la obra de Fernando Arias, es que no existimos. Entonces, qué importante es esta figura que todavía en Buenos Aires no existe.

Yo trabajo en una universidad, desgraciadamente en un lugar casi marginal, pero que ha pasado desde León Ferrari hasta Bony en esta galería que tengo en la Facultad de Psicología, siempre tenés el apoyo de los artistas, pero nunca tenés el apoyo estatal. Pero quería saber como era en un lugar en que eso se podía lograr, qué efectos de conocimiento se producen en esa articulación, no? Universidad y sistema curatorial y revisionismo histórico.

G.S.: Como dato práctico, las universidades británicas son negocios privados, no son "del estado". La universidad inició esta colección como recurso de estudio. El *Foreign Office* y Ministerio de relaciones exteriores la patrocinó y la apoyó y la sigue apoyando en el sentido de que si hay necesidad de importar obras, si alguien nos envía, nos facilitan a lo mejor la tramitación de entrada de obra, etc., pero no nos están dando ningún apoyo, ni económico ni de ningún tipo. Es una iniciativa de un grupo de gente dentro de una universidad. En los EE.UU. puede que sea diferente a pesar de que las universidades también son negocios; hay otro tipo de esquema financiero. La universidad estatal, tal como se la conoce en Latinoamérica no existe en Gran Bretaña. Existe en Francia, existe en España, pero no en Gran Bretaña, no existe en los EE.UU., en los países sajones no existe como tal. Entonces hay también que ver esas cosas.

"Outros 500" tuvo un impacto intelectual, en el sentido de que no solamente era una exposición sino que se creó un foro de discusión, invitando artistas de Brasil. Cristina Pape, fue la que hizo el pastel, (una torta que vieron) trabaja con la estética del barroco del Brasil y hace

pasteles, hace tortas, en yeso, pintadas con acrílico aunque parecen tortas. Ella investiga mucho la estética barroco y *kitsch* en Brasil. Ella es la hija de Lygia Pape, la neoconcretista y hace este tipo de obra. Ella vino a hablar de su obra y vino a encuadrar también la producción de los artistas contemporáneos en lo histórico, al hablar sobre todo de los años '60. Milton Machado es un artista que vivió mucho tiempo en Londres y trajo con él un montón de información sobre los años '70, porque él gestó el movimiento de los '70 en Brasil al lado de Cildo Meireles y otros artistas. Él trajo un montón de información acerca de los '70. Tuvimos a Guy Brett, que es un crítico importantísimo que hizo muchísimo por difundir el arte de los neoconcretos en Londres en los años '60 cuando nadie les daba ninguna importancia, no como ahora que están de moda y todos los curadores europeos los quieren. En ese momento él hizo exposiciones muy importantes, sobre todo con Helio Oiticica, que fue a hacer una intervención de la galería Whitechapel, (una galería muy importante del estado), en la que hizo una reproducción del paraíso, una instalación interactiva que no se había visto hasta el momento en Inglaterra y él estaba introduciendo (como artista extranjero) al que la prensa no le dio ninguna importancia.

No se habló de eso ni nada, pero también como un hecho casi heroico, como un individuo que rescató a este artista de Brasil y lo trajo y lo presentó. Él estaba presente, y estaba presente, Oriana Baddeley, una escritora que también sobre mucho de Latinoamérica (y es profesora de la Universidad de Londres). Y bueno, fue una intervención de artistas y de críticos para tratar de debatir los temas eje que hay detrás de la producción artística brasileña y entonces se observó lo social, se observaron muchos aspectos de la cultura brasileña, no solamente el arte, y se discutió.

Entonces eso se encuadró dentro de la exposición, además tuvimos un pequeño ciclo de cine brasileño, y la exposición se realizó en el edificio de la biblioteca. Es un edificio de cuatro plantas donde yo roto la obra. Cada trimestre académico se hace una exposición, se cambia la obra, se le da otro tipo de encuadre, y con una interpretación -siempre se ponen paneles- y se llama la atención sobre el hecho de que eso está en la universidad. Si alguien quiere saber más, puede contactarme y puede averiguar. Las universidades con inmensas, hay muchos tipos de interés. No a todo el mundo le interesa el arte, hay gente que va a la biblioteca y ni ve lo que hay en las paredes. Hay gente a la que le dicen "-hay una colección de arte" y dicen, "-ah, no la había visto". Están ahí durante cuatro años, y no la ven. Entonces, también hay un tema de interés, que no es a todo el mundo que le interesa el arte, pero dentro de la universidad, que es una comunidad pequeña, se trata de promocionar y de darle visibilidad a la colección, y los eventos académicos, educativos, siempre están ligados, siempre se hacen charlas en todas las exposiciones. Se invita a un crítico, a un experto, alguien que toque ese período particular histórico y se le da un lugar para la discusión.

P: Estuviste en Tucumán, no? Porque justo en Tucumán, que es un ámbito universitario, justo en Tucumán el proceso de producción artística es fuertemente desde la universidad. Entonces, esto que parece interesante, unirlo a un contexto de conocimiento, que también pasa en Rosario, en Mendoza, en otras zonas, y acá, no. Acá recién con la construcción de otro aparato de formación artística, quizás por ahí pasa.

G.S.: Bueno, acá no hay una facultad de bellas artes; la escuela Pueyrredón, mejor que cierre, es un horror. Perdonen, pero realmente no hay un lugar, los artistas se forman de manera muy marginal, en estudios, con artistas interesantes, porque se mueven, pero no hay un ámbito educativo importante en Buenos Aires. Tucumán tiene ese ámbito, hay un grupo de gente muy capaz en Tucumán: Marcos Figueroa y Carlota Beltrame, que son dos artistas que han levantado el departamento de Bellas Artes y tienen un grupo de gente muy joven y trabajando muy bien. Están recibiendo mucho interés de la crítica y muy merecido. Mi trabajo ahí fue dictar un curso de posgrado teórico, y paralelamente mirar la obra de estos artistas por interés personal mío. Yo me dediqué a trabajar con un grupo de artistas muy jóvenes que salen de esa facultad. Entonces ahí hay un marco; es muy importante que eso exista, y debería copiarse en Buenos Aires.

P: Hay una escuela de Bellas Artes.

G.S.: Perdón... a lo mejor me equivoco, no hay una facultad, eso sí, no hay.

A.G.: Bueno, el (Instituto Universitario Nacional de Arte) I.U.N.A...

P: Están las clínicas de Antorchas, sí hay...

A.G.: Quería simplemente... retomar algunas cosas que se dijeron acá. Acá también se habló de coleccionar revistas; se mencionó a la fundación Espigas, es una colección que es un archivo. Y es una colección, es decir, coincide que los intereses de las personas que están en la mesa van hacia el arte contemporáneo, pero de ninguna manera creo que nadie piensa que se esté defendiendo la idea de que coleccionar es comprar arte contemporáneo exclusivamente.

Y al respecto de dejar las obras colgadas en las paredes o no, creo que está en la tensión justamente entre poner un cuadro del arte argentino, dejarlo en un mismo lugar, no moverlo nunca, hasta qué punto eso genera distintas lecturas? Es decir, lo mismo que si tenemos una colección y la descolgamos para poner una bienal y descolgamos toda la colección del museo para poner algo permanentemente, digamos, para poner exhibiciones de coyuntura, bueno, me parece que es una tensión entre las dos cuestiones. A mí no me parece que un curador tenga que estar ubicado siempre en el mismo lugar, me parece que las distintas lecturas - y aquí el guión curatorial, la relación entre la política de la institución y los ámbitos de investigación, en qué medida se puede hacer más rica la lectura de distintas obras? Justamente ésa es una de las posibilidades de las funciones que tiene un museo, que puede llevar adelante. Si el Louvre deja una obra colgada en el mismo lugar para siempre, me parece que a nosotros no... o sea, nosotros no somos el Louvre. Y el Louvre, en todo caso, también revisa sus políticas...

P: El Louvre las deja colgadas...

A.G.: Por eso, que el Louvre las deje colgadas o no, en realidad, a mí no me parece que sea un modelo. No es que quiera decir que no me gustaría que tuviésemos una colección como lo que tiene el Louvre. Me parece que no es ésa la cuestión. Y de ninguna manera pienso que hay que descolgar los cuadros que están para poner... cambiar por cambiar. No, el sentido de un espacio público es constituir un espacio de conocimiento para el público. Entonces, en un lugar donde la gente entra y no sabe qué está mirando. No tiene idea de qué significa cada obra, no tiene lecturas, no tiene guiones, y además siempre están las mismas obras. Y creo que también el público tiene derecho a opinar sobre qué obras están colgadas, qué obras están en los depósitos que no se muestran. Me parece que el hecho de que hace veinte años que estén colgados no es lo suficiente legitimante...

P: (sin micrófono)

M.H.: Yo quiero agregar a eso lo que dijeron todos y dijo Andrea, que la otra tarea que es muy importante en un museo es formar gente. Nosotros, hace años que vivimos con las mismas figuritas repetidas... va a ser como cuando se murió Perón... no queda más nadie. Cuando el Museo de Arte Moderno por lo menos tiene dos personas que están formando, que escriben, y que firman, y que ustedes pueden saber quienes son, entonces, eso creo que también es importante. Porque no puede ser que en un país haya tres personas nada más; teniendo una facultad de filosofía, donde hay una facultad de arte donde da clases gente importantísima, y que al final no se conozca a nadie. Se escriban libros, se escriban artículos, y todo esto es nada. Lo importante es estar ahí y pontificar hasta que Dios diga que se acabó.

Pero de alguna manera, una de las tareas que tiene un museo es formar gente. Su obligación de formar gente. Salvo el Museo de Arte Moderno, donde hay dos personas, por lo menos, que firman. Esta revisión, digamos, que estoy sugiriendo (cuando hay poco espacio), de sacar de los depósitos cosas, es también una posibilidad para estas personas de entrenarse. Pero para eso, por supuesto, para hacer estas cosas necesitamos poner en los lugares claves gente que entiende. Desde abajo hasta arriba, desde el ministro hasta abajo. Por lo menos haber estudiado un poquito para poder formular un proyecto.

A.G.: Sí, pero no es solo el tema de que si el museo forma investigadores, también es la inteligencia para coordinar energías que están dispersas. Cuando España en los años '70, '80, sale al mundo internacional, (además esto era una manera de mostrar el cambio que se estaba produciendo en España), la política fue realizar (como siguen haciéndose en España, es el ejemplo que me viene ahora, rápidamente), unas exhibiciones donde se investigaron determinados temas que ponían en juego también investigaciones que se desarrollaron en otros ámbitos. Es decir, se hacía una exhibición sobre el surrealismo en España, y se pedían textos, y se constituían equipos curatoriales en función del tema que se iba a tratar. Entonces, ésto se hacía con planificación, con un tiempo y organizando equipos especializados en función de la exhibición que se iba a hacer. Porque también el peligro de tener, digamos, sobre todo en instituciones como las nuestras, que no pueden tener equipos de investigación, que pueden tener la misma competencia para todos los temas. Entonces, quizás la cuestión pasa más por diseñar estrategias en las cuales sea posible poner en contacto espacios que se van desarrollando en distintos lugares. Es decir, es más una cuestión de ingeniería, quizás, que el largo esfuerzo de formar un investigador dentro de un museo que tiene limitaciones.

P: Pero hay museos latinoamericanos que sí lo hacen, por ejemplo, el Museo de Bellas Artes de Caracas. Tiene una producción de catálogos bastante interesante, escribe todo el personal de ahí, han viajado por Latinoamérica, han estado en contacto con artistas, se están formando...

A.G.: Es una alternativa, también me parece interesante como alternativa para un museo que dé cabida a distintas perspectivas sobre un mismo tema, y a investigaciones que se realizan dentro y fuera del país, es decir, que trate de delinearse más como un espacio en el cual se pueden pensar interconexiones que en una institución con políticas monolíticas... pero esto es sólo una idea...

P: Andrea, perdón, ya que hablás de la universidad, y que es un lugar bastante cautivo, y que no tiene verdadera conexión con el circuito, excepto pocos casos, realmente. Qué posibilidades concretas ves de empezar a trabajar, de tal manera que la universidad tenga vínculos más fuertes con los museos y que toda la gente que se forma en la universidad pueda tener una actividad mucho más específica en museos y/o en centros culturales?

A.G.: Pensando en los museos, si no hay una decisión por generar estas interconexiones es difícil. Para los investigadores que vienen de la universidad es imposible proponer una exhibición al M.N.B.A. No sólo por la dificultad que un investigador puede tener para conseguir fondos para financiarla, sino también porque el M.N.B.A. no es un espacio receptivo respecto de estas propuestas. Lo ideal sería que ante una exposición, más allá de la investigación que puedan realizar los investigadores del propio museo, se convocase a especialistas, que han desarrollado investigaciones sobre el tema, a escribir textos que contribuyan al conocimiento del o de los artistas que se exhiben. Esta sería una entre muchas alternativas. Las exhibiciones, obviamente, deberían planificarse con más anticipación. También pienso que debería haber más independencia entre el poder político y la dirección de los museos. Las figuras que los dirigen muchas veces cambian con el gobierno y esto, obviamente, interfiere en el diseño de un perfil institucional. Estos son sólo algunos aspectos que se me ocurren ahora. Tener en cuenta todas estas problemáticas es importante para también poder decir "esto no está bien, cómo puedo expresarlo, cómo puedo participar".

M.H: (dirigiéndose a una persona del público) Te puedo romper las pelotas? La prensa nos puede dar una mano, por qué no se arma un debate en la prensa sobre el rol de los intelectuales, de la facultad? Por qué no se pone gente profesional a trabajar en las cosas que corresponden?

P: Vos misma dijiste que la bienal no había tenido críticas duras, pero creo que -menos un periodista- tuvo una crítica unánime, una crítica además demoledora, así que en ese sentido soy muy optimista, en todo lo que se ha elaborado del '93 a este punto con el circuito de arte argentino, desde el arte moderno, recuperar la memoria a través de Espigas. Desde un proyecto de formación como Trama, y como lo están haciendo Carlota (Beltrame) y Marcos (Figueroa) en Tucumán, el renacimiento de lo que pasa en Mar del Plata, en Córdoba, en La Plata, hasta en Posadas y en Rosario, y después en la parte de nuevos espacios, yo tengo la

impresión de que se va avanzando y llenando huecos, o sea que me parece que tenemos como un buen empuje, no? Pero...

M.H: Sí, pero estamos perdiendo el tema, ahí yo estoy de acuerdo en esto...

P: Yo simplemente digo esto. Porque éste es el contexto, y es un contexto que yo veo como positivo, por eso yo rompo las pelotas y pregunto en concreto a la gente que está en esta materia, a ustedes, a la gente que está metida en el tema del coleccionismo, de colecciones públicas y privadas, qué mecanismos, qué estrategias visualizan para, en los próximos años poder empezar a trabajar en ese sentido.

M.H: Pero vos sabés muy bien que al gobierno, que de alguna manera activa, lo único que le interesa es el *infopack*, vos sabés lo que es el *infopack*. Es la computadorita que se obtiene en la mañana, en la cual leen cuantas líneas ha dedicado la prensa a algo que ellos han promocionado. Ese es el *infopack* y es realmente lo que dirige las acciones del gobierno. Entonces, si el *infopack* se ocupara un poco más de las cosas de este tipo, digamos, yo concuerdo en el optimismo, concuerdo que de los '90 para acá ha cambiado muchísimo.

Tampoco me voy a quedar sentada diciendo que bien que estamos, porque todavía están a los tumbos, y medio a la chacota, y porque falta la base, etc. Pero una cosa que se puede hacer es mejorar la situación a través de la prensa para que en el *infopack* aparezca un poco más qué es lo que nosotros realmente creemos, y que se empiece a criticar a los monstruos sagrados. En otras partes, las empresas privadas que ponen dinero no eligen la actividad. Se les proponen cosas y ellos eligen dentro de eso, quienes proponen son las instituciones. Acá, cada empresa privada que pone un poco de dinero pone su propio proyecto; pero qué tipo de antecedente o crédito tiene para poner su proyecto? Es decir, me encanta que den la plata, pero normalmente deberían elegir entre proyectos que se les proponen, por gente profesional, y eso lo pueden mencionar ustedes (dirigiéndose a los periodistas presentes en el público) en los premios, los proyectos y muestras que van armando, que son una calamidad y plata tirada.

P: Está bien, aunque me parece que ha ido mejorando. Qué otros aspectos?

M.H: Es eso, hay que incorporar a la gente. Por qué las fundaciones no tienen asesores profesionales?

P: Porque no hay, son siempre los mismos...

M.H: Sí que hay, está lleno de profesionales. En la facultad, por ejemplo acá hay una. Alguien te preguntó Andrea en una fundación qué tienen que hacer?

A.G: No...

M.H: Te ofrecieron incorporarte en una fundación? Fuiste jurado en algún premio?

A.G: No...

M.H: Una profesora que ha escrito varios libros, ha enseñado en el extranjero... bueno, dónde están los profesionales? Los profesionales están...

A.G: Es difícil decir: "bueno, la solución es hacer ésto, ésto y ésto". Pero yo creo que si nos montamos en nuestro habitual triunfalismo, celebrando una fiesta permanente, nunca vamos a entender porqué estamos como estamos. Varias cosas me preocupan: por un lado, la multiplicación de esfuerzos divergentes que no logran coordinarse. Hay inversión privada en la cultura, hay varios programas relacionados con el arte contemporáneo. A veces me sorprende el dinero que se invierte en algunos programas culturales. Si se pudiesen establecer relaciones más fluidas entre fundaciones, inversiones privadas e instituciones públicas, creo que podrían desarrollarse proyectos más articulados entre sí y en el tiempo. Vuelvo a los catálogos: creo que se han desperdiciado oportunidades, en muchos casos parecen catálogos de venta de obra. Es decir, una colección de imágenes sin ningún texto. No quiero decir que

necesariamente el texto tiene que tener un lugar protagónico, pero es un espacio en el que se pueden exponer distintas interpretaciones, provocar debate, entender la cultura como un problema y no como una ilustración, establecer comparaciones, análisis críticos, posiciones. Toda estas cosas son importantes. También el montaje de las exhibiciones. Uno va a exhibiciones donde tiene que agradecer si hay un cartel que diga quién hizo la obra y cuál es el título. Porque nunca hay ningún tipo de explicación, o, por el contrario, un cartel a la entrada de la exhibición escrito siempre por la misma persona. Es decir, ningún interés por la pluralidad.

No creo que haya una receta "vamos a hacer ésto, ésto y ésto", no. Pero sin duda es necesario crear un contexto crítico de reflexión, compartir una responsabilidad y pensar en la necesidad de diseñar proyectos en los cuales energías que van hacia distintos lados podrían interconectarse, potenciarse, tener continuidad. Y continuidad no quiere decir que va a haber una perspectiva única que se va a mantener en el tiempo -en ese sentido va mi crítica al hecho de que un cuadro esté colgado durante veinte años en el mismo lugar. La continuidad a la que me refiero radica en la voluntad de desarrollar un proyecto que sea móvil, múltiple, que dé respuesta a distintas preocupaciones, y que sea un espacio crítico. Esto es muy distinto a la arbitrariedad. Mover las obras de lugar no implica colgarlas y descolgarlas por razones prácticas, sino ofrecer distintas posibilidades de lectura, contribuir a la posibilidad de entender una obra en distintos contextos de lectura. El proceso artístico cultural de un país no es una cronología o una colección de imágenes, es dinámico, controvertido, se entreteje en un terreno atravesado por pasiones.

P: Un poco le huiría al tema de qué es lo que hay que hacer. Un poco por lo que se está hablando acá me da la pauta de que todavía no comprendemos qué es lo que pasa, cuál es la situación, y en un sentido me alegran cosas que salieron a partir de los dos coleccionistas del panel, Marion y Gustavo, porque me parece que ellos ponen en evidencia, tienen en su actitud respecto de cómo se acercan a armar sus colecciones algo que veo que falta en el ámbito del arte en general. Y que incluso me parece que es reflejo también de ésta época en todo el mundo. Porque a mí me llamaba la atención, a partir de la idea de Marion, donde ella hablaba de una coherencia, de un relato en su colección, o incluso esta actitud de Gustavo que a mí siempre me llamó la atención es esto de que él en un momento se puso del lado de los que hacían. Era de una manera como hacer una cruzada respecto de cómo sucedieron las cosas, no? Como armar esa historia, y paradójicamente armar una colección del Rojas, no? Ahí donde se elegían las cosas por gusto, y Gustavo de alguna manera deja su gusto de lado y trata de armar qué es lo que sucedió. Y a mí me llama la atención porque veo que ellos de alguna manera están poniendo a la obra e incluso al artista en segundo lugar, y están tratando de ver o armar cuál es el contexto, entonces me interesa eso porque veo que falta un poco de curaduría, o un poco de coherencia en ese sentido, en los artistas e incluso en los críticos (que se van a enojar conmigo) me parece que hay un poco de eso.

P: Respecto a la profesionalidad de la gente en los museos ya lo comenté: al menos para los museos nacionales está establecido que los directores tiene que entrar por concurso, tienen que presentarse en el concurso. Lamentablemente, cuando se iba a llamar a concurso para el M.N.B.A. (de hecho se llamó), como integraba el jurado una de las personas de la asociación de amigos se invalidó. De hecho habrá algún tipo de soporte por atrás (yo lo desconozco), no sé si un soporte político o no, y no es lo que me compete, pero sí hace ya unos cuantos años hubo intención de profesionalizar bien toda esta cuestión de los directores de museos y del trabajo interdisciplinario. Porque el director, supongamos, en este caso de arte, no tiene porqué saber todo, todo el arte. Los proyectos necesitan del trabajo de otros especialistas, aún así para atender a los chicos de las escuelas, que no les están hablando en el mismo idioma. Cuando hablaban de alguno de los recursos (antes se hizo mención a esto) nosotros mismos como sociedad... por eso digo que es por ley que se llama a concurso. Entonces, una de las cosas que se puede exigir es que los cargos sean cubiertos como corresponde. Por suerte hay otras provincias, como sucedió en Santa Fe y en algunos museos en Mar del Plata donde también cubrieron los cargos por concurso, y puedo dar el caso del Museo Histórico de Rosario, que ahí se está haciendo un remozamiento, y toda una cosa para que la gente entre y vaya comprendiendo toda la historia. Esto es un cuentito.

El otro: se supone que el M.N.B.A. representa la pintura de todo el país. A mí no me parece tampoco que tenga que armarse la bienal y que se saque y se ponga y se armen veinte muestras juntas. Creo que ahí tiene que estar el espectro y la historia de la pintura del país. Pero también tiene que ver qué actividades se generan para que la gente vaya acomodando el ojo, el que no sabe. Porque el museo está para todos, para el que sabe y el que no sabe, y el coleccionismo también se tendrá que fomentar y se fomentará a través de la educación. De la educación del ojo y del espíritu. Sintetizando, creo que no hace falta estar descolgando (y entiendo lo que dijo Marion) es que el museo no tiene una capacidad para que todo el tiempo se estén haciendo exhibiciones temporarias, y se usen más salas que para la exposición permanente. Porque hay obras importantes que están en depósito que tendrían que estar en la colección permanente, o en exhibición permanente. A través de lo que está colgado y con todos los medios que hay hoy en día creo que se pueden generar muchas actividades para ir mostrando desde distintos aspectos estas obras.

M.H: Yo creo que es cierto que falta educación en todos los niveles, y actividades creativas bien planificadas -no corazonadas- no hay ninguna duda. Pero creo que no debemos ser totalmente ingenuos con respecto a los concursos: los concursos también reflejan una ideología política. Porque el concurso depende de un jurado, se establecen pautas, etc. Entonces estas pautas dependen de lo que uno realmente quiere imponer. Es decir, no quiero entrar en detalles, pero esto está bien claro, por ejemplo en el último concurso lo único que se pudo concursar fue una terna, y a partir de la terna se decidió políticamente. Es decir, los concursos se diseñan según la política, probablemente hay provincias y lugares donde hay otro tipo de apertura y se diseñan de otra manera, pero siempre están diseñados, así que tampoco es una garantía...

P: No le parece que el sistema de concursos como política legitimante de artistas no es un poco pobre? Ya de movida el sistema de hacer concursos, eso es lo único que moviliza realmente acá. Porque un artista, cómo se hace conocido acá? No se hace conocido haciendo muestras, porque no hay demasiados espacios de exposiciones. Cuando se hace conocido es a partir de los concursos, entonces, el problema principal es que el factor legitimante de los artistas acá son los concursos, en algunos casos ganar becas, o cosas así...

G.B.: Yo no sé si el factor legitimante son los concursos, es muy difícil saber cuál es, pero sería entrar en una discusión de otro tipo. A mí no me parece que sean los concursos, de ninguna manera, legitiman en diez minutos, una cosa así. Algunos premios son ganados por artistas muy conocidos, pero no creo que legitime o que el sistema de legitimación se dé por ahí. No creo que sean los concursos. Es más, hay un montón de artistas que ni mandan a los concursos, y no participan, no intervienen, y están totalmente fuera, por ejemplo, el ejemplo que daba Gabriela al comienzo, de lo que está pasando en Tucumán, o lo que puede estar pasando en lugares alternativos o no sé cómo llamarlos en este momento, pero la producción de artistas en determinado tipo de lugares no pasa por los concursos, se van legitimando de otra manera. Me parece, por eso digo, a mí si hay algo que me puede interesar conocer o apreciar y demás, es ese el proceso, tal vez por eso (y ahí voy a lo que decía Emiliano), que como crítico, o no lo terminé de entender, porque, la crítica es: al criterio de la colección? Porque tiene que ver evidentemente con un disparate, qué sé yo. Quería generar determinada cosa, que puede ser que esté bien o esté mal pero es como una especie de capricho. La crítica puede ir en esa dirección, pero no sé que sentido tiene, eso... lo que entendí era como una crítica del hecho de coleccionar ante la ausencia de un criterio, eso me pareció entender.

P: Yo lo que rescataba era la actitud de ustedes...

G.B.: Perdonáme, debo estar mal de... estaba entendiendo otra cosa. Lo que quería saber era porqué no...

P: Yo lo que veo concretamente es que acá se está hablando de coleccionismo, pero en realidad de está hablando del arte del país, si se vende, no se vende, del museo, Glusberg, las paredes con las manchas de humedad y toda la historia. Entonces, lo que quería remarcar es que en los curadores, en los artistas, los galeristas y todo hay mucha más intención, mucha más fascinación por la pieza, por la obra, que con los coleccionistas, entonces, yo digo, se me

ocurrió, lo vi ahora, es esta charla. Me parece que falta un poco de eso...

P: De contexto

P: Por ejemplo, Gustavo tiene obras que a él no le gustan, obras que él no eligió porque le parecen lindas, no?

G.B.: Es verdad.

P: Y uno de lo que se cansa de ver son muestras, artistas, artículos, y gente que cura muestras desde su gusto personal, digamos, desde una óptica subjetiva, desde una defensa de lo subjetivo, que es un aburrimiento. Digamos que eso da un nivel de chatura, que a mí por lo menos me aburre bastante...

G.B.: Perdoná si no te había entendido, estoy...

P: Me parece que lo subjetivo es casi inevitable y está bien que sea así; a mí me gustaría. Aparte, como vos dijiste bien, estos coleccionistas compran obras y seguro que hay más coleccionistas privadas. Porque creo que estuvimos hablando bastante sobre todo el rol del estado, que todos sabemos lo deplorable que es Glusberg y compañía, y el M.N.B.A., y todos supimos, conocemos, lo vivimos; pero el hecho de que en estos últimos años haya aparecido más la figura del coleccionista, y cada vez que los artistas vemos uno decimos "genial", no? Aparece otro, y creo que eso es lo que necesitamos, porque por algo también, hay pocos, entonces, qué pasa con las galerías que no se conectan más con coleccionistas, o con gente que nosotros les llamamos coleccionistas pero que hasta ahora no lo son, pero por ahí se interesan por el arte, pero no saben muy bien qué arte comprar, o qué sale no tan caro como suponen? Creo que hay todo un aspecto que hace a la compra de arte contemporáneo que no está del todo profundizado y se podría manejar más para que existan más coleccionistas privados. Que es -creo- lo que los artistas también estamos necesitando.

P: Coincido con vos, pero me parece interesante subrayar una cosa, en cuanto al hecho de que existan más coleccionistas privados, etc. Y es que de alguna manera coleccionar es ejercer la posibilidad de una idea, recortar una idea, apropiarte de ella y arriesgar a través de esa idea una visión, una mirada de una época, o de una sensibilidad de un momento. Entonces, también creo que es muy importante también no esta cosa *marketiniana*, en el sentido de que miren, se puede comprar obra barata, con tarjeta de crédito, etc. Que haya muchos coleccionistas, etc. A mí lo que me parece importante en nuestra cultura (sobre todo) que hay una tendencia a negar y a olvidarnos y a cancelar periodos, etc. Que aparezcan buenas ideas con coleccionistas, digamos que si aparecen nuevos coleccionistas, nuevos criterios, digamos que sean criterios, digamos que de alguna manera -bueno- se puedan sostener, que podamos verlos, ver colgadas, ver ediciones, de una colección del '60, con algo del '70, es decir de alguna manera trabajar sobre lo que se va seleccionando y recortando. Creo que coleccionar es una mirada. Es la mirada del señor o la señora que está viendo algo quizás hipersecreto que nos quiere mostrar...

P: Yo no me refería a eso... aparte me parece que esa dicotomía entre *marquetinero* o no *marquetinero*, si se compra no tiene valor porque es *marquetinero*, o si no se compra tiene más valor, porque tiene más sentido... Obviamente que yo prefiero una mirada inteligente, una mirada que construye que quiere, como Marion decía... por supuesto, siempre la calidad es mejor que la chabacanería, y que una obra colgada en un *country cualquierista*, pero de alguna manera todo esto se tiene que ir formando, y el movimiento provocará miles de errores, pero necesitamos movimiento, también. Porque sino nos vamos como es esto de que yo digo "A" y no, yo estoy un poco a favor y digo "B", nos provocamos fuerzas contrarias y al final no terminamos haciendo nada, no me parece, por eso creo que lo mejor es que exista gente que se interesa por el arte y con todos los errores que puede haber, avance sobre el lenguaje artístico, el conocimiento del lenguaje artístico que es donde estamos laburando todos, no?

M.H.: Yo creo que en este mundo globalizado en el cada vez somos más, y hay más personas

que quieran ganarse la vida trabajando con arte, que probablemente antes también existían pero sabían que no llegaban a ningún lado y ni siquiera intentaban. Hay miles de otras posibilidades, pero, sin coleccionismo el artista no vive. Más allá de lo marquetinero existían siempre las colecciones de obras muy importante. Recién estuve en Brasil, en una muestra donde me encontré con mucha gente extranjera y con el hijo de uno de los grandes marchands Belgas, que trabaja con Magritte, y obras de varios millones de dólares., y el hijo está mostrando una muestra itinerante de artistas entre setecientos y cuatro o cinco mil la obra y quieren llegar mucho más masivamente a coleccionistas de objetos artísticos o de arte, que son validos desde el punto de vista, digamos, estético, en el sentido que uno quiere usar esa palabra. Y seguramente va a permitir que vivan muchos más artistas, y que muchas más personas tengan objetos en sus paredes, en sus mesas, o coleccionan floreros, cuadros, lo que sea, no sean de gran valor, pero que tengan un sentido estético, por lo que eso sea. Y en el mundo en que estamos viviendo, globalizado y post esto y post aquello, yo creo que todo esto es valido, pero que coleccionar, tienen que coleccionar, porque sino los artistas no van a vivir y el arte no va a vivir, la cultura del país no va a vivir.

P: Yo quería hacer un comentario, sobre el coleccionista no solo como comprador de obra, sino también como una persona que se puede acercar a los espacios, (yo tengo un espacio, dos salas), y la verdad es que no sé lo que hago, digamos, no tengo... no sé de historia, no sé mucho y me parece que me gustaría (hace tiempo que lo quería decir) invitar a los coleccionistas no solo a comprar, sino a dar ideas, quien sabe qué se puede hacer. También, cómo se puede subsistir, acercarse a los espacios, tirar algunas ideas, hablar con tal, no sé, hacer como ésas cosas... la verdad es que es muy difícil tener espacios, todos los espacios son difíciles. Yo no creo que uno se canse de ver arte en Buenos Aires. Ojalá me cansara y hubiera muchos más lugares, pero es como... bueno, eso quería decir, está bueno reunirse a charlar y conocer lo que piensan las personas.

P: Dos cortas, nada más. Una, que quería rescatar. Generalmente, en el caso de Duchamp, que volviendo a esa muestra de los Arenberg que vos hablabas que vos te das cuenta de que el delirio de los Arenberg era casi "border" como el de Duchamp, porque, hasta que se oficializaba esa producción, hasta que uno entraba a la institución museo, si no había alguien que respaldara ese delirio casi místico, no hubiera habido esa obra casi incoleccionable. Y otra, quería rescatar el proyecto de Fernando Farina en Rosario, que me parece que una universidad, artistas, buenas publicaciones, yo por cuestiones de tiempo no vi las muestras, pero me fui comprando los libros como el de Román Vitali, Graciela Sacco, Claudia del Río; empecé a hacerme como una colección de artistas brillantes que salieron de la universidad, de entre treinta y cinco y cuarenta años y hasta menores y bueno, hay momentos en que por ahí todas las partes se empiezan a integrar, no? Porque realmente hay mucho empeño, y mucha gente a la que le gusta el arte, y que necesita por ahí unirse, como vos decías, no? Por ahí es un poco ingenuo pero bueno, yo por ahí soy bastante hippie así que... bueno, quería decir esas dos cosas que me parecen dos momentos felices de la historia tanto local como internacional.

M.H.: Ahora lo estamos viendo del otro lado, es decir cincuenta años más allá, pero entre que Arenberg compró la primera obra y ésa entró en el museo pasaron cincuenta años.

G.B.: Por eso yo decía, como actitud, por eso señalé el tipo de colección que a mí me parece importante. Aparte, a mí la colección de los Vogel parece muy importante. Es una colección muy importante, pero nueva. Se puede entender o no, se puede entender donde, y si son empleados públicos norteamericanos o argentinos, lo que quiero decir es que no me parece que haga falta. Yo en este momento estoy armando (aparte de lo que es el Rojas, que quizás lo siga coleccionando toda la vida hasta tratar de tener todo lo que se produjo, de todo lo que se mostró, en ese tiempo en ese lugar), tengo dos obsesiones, una es tratar de generar una colección de lo que está pasando en Tucumán en este momento, y también, algo que cierra en mi cabeza y podía yo dar un montón de explicaciones del porqué, y me doy cuenta de que no es tampoco una inversión enrome lo que estoy haciendo, y la llevo adelante y la puedo llevar adelante bien. Es tratar de coleccionar lo que el gusto, el capricho, el sentimiento de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón están generando en Belleza y Felicidad, que me parece otra cosa importante, como un desprendimiento de eso y tratar de que cierre en mi cabeza lo que pasó en ese lugar. Acá yo lo estoy pensando a diez años o quince, es eso, pero sí, hoy, ahora. A

veces hay cosas que no entiendo (como decía Emiliano), puedo entender o no, pero hasta tener un problema estético, pero igualmente lo quiero tener.

P: Para Gustavo, aquí se habla de legitimación, hoy fue uno de los temas, y en realidad los informantes de tu colección han sido los propios artistas. O sea, quiénes legitimamos? Los propios artistas, de quiénes te informaste para armar tu colección?

G.B.: Solamente de artistas...

P: O sea, si se genera algo en Tucumán, es porque los propios artistas lo están generando y la figura importante, dentro de todo el contexto en el cual estamos, somos los que generamos, y están los que tienen la recepción abierta, como para saber encuadrarla, como para saber coleccionarlas, para saber definirlas, para saber palpar lo que se está haciendo, pero, digamos que todo ese movimiento, yo hablo en relación a vos porque conozco cómo fuiste armando tu colección y fue a través de la amistad generacional con los artistas.

G.S: Otra cosa importante de Tucumán es que la estructura de su proyecto de discusión de sus artistas, no pasa por llevárselos afuera, sino traer gente de afuera que venga a verlos a ellos, y ese es una fórmula maravillosa, porque no solamente los están difundiendo afuera - sin pasar por Bs. As.- que es también una fórmula nueva.

P: Yo fui a dar una charla a Misiones, yo vengo encantada de lo que sucedió, con la gente joven, con lo que están moviendo ahí, y con nada de presupuesto, no tienen nada, entonces cuando se tiene una acción, que digamos, se capitaliza como historia de un contexto, es porque hay una energía que está funcionando a través de la necesidad de hacer de los artistas, entonces, bueno...

M.H.: Siempre fue así...

P: Los que saben capitalizarlo, maravilloso; los que entienden que eso es parte de su vida, como seres de este lugar, o del lugar donde viven es bárbaro, porque se nutren. En realidad pasa por ahí. También. Ojalá que haya muchos receptores.

G.S.: Es magia para lo que está pasando ahí, porque no hay nada, nada de recursos, 0 (cero) no tienen donde trabajar, Sandro Pereyra lo que ofrece es un trozo de su casa, que les da los artistas para trabajar. No tienen, ahora están empezando a conseguir alguna casa, pero no tienen, eso es maravilloso que estén haciendo todo lo que hacen, sin esperar que las cosas mejoren, sin esperar. Bueno, como lo hace cualquier otro artista que está en su producción sin tener dinero, o sea, porque está la necesidad de hacer.

(aplausos)

Fin

11 de Diciembre 2001

"Formación extra-institucional en las artes visuales"

Luis Felipe Noé

Claudia Fontes

Diana Aisenberg

Jorge Gumier Maier (anunciado oportunamente, no pudo participar)

Las exigencias que viven los artistas plásticos son cada vez más numerosas y complejas, como también lo son las oportunidades de accionar. Más que nunca, se presenta la pregunta de cómo prepararnos, formarnos, e informarnos mejor para el desafío. Becas, cursos, seminarios, residencias, proyectos colectivos, talleres de perfeccionamiento y el vaivén cotidiano de ideas entre pares, tal vez aporta más a nuestra formación básica y crecimiento continuo que cualquier institución formal de educación.

Esta "formación informal" es una arena donde juegan una cantidad de tradiciones y novedades, con ramificaciones políticas, aspectos cubiertos bajo las sombras de ciertos tabúes, e información fragmentada. La creciente profusión de estas actividades y las visibles ramificaciones que tienen en la escena actual confirman la importancia de su rol. Tomar la oportunidad de hablar de las múltiples facetas de este campo amorfo, es en cierto modo abrazarlo como parte de nuestro ámbito, en lugar de ser consumidores pasivos. Este foro nos permitirá reflexionar acerca de cómo y cuánto estos diversos caminos responden a las necesidades del desarrollo artístico, además de accionar sobre la dirección de la evolución de nuestro ámbito.

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Esteban Alvarez presentó el tema y a los integrantes de la mesa.

Luis Felipe Noé
La verdad es que no me gusta hablar primero porque después te atacan todos, te destruyen. Prefiero ser el último. Bueno, creo que el tema de la educación informal está relacionado con la crisis de conciencia sobre qué es lo que se enseña. Muchas veces se habla de educación académica, que sería la contraria a la educación informal y la verdad es que en la actualidad no existe la educación académica, porque aún lo que se enseña en lo que se llaman escuelas (ya no se llaman academias), o facultades de arte etc. no es una educación académica. La educación "académica", (si se entiende y respeta el concepto de la palabra), entró en crisis a comienzos del siglo XIX, pero sin embargo se mantuvo. Entró en crisis con el romanticismo, fue la desesperación de Ingres frente a Delacroix. Pero de todas maneras siguió, siguió y siguió, entró en nueva crisis con el impresionismo, y siguió, siguió y siguió, entró en una nueva crisis con el cubismo y ahí empezó la caricatura de lo que es la enseñanza académica, porque los profesores entraron en crisis.

A André Lothe se le ocurrió hacer una academia de lo que justamente era una anti-academia, era como sustituir el concepto de la representación con una nueva forma del concepto de la representación. A partir de la evolución que la conciencia artística tomó, y a partir de una pequeña variante que parecía menor en la etapa del cubismo, que fue la invención del collage (pero que luego tomó una nueva conciencia a partir del ready-made y de los planteos de Duchamp), que sin embargo no fue una variante decisiva en ese momento, hasta que lentamente se tomó como una nueva crisis de lo que es la enseñanza artística a partir de los '60.

En los '60, me acuerdo que yo estaba en ese momento en Nueva York, y compartía un departamento con Luis Camnitzer y hablamos bastante en ese momento sobre un sistema nuevo de educación artística. En ese momento yo soñaba que cuando volviera acá iba a tratar de hacer una escuela, algo así como... para nuevas metodologías, y sobre todos nuevos medios. En ese momento ya me parecía importante enseñar electricidad o ese tipo de cosas.

Ahora, muchas veces el planteo es, ¿qué se enseña cuando se enseña a pintar? Entonces, habría que ver si es un problema de metodología (metodología equivale mas o menos a tácticas), pero no es un problema también de estrategia? En el sentido de que el fin es enseñar a pintar cuando el concepto de pintura está en dudas, cuando hay dudas sobre lo que es? Algunos dicen que la pintura ya está "*ffffph*!" Y yo creo que se trata de algo muy simple. Es que así como nadie duda que la música electrónica es música, creo que hay un nuevo concepto del arte de la imagen; para mí es lo que vulgarmente y en sentido histórico fue constituido por la experiencia pictórica, ahora está en re-elaboración.

O sea, que el problema realmente son dos cosas que se atan: una, que es tema legítimo de la creación artística en toda época: ¿cuál es la imagen que un tiempo elabora? Y la otra es: ¿cuál es la metodología para elaborar la conciencia de esa imagen? Pero creo que el problema fundamentalmente pasa por una toma de conciencia. No digo con esto que sea un problema conceptual, pero sí un problema de conciencia, que tal vez no es lo mismo.

Ahora, entonces, ¿qué es lo que se puede enseñar ahora, cuando no hay un concepto de modelo previo? Creo que es el despertar de esa conciencia, el diálogo de conciencia. Yo, en mi experiencia pictórica (didáctica, mejor dicho), pienso que no hay que confundir la experiencia didáctica con las necesidades de una persona para sobrevivir en la vida, que muchas veces es enseñando. Pero son dos tipos de cosas, porque enseñar para sobrevivir es enseñar dando lo que los otros piden, y cuando uno trata de despertar una conciencia, por ahí tiene que dar lo que los otros no piden. Entonces eso también es un problema, porque en todo tipo de enseñanza el despertar, cuando alguien admite algo, es en cierto modo porque ya lo sabe. Cuando uno da algo realmente nuevo, el que lo recibe no puede, o no está en condiciones de admitirlo. Ese es el problema del despertar de la conciencia: ¿cuál es la metodología que hay?

Por algo en este último tiempo, se ha puesto de moda algo bajo el nombre de "clínicas" (palabra que yo detesto, me parece espantosa). Pero sí creo en la metodología, y creo que soy uno de los primeros que la inició últimamente, y es la del análisis de obra. Detesto la palabra "clínica" porque clínica supone que alguien está enfermo y hay otro que cura, alguien que está arriba y otro que está abajo, que hay quien sabe lo que necesita el otro, y justamente eso no es lo que es necesario ahora.

En el análisis de obra, bien llevado, el último que debe hablar es aquél que maneja el análisis, porque tiene que ayudar a que se elabore toda una idea conjuntamente en el diálogo con la obra de alguien que la propone. Lo que es el despertar de la conciencia, de qué es lo que se hace y para qué se hace. Creo que por otra parte hay otra cantidad de elementos, de flechas tiradas, flechas que una cantidad de gente puede ensayar, y eso es lo interesante de esta convocatoria. Por ahora me callo.
(aplausos)

Claudia Fontes
Estuve haciendo anotaciones de algunas cosas que dijo Yuyo (Noé), y me llamó la atención cuando él hizo esta distinción entre educación académica y educación informal. Me resulta más fácil si me remito a analizar lo que veo que está sucediendo acá en la Argentina. En realidad me interesaría más hablar de posibilidades de políticas culturales. En ese sentido, hay una educación artística posible respaldada por -yo no diría el estado, porque puede haber una educación privada- pero sí por la comunidad donde se supone que el artista va a accionar, y a esto se contraponen las iniciativas de artistas que surgen de una manera autogestiva, bastante informalmente y a los tropezones. Estas iniciativas tienen una fuerza que no tiene la educación formal, quizás generada por personas que no son necesariamente artistas, y creo que la diferencia cualitativa entre estos dos tipos de educación, es que los artistas están tomando una responsabilidad que está vacante, es tan simple como eso. La responsabilidad, para mí, es que si para algo sirve una escuela de arte es que genera pensamiento artístico y lo genera de manera colectiva.

No hace mucho se ha discutido (creo que en la Ramona), sobre autogestión o educación, y he escuchado voces que decían: "¿para qué queremos la escuela de Bellas artes?" Eso no es autogestión, sino ser autodidacta. Si el arte se puede realmente enseñar, desde una posición quizás bastante escéptica como: "bueno, si esto está mal, hay que tirarlo a la basura". Yo creo que no es así porque desde el momento en que uno decide ser artista está tomando una decisión política, haga arte político o no, etiquetado por los etiquetadores de turno. Creo que cualquier artista al decidir ser artista fundamentalmente está... eso en realidad es un pensamiento de Camnitzer, que Yuyo lo mencionó. Y creo que entonces si decidir ser artista es un acto político, enseñar a ser artista es una hecho doblemente político, porque es dar estructura para ser artista.

Por dar estructura, me interesa algo que de alguna manera estuvo en las palabras de Yuyo, que es enseñar a preguntar. Es algo que Diana Aisenberg hace muy bien en su taller cuando hace análisis de obra, clínicas. Ella les prohíbe a sus alumnos opinar, sino solamente a través de la pregunta; tienen que aprender a preguntar y esto me parece que es algo fundamental, y de alguna manera legitima la necesidad de aprender constantemente. Yo no sé cuando uno termina de educarse en arte o en cualquier otra cosa.

Desde ya hay una carencia muy grande, fundamentalmente en Buenos Aires, yo no diría en todo el país (yo soy egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón); hay una carencia muy fuerte especialmente de técnicas. Cuando estaba en la escuela, nos quejábamos de que la escuela era demasiado técnica... y ojalá lo hubiera sido. Ojalá alguien me hubiera enseñado a hacer una veladura, o una transparencia o un molde bien hecho. Son cosas que fui aprendiendo también a los tropezones, y esto no tiene que ver con que para ser artista sea necesario tener una educación formal en este sentido, de técnica y demás, sino conque para poder hacer preguntas es necesario dominar el lenguaje, y nosotros nos manejamos con un determinado lenguaje.

Lo que veo en mi experiencia haciendo los encuentros de análisis de obra de la Fundación Antorchas en Tucumán y en Mar del Plata, mi experiencia particular como docente o a través del programa que coordino que se llama Trama, veo que hay una dificultad muy grande para preguntar, hay una dificultad muy grande de ponerse en el lugar del otro, acercarse al otro y de reconstruir la obra del otro desde la intención, y creo que es una falta de confianza. Creo que nos va a resultar conveniente la construcción de un pensamiento colectivo, es conveniente, desde ya apuesto a eso.

Es muy difícil, de alguna manera suplir todo lo que está sucediendo, todo lo que haría falta. Trama no se considera a sí mismo (o yo no lo considero) un proyecto pedagógico en el sentido de que no está para educar a artistas jóvenes a discutir en foros internacionales de debates ni mucho menos, si quieren sí es un proyecto pedagógico en tanto implica tolerancia hacia el otro. Eso es todo.
(aplausos)

Diana Aisenberg
Yo (para variar) busqué la palabra "institución" en el diccionario. Porque me encontré con que en realidad fui convocada para hablar de formación extra-institucional. Empecé a preguntarme qué era eso, y qué era lo que definía una institución; sé que es muy difícil pensar en una institución, y más en este momento. El diccionario dice cosas como, bueno, lo que todos sabemos, y tiene siempre una acepción que es bastante simpática, que es la que a mí me interesó. Siempre está el reconocimiento de lo legal, la fundación. Toda esa parte que todos conocemos, decimos la institución como si fuera algo feo, algo de lo que hay que estar afuera. Los sinónimos son: asociación, establecimiento, organización, fundación. Pero está también: creación, organismo, sociedad. Siempre hay una parte que podría ser legal o no, cuando se habla de institucionalizar dice legalizar algo, pero también dice estabilizar, fortalecer el funcionamiento de alguna cosa. También, lo que más me gustó (aparte de la institución monárquica, institución privada), es que también está la opción de que alguien sea una institución, porque goza de prestigio socialmente. Entonces pensé en eso que se dice: "Maradona es una institución, el dulce de batata es una institución". En todos nosotros están incorporados objetos, personas, familias, que las nombramos como instituciones solo porque nos representan o porque son fuertes o porque su acción es una presencia, y no es lo mismo que existan o no existan, o sea, todos sabemos que eso está.

A partir de eso seguí pensando en el concepto de extra-institucional, que tiene la fantasía de que podemos estar afuera de algo, como mantenernos al margen de ciertas normas, o ser otro que el común. Estar afuera de algo, es simpático, no? Pero realmente creo que no hay de dónde estar fuera, uno siempre está adentro. Esto de alguna forma se me hizo claro porque no solo trabajo en el [Centro Cultural] Rojas desde hace 10 años, sino que también formé parte de la Asociación Biblioteca de Mujeres, la Escuela de Teatro de San Miguel, el [Centro Cultural] Borges, muchísimas instituciones, dí clases en muchísimos lugares, dí clases donde pude. Siempre.

Trama, (que a Claudia no le gusta decir que es una institución, ya la llamaron proto-institución), de hecho está solventada por Antorchas, y muchos de nosotros acá -no yo- pero nuestros artistas dan clases solventados por instituciones privadas o no. De hecho es muy difícil quedar afuera de algo.

Yuyo [Noé] hablaba del collage y del ready-made, la acción del artista se transforma en obra, en el transcurso del tiempo, justamente en relación al tiempo. Se hablaba de arte-pintura, arte-escultura; hay cierta ilusión aquí de un **tiempo suspendido**, y esta suspensión del tiempo se va transformando en un estar en el tiempo, **transcurrir en el tiempo**, que en cierto momento se tradujo en una tendencia de los artistas a hacer cine: De la pintura a la escultura, de ahí a la escenografía y de ahí al cine, y en este momento, después del *happening*, la performance y todas estas variaciones que fuimos viendo más allá del collage.

Esta acción del artista en relación al entorno empieza a generar su paradigma en la problemática de la figura-fondo en el momento histórico en que se consideraba la acción del

arte como una suspensión en el tiempo. Esta figura, pasa de estar en relación a un "fondo" que es una palabra que considero muy antipática, en vez de ser **figura/fondo** pasa a ser **figura en movimiento**, y al ser *el artista* **la figura** el movimiento se acciona en relación al entorno y todo este accionar que se construye como obra genera que los mismos artistas busquemos (y muchos por la vía de las propuestas didácticas o pedagógicas), generar nuevas construcciones para que nuestro arte pueda seguir circulando. Yo no sé si esto será una nueva versión de institución –posiblemente sí lo sea- que *los artistas generamos el entorno que necesitamos para seguir construyendo el arte que creemos.*
(aplausos)

Discusión:

Luis Felipe Noé: Para empezar, creo que las dos preguntas que uno tiene que hacer en relación a esto son: ¿qué es educar? y ¿qué es crear? Y si, en realidad, es posible una educación de la creación, porque en toda educación hay una cierta voluntad de poner a la gente en un redil del "deber ser". Entonces uno enseña a los niños buenos modales, enseña conducta, enseña mucho más que conocimiento. Entonces ese deber ser, que en el caso del arte se transforma en deber hacer, porque se hace, es compatible con el hecho de crear? Para uno realmente crear es revelar lo nuevo, entonces uno tiene que hacer pito catalán a las formas del deber ser y del deber hacer. Esa es una pregunta que se las dejo así, porqué es el público el que tiene que hacer preguntas y nosotros, ¿no podemos hacer las preguntas? Por otro lado, cuando Diana hablaba de lo institucional, porque todo cuando existe se transforma en institucional. Una vez que existe ya es una institución, y André Lothe se lo tomó en serio y quiso convertirlo en una academia. Han convertido al tipo más anti-institucional que era Duchamp en una institución. Por eso yo suelo decir que admiro mucho a Duchamp pero detesto a los Duchampistas, porque los duchampistas son los André Lothe del Ready-made, y esas son las instituciones, no solamente la academia es lo institucional. Ya tanto es así que la academia podría ser una anti-institución ahora.

Público: Me parece que por ahí tendrían que seguir desarrollando alguna idea, manifestar como formas diferentes de pensar y debería haber una mayor amplitud, porque sino no da mucho para preguntar todavía, digamos, porque *a priori* parecería que estamos todos de acuerdo, pero no sabemos bien con qué, porque estaríamos todos de acuerdo con algo que ha sido demasiado general y con puntos demasiado... Yo creo que deberíamos ser un poco más específicos, si uno detecta que hay una crisis en la educación, si uno detecta que hay una crisis en la forma de educación, si uno detecta si son buenos o malos los sistemas que se instauran en la Argentina, me parece que podrían ir proponiendo algún tipo de pensamiento que...

L.F.N.: es que nos asustaron los diez minutos...

Diana Aisenberg: porqué no hacés alguna pregunta?

P.: De alguna manera, de un modo o de otro, ustedes tres (como muchos de nosotros) hemos participado en experiencias alternativas de educación complementarias de educación, lo cual supone llenar un vacío. Esa situación de llenar un vacío, es una situación de emergencia, es una definición de una realidad, es una necesidad... pienso que hay un problema serio con la educación en la Argentina y me parece que hay que hablar más.

Claudia Fontes: Para empezar, yo pienso que aquí toda la educación es alternativa, absolutamente toda. Quiero decir en las artes. Creo que uno -yo por lo menos- se forma a través de la negación (perdón, por algunos de mis maestros que están acá presentes). De alguna manera, creo que también es como uno aprendió el objeto sobre el cual quería trabajar. Mi experiencia en la Escuela de Bellas Artes, en el taller de Barracas, e incluso después en la Rijksakademie en Holanda siempre fue definir, "ésto y ésto no lo quiero", quiero otra cosa (o quizás es un mecanismo que tengo yo). Quiero quedarme por supuesto con lo bueno de eso, y tratar de generar desde mi experiencia como artista, porque me importa el contexto de un programa como fue el programa Trama.

Sería bueno enumerar como ejercicio todo lo que falta, pero creo que vamos a terminar todos llorando. Una de las cosas básicas que falta es la formación técnica. En mi experiencia de estar formada acá y de salir a confrontar en una institución como la Rijksakademie en Amsterdam, donde hay sesenta artistas de distintos países del mundo, de Africa, de todos los continentes. De hecho, la mayoría veníamos de países del tercer mundo, y sin embargo, viniendo de un país que no era ni lejos el más pobre de los países de donde procedía la gente, mi educación técnica era una de las más pobres, aparte de la educación conceptual, aparte de.... Cuando llegué tuve que hacer un terrible esfuerzo para aprender a manejar máquinas, que por falta de presupuesto o quién sabe qué, no existen en la Escuela de Bellas Artes o no existían en su momento. Yo egresé en el '87 de la Escuela de Bellas Artes. Lo poquito que había aprendido lo había aprendido en el taller de Barracas, que era el ex-taller del escultor Jorge Mitchell, con máquinas que eran de la posguerra, con las cuales realmente corríamos riesgos de ser heridos.

Entonces, tuve que aprender a manejar todas estas máquinas, computación, isla de edición de video, estudio de fotografía en blanco y negro, color, taller de cerámica. Como ven, soy bastante testaruda y quise. Quise aprender cosas que debería contemplar (aunque sea de manera rudimentaria) cualquier escuela de arte. Tuve que aprender a manejar en tres meses y en holandés (así es como aprendí yo holandés). Hay una deficiencia técnica muy grande. Bueno, yo no soy pintora; de repente Patricio (Larrambebere) fue después de mí (a la Rijksakademie) y se dedicó a pintar. Como escultora yo sentí una deficiencia muy importante, era como que tenía que hacer un triple esfuerzo para poder aprovechar esa institución como la estaban aprovechando otros colegas míos. Yo en ese momento tenía treinta años, y gente que venía de Francia, de Inglaterra, de países centrales tenían veinticinco años.

Con eso no digo que uno tiene que saber manejar las técnicas, sino que el manejo del lenguaje da libertad. Yo lo que ví después en mi experiencia cuando volví (volví aquí a principios del '98 e inmediatamente empecé a hacer estos encuentros de análisis de obra en las provincias) y lo que ví es que las selecciones que hacen -que hacemos- los artistas jóvenes (especialmente las hacía antes de irme, ahora estoy más consciente de eso) son siempre a través de la limitación, de una limitación que es bastante brava, de la cual me enorgullecí cuando llegué a Holanda, de saber trabajar desde la limitación. Pero a la vez dije: pero, es necesario tanto entrenamiento en ésto? Cuando digo limitación no es la falta de dinero, sino realmente el conocimiento del lenguaje.

Entonces yo detecté muchos artistas jóvenes en Tucumán y en Mar del Plata que se dedican a pintar, pero no porque tengan una cabeza de pintor, o porque entiendan cuál es el lenguaje pictórico, o les interese defender la pintura aquí y ahora, sino porque no saben poner un tornillo, así de simple. No saben si se usa el destornillador o el martillo, realmente. Creo que ese es el punto base, entonces es una especie de estafa cuando uno empieza a hacer análisis de obra de esas obras, porque siempre va todo junto. Se supone que los becarios que quedan seleccionados son las futuras promesas, y son los que mejor van a aprovechar las clínicas, pero en realidad ya de por sí vienen con una deficiencia muy importante, a pesar de que son talentosos. Ese es mi diagnóstico.

L.F.N.: Hay una cosa que quisiera agregar en función de lo que acaba de decir Claudia. Es curioso lo que dijo ella: falta formación técnica. Yo dije que en algún momento, en los años '60, habíamos pensado en abrir algo así, con electricidad, mecánica, todo esto... técnica. Generalmente, cuando se habla de pintura se habla de técnica de pintar. Este es otro tipo de técnica. Entonces, es muy distinta una cosa de la otra, aún cuando yo sé que todo está al servicio en definitiva de la imagen. Pero el asunto es: electricidad. Ahí no hay *camelo*, la enseñanza de la electricidad es: o la sabés manejar o te electrocutás; la mecánica, la sabés manejar o te cortás la mano. Entonces lo que es la técnica de la pintura es como si te enseñaran, además de hablar, a lo que tenés que decir. O sea, te condiciona tu discurso, que es una cosa que no es del mero oficio. En ese sentido, reivindico todavía lo que es la enseñanza académica - académica, porque el que quiere aprender a dibujar bien el cuerpo humano sale sabiendo dibujar bien. Pero ahora, aún en las escuelas les ponen la modelo, pero a la modelo no la saben dibujar. Entonces, creen que hay una academia expresionista, pero no es ese el caso. Entonces el problema es que el concepto de técnica en la fabricación de la imagen ha ido tomando nuevos aspectos. Ahora se habla de mecánica, de electricidad, de una

cantidad de cosas técnicas y lo que era el concepto de técnica de la pintura y demás está en crisis. Con esto no estoy mandando un mensaje académico clásico, simplemente hago una reflexión.

P: Creo que aparecen varios niveles de análisis en las exposiciones de ustedes. Creo que el problema no pasa por academia o anti-academia (creo que en las intervenciones de ustedes se va haciendo cada vez más claro), sino, hasta qué punto la academia puede dar lo máximo que la academia debería dar en cuanto al conocimiento de las técnicas básicas, digamos que eso aparentemente en la Argentina no se estaría cubriendo, y esto creo que es una historia larga. Ya Leparc contaba la famosa destrucción de los yesos en la Escuela de Bellas Artes. Era un síntoma claro de la decadencia de la academia. Por otra parte, sobre la cuestión acerca de la introducción y la formación en el uso de nuevas tecnologías, me parece que hay dos problemas: tiene que ver con las condiciones materiales de producción, y evidentemente estás hablando de Holanda, y de una institución que es...

C.F.: A qué te referís con nuevas tecnologías, a la fotografía? Al video?

P: ...hace cincuenta años no se hacían videos, estoy diferenciándolas de la enseñanza del dibujo, la pintura, la escultura en el sentido más tradicional...

C.F.: Quizás yo me referí a esa experiencia, digamos "manejar máquinas", pero yo también digo...

P: ...no, pero dejáme terminar. A lo que voy no es al uso de nuevas tecnologías, sino a la inversión que implica montar talleres para, por ejemplo, enseñar fotografía. Evidentemente es más barato enseñar dibujo con carbonilla que fotografía; es decir, que hay una cuestión material en cuanto a la financiación de ese tipo de formación que en nuestro caso sería doblemente difícil, porque ya sabemos en qué condiciones estamos. Pero el problema que yo quisiera señalar para ver si pudiéramos avanzar más, -porque estaríamos como en un callejón sin salida- es decir, no habría una formación académica en las escuelas de bellas artes, habría una imposibilidad material también de brindar formación en áreas más amplias. Por otra parte me pregunto, instituciones como Antorchas, Trama, y experiencias que van en otro sentido... creo que ahí sería útil diferenciar entre condiciones materiales de producción, es decir, maestros que puedan enseñar distintos procedimientos teniendo la disposición de los materiales necesarios. Y la formación de un pensamiento crítico (que creo que lo que Yuyo estaba señalando iba en ese sentido), es más importante que decir: hay que hacer ésto, ésto y lo otro. Hay que saber formular preguntas, y creo que eso es un lugar posible dentro de nuestras condiciones, que es posible dentro y fuera de la institución; se puede enseñar dentro de la institución, y se puede trabajar tratando de provocar un pensamiento crítico, y no de enseñar reglas. Ahora, me pregunto, con Antorchas y Trama, ¿cuál es el propósito? Porque las condiciones materiales de producción, la posibilidad de enseñar y de brindar una formación básica, ya no voy a promover un pensamiento crítico aparece como casi imposible. Estos talleres y experiencias que estarían en este nivel de tratar de analizar la propia producción, la producción del otro, no estarían flotando? Estos programas, si brindan la posibilidad del análisis crítico de la obra, pero no dan al mismo tiempo la posibilidad de acceder a una formación básica que sería inexistente, sobre qué base se están articulando? Qué estrategias se estarían diseñando, digamos... con la imaginación, como tratar de dar ese salto que la realidad, en su lógica, no permite dar?

C.F.: Yo detesto hablar de que hay imposibilidades materiales porque -las hay, por supuesto, no voy a ser necia- pero no son tan condicionantes como uno pretende que sean. Es muy difícil encontrar artistas que sepan dibujar, así de simple. Y de alguna manera si se están mezclando los tantos, es porque -como yo decía- cuando estás encarando la obra de un artista joven tenés que, por lo menos la manera en que yo me acerco a la obra de colegas, es tratando de reconstruir la intención de ese trabajo, porqué se tomaron las decisiones, porqué esa persona tomó las decisiones que tomó para hacer esa obra, y porqué las considera necesarias. Entonces muchísimas veces te encontrás con el caso de que las decisiones que tomó, las tomó por limitaciones de las cuales ni siquiera es consciente. Entonces, el primer punto sería concienciar sobre las limitaciones, y no reemplazarlas fácilmente por las lentejuelas y el

bordado. Me parece que, -ojo, no estoy descalificando- sino que estoy diciendo que de repente, es lo que uno aprendió con la abuelita en casa. Entonces bueno, se van colando las posibilidades, pero quizás no sean las que pueden llegar a potenciar el pensamiento artístico de un artista.

Con respecto a Antorchas, es una de las cinco instituciones que apoyan a Trama. La estrategia que tiene Trama es, de alguna manera, tratar de abarcar los dos problemas, como la falta de discusión en cuanto a pensamiento, porque se discute mucho, pero en cuanto a una conciencia de creación de un pensamiento colectivo, como una necesidad, ha tenido un corte por lo menos en la generación previa a la mía. Por un lado es generar este pensamiento colectivo, y por el otro lado, tratar, de alguna manera, de facilitar la producción de la obra que sea necesaria. Y la estrategia es muy simple, es la cooperación. Entonces, cuando aparece la necesidad de hacer algo, para eso está la red, para tratar de ver si ese artista, que no tenía la posibilidad porque no conoce la técnica, o lo podemos suplir nosotros, o, en la red de Trama queda contenido o se puede suplir.

Es necesario fortalecer la escuela de arte que existe o crear una paralela, eso es necesario. Yo, como artista coordinando Trama, veo esa necesidad todo el tiempo, pero la verdad es que -puede resultar cruel- pero no tengo ganas de hacer ese esfuerzo. El capital más grande que tiene Trama es la libido de los tres artistas que coordinan, y de alguna manera yo necesito sentirme estimulada como artista, desarrollar una actividad que abarque más una discusión de pensamiento y no meterme tanto en la cuestión técnica, aparte de que es verdad lo que vos decís, se necesita un presupuesto que excede lo que podemos conseguir, muchísimo.

P: Yo quisiera hacer una breve reflexión sobre un término que me gusta y me gustó siempre mucho. Posiblemente sea lo que verdaderamente produce arte y verdaderamente nos interesa, más allá de este problema en el cual estamos cayendo, de si las instituciones aquí se están comportando bien o no. Yo desde que empecé a trabajar, a pesar de haber ido a la Escuela de Bellas Artes (por lo menos a una de ellas) siempre decía, cuando iba a las inauguraciones "voy a la oficina" porque era allí donde trabajaba; ahí es donde trabajo. Cada vez que voy a una muestra miro y miro con verdadero interés, y miro con ojo crítico, con todas esas preguntas que uno se plantea frente a la obra de los colegas. Entonces, ahí se empieza a producir un diálogo productivo, pero si hay silencio de por medio y no hay posibilidades de explicitarlo verbalmente, colectivamente o entre grupos numerosos, esto queda coartado. Cada uno se llevó su opinión y su propia experiencia de esta oficina donde trabajamos todos los días. En realidad yo viví en los '60 experiencias bastante interesantes, en el sentido de que había una competencia feroz entre todos, y cada uno trataba de superar a lo que había hecho el anterior sin saber claramente adónde iba a ir a parar, porque esto de hacer el trapecio con red no tiene gracia. Creo que es más interesante hacer el trapecio sin red, jugar al arte sin red. Creo que eso es lo que a veces falta, porque no están dadas todas las condiciones de hablar con sinceridad, con claridad. En ese momento nosotros, durante un cierto tiempo, como estábamos borrados, salidos de un sistema mercantil (en cierta forma) entonces podíamos hacerlo; nos lo habíamos permitido, como un lujo muy breve. Quizás algo de esto es lo que esté faltando. Porque el diálogo productivo sí se establece y se ha establecido. A mí me ha gustado mucho el trabajo que hizo Gumier Maier en el Rojas, cómo ha reunido a la gente, como de alguna manera se fue formando un..."estilo"? No sé si bueno o malo, no me interesa eso, me interesa que algo se consiguió en conjunto. Me parece muy importante el diálogo productivo; pero el diálogo en serio.

D.A.: Pareciera que este fuera el peor agujero del mundo y que todo pasa porque la Escuela de Bellas Artes es así. Personalmente, me formé en una escuela donde había muchos talleres, tuve acceso a muchas técnicas, y de igual manera construí mi ser artista por la negación; o sea, de todo lo que no quería ser, y de todo lo que no me interesaba de esa estructura que sí era muy frondosa en técnica (puede ser que falte esa formación acá, y puede ser que la escuela no la provea). Para mí hay algo que es peor, lo que vos decías de la falta de conciencia de los límites o falta de necesidad, porque nosotros (los argentinos) tenemos una actitud, nos encanta hacer cargo a la situación o a la institución. Acá se nombran lugares que vienen como salvadores y son tan instituciones como cualquier otro: el Rojas, es parte de la Universidad de Buenos Aires, Antorchas, ni hablar, se están nombrando acá como si vinieran Batman y

Superman, y no lo son, son distintas caras de la moneda. Seguramente hay más espacio, y se nombra más a estas instituciones porque -es una lástima- pero la Escuela de Bellas Artes no tiene peso, no deja rastros. Cuando vos hablás de si aparece por la negación, yo muchas veces sentí que mi tarea -teniendo un taller particular- de cierto nivel era una especie de apoyo escolar a la Escuela de Bellas Artes. Durante una época, la acción era esa: encontrar chicos desesperados. Ahora, en este momento, es más bien egresados desesperados, y por ahí en ese punto empieza a actuar por "la falta de...". Por ahí, ese es un espacio que nos es dado para generar nuevos espacios, y para que éstas construcciones, institucionales o no, éstas creaciones para juntar gente, como vos decís, tengan un peso en la formación del artista. A mí me parece que hay una falta de curiosidad y entusiasmo en nosotros, los artistas argentinos, yo no le echaría la culpa a la gran institución. Creo que esa institución existe porque está avalada, por mucho público que la sostiene; son artistas y son estudiantes que la aceptan... Es mucho más cómodo no saber usar la máquina y también es cómodo crear sobre la limitación. Generar una conciencia como decía Yuyo, -cómo lo llamás vos?

L.F.N.: Pensamiento colectivo

D.A.: Generar un pensamiento colectivo es un trabajo muy fuerte en un pueblo como el nuestro, que en realidad estamos acostumbrados a un terrorismo de estado o a una hipocresía total. Salir de esa estructura y hacerse responsable de eso, con el riesgo que eso implica es mucho más difícil. Yo haría responsables a todos los artistas de esta situación.

L.F.N.: Hay una pequeña cosa que quiero decir. Claudia habló de pensamiento colectivo. Creo que en el campo del arte, lo colectivo es a veces la formación. Por ejemplo, sirve para un estado de conciencia de la elaboración de algo, como por ejemplo, el pensamiento colectivo (podría decirse del gran arte clásico, el gótico, ahí se gestó algo). Ahora, en el mundo contemporáneo, como decía Oscar Wilde: "basta que dos personas opinen lo mismo para que yo dude de mi propio pensamiento". Esa es una visión del campo de lo artístico, eso es un punto. Habría que pensar si el término es "pensamiento colectivo" o es la elaboración de un estado de conciencia que puede tener ochenta mil variantes, que estimule los mecanismos creativos de cada uno. Es decir, Diana habló de que hay que aprender a preguntar, por eso yo he hecho algunas preguntas y me gusta seguir haciendo preguntas. Claudia dijo que hay muchos artistas que no saben dibujar, con lo cual, puedo estar de acuerdo, pero ante todo me pregunto, qué es enseñar a dibujar? enseñar a dibujar es enseñar a representar, como muchos creen, y hacen un dibujo muy feo pero que se ve el cuerpo? O enseñar a dibujar es enseñar a amar la línea (y para mí hay un estupendo profesor de dibujo en la Argentina, al que no le dan mucha pelota, pero es estupendo, que es Eduardo Stupía) pero él no enseña a... cómo se dibujan las tetas de una señorita, tiene otro concepto de lo que es enseñar a dibujar; yo estoy mucho más próximo a lo que es ese concepto de lo que es enseñar a dibujar. Qué es saber dibujar? En ese sentido estamos hablando de técnica, pero ya sin meternos en la electricidad, en la mecánica, la computación y demás. Hay cosas que son de concepto: qué es el dibujo? Lo mismo se podría decir de qué es saber pintar? Y qué es saber concebir la imagen? Yo creo que es ahí donde tiene que centrarse la educación, pero por otra parte, hay otra manera de empezar a tener ese diálogo con respeto hacia las búsquedas, porque todo el mundo, en cierto modo, -en una sociedad abierta a tantos sacudones y tormentas como el mundo contemporáneo- todo el mundo ya sabe de las heterodoxias. El problema es entenderse con sus propias ortodoxias y saber inventarlas. Creo que lo que dijo Margarita, "diálogo productivo", es muy importante. Por eso creo en esta cosa de los análisis de obra porque son el reflejo de una cosa que es muy natural en los artistas: consultar a sus colegas. Porque uno no habla con los críticos de arte sobre las dudas que uno tiene, habla con los propios colegas.

P: Quería contar una anécdota en relación con la responsabilidad que nos cabe a cada uno. En Misiones me encontré con un grupo de veinticinco muchachos, muchachas jóvenes, y todos hablaban mal de la escuela de Posadas, lo mismo que acá. Paralelamente a esa situación, ese mismo día había habido una represión en la calle en Posadas. Gente común, abuelas, tías, hermanas, gente que nunca salía a la calle había salido, y fueron corridos con balas de goma. Entonces era muy fuerte lo que se estaba viviendo ahí adentro cuando se estaba hablando de las escuelas de bellas artes. Entonces se originó un diálogo. Me hice una pregunta y me la hago a mí, y en contexto. Cómo querríamos que fuera? Qué proyecto tenemos para la escuela

de bellas artes? Qué debería darse? Qué conceptualmente? Qué relación con el contexto? Cómo queremos que sea la escuela de bellas artes, desde los alumnos hasta los profesores. Digamos, que deciden a veces, como muchos de nosotros, no ser profesores en las escuelas, por el sistema mismo de las escuelas. Entonces, como en otras áreas, vuelve a ser necesario hacer las instituciones, y ahí me surge otra pregunta: las instituciones, son de por vida? Las formas de las instituciones son de por vida? O las instituciones tienen una forma en que se constituyen en un momento y mueren, y se vuelven a crear otras instituciones? Me pareció importante hablar de esta anécdota, porque cuando se pregunta: qué escuela querés? -ah, no me toca a mí... - y por qué no? Por qué no presentás un proyecto de arte planteando cómo te gustaría la escuela?

C.F.: Una cosa cortita, para que quede en claro, decía que cuando me interesa la enseñanza del dibujo, la pintura, etc... Me interesa la enseñanza en tanto me interesa enseñar a pensar en el lenguaje que nos pertenece.

D.A.: me parece muy bien que lo aclares, porque es algo que se puede entender muy mal.

L.F.N.: Algo sobre la reforma que se ha hecho en el I.U.N.A. y demás: lo que han hecho es tomar la misma mona y llamarla de otra manera y cambiarle de ropa, pero es la misma mona.

P: Estaba reflexionando acerca del título de la charla, que es la formación extra institucional en las artes visuales. Creo que las instituciones de las artes visuales, no están dentro de lo que uno está hablando de lo que es la Escuela de Bellas Artes. La Escuela, si es algo, es la no-institución. Creo que hace mucho tiempo que se pierde tiempo dentro de la Escuela de Bellas Artes, yo estudié en la Escuela de Bellas Artes, trabajé en lo que era la Escuela de Bellas Artes y estoy trabajando ahora en lo que es el I.U.N.A. Si vamos a definir qué es una institución, yo creo que todos los artistas que tienen un taller, o tienen iniciativas del tipo de las que ustedes tienen, son más institución que la misma institución estatal. Ahora yo me preguntaría, ¿qué es lo que ha pasado con esas instituciones estatales durante los últimos cincuenta años, que han llegado a la situación en que está, con eso de la mona de seda, y todo eso? Porque en definitiva, quiere decir que más allá de la cuestión técnica (que no creo que signifique comprar un par de tornos, agujereadoras y amoladoras), creo que el gran problema de la institución estatal es la falta de análisis, la falta de perfil; un poco lo que hablaba Nora, un poco "qué es lo que ustedes quieren?". Yo creo que el gran problema de la escuela oficial, el I.U.N.A., etc. es que no se sabe cuál es el perfil del estudiante, del docente, ni de nada. Es que no se sabe qué es lo que se quiere, ni cuál es la función del artista en un país como el nuestro. Primero, es necesario que nos sentemos a discutir, que es una cosa que acá en la Argentina, o por lo menos en Buenos Aires es muy difícil, juntar gente que se dedique a esto y quiera hablar y opinar. Es muy difícil, menos en una institución como la Escuela de Bellas Artes, pero creo que es fundamental tener en cuenta que la formación extra-institucional, me parece, está todo como dado vuelta. A partir de cómo funciona la escena del arte acá, institucionalmente, funciona más con los artistas que salen de lo extra-institucional que de lo estatal en sí. Cuántos artistas de los que están mostrando en los espacios institucionalizados de la escena del arte salen de la Escuela Prilidiano Pueyrredón (no sé del I.U.N.A. porque todavía no hay ningún egresado), cuánta gente hay? Creo que el arte acá se ha autogestionado de una manera en la que ya el espacio estatal no tiene ningún peso. Hay que ver también quizás con cuánta gente de la que trabaja en lo extrainstitucional ha querido trabajar en lo que es la institución estatal? Cuánta gente ha tenido la posibilidad, cuanta gente que trabaja en lo extrainstitucional ha tenido la posibilidad o quiso en algún momento trabajar en una institución estatal?

C.F.: En mi caso, no quiero trabajar en ninguna institución; me dicen que Trama es una institución, y yo insisto en que es un programa de cooperación, que tiene un plazo, que se termina, y que en todo caso van a quedar instituciones después de eso.

D.A.: Pero vos decís que no es didáctico, pero sin embargo hablás de Trama en este contexto, que estamos hablando de educación de arte, entonces ahí hay algo que no está claro. Si es didáctico, o no es didáctico... porque a lo mejor lo que hay que enseñar acá es a colaborar, por ejemplo. De repente una experiencia de colaboración es algo completamente nuevo...

C.F.: Eso lo dije al principio, si Trama tiene un aspecto pedagógico no es en formar artistas. Es en todo caso la tolerancia, la cooperación, es involuntario.

P: Creo que ante el vacío que hay, que tiene que ver con una institución dada vuelta como una media, como una institución estatal de enseñanza artística, cualquier iniciativa de artistas termina siendo pedagógica, porque en los espacios donde deberían hacerse las preguntas que Noé hizo, no existe eso, porque es una bolsa de gatos.

D.A.: De todas maneras hay un efecto didáctico en las instituciones en todo el mundo, vas a cualquier museo de los mejores, vas a las grandes bienales y hay un efecto didáctico en todos lados. En cualquier acto en que el arte sale del artista en sí, el único, y se junta con otros y entra en un espacio publico, se transforma (y hay público cualquiera, digamos) en un lugar didáctico. Los museólogos ponen textos explicativos en las paredes, reparten papelitos, hay toda una estructura, todo lo que pasa a ser un modo de circulación termina siendo didáctico, si uno lo quiere ver de esa manera, no?

P: Tal vez haya un gran equívoco, tal vez en esa ocasión en Posadas, cuando pregunté qué era educación, me contestaron que ellos iban a la Escuela de Bellas Artes no a crear, sino a ser educadores. Yo pregunté entonces: ¿educar no es crear? "No", decían, "venimos a buscar un título". Entonces, la educación es sólo transmisión de conocimiento? No creación? Y esa es otra pregunta...

L.F.N.: No solamente no es crear, sino también tratar de inventar métodos para evitar que haya creadores. Ese es el tipo de enseñanza que se da normalmente. Es decir, son escuelas de castración. Eso es porque tratan de enseñar "deber ser", antes de -como decía Diana- aprender a preguntar y a dudar, y es la única manera por la cual una persona se moviliza a crear. Entonces: ¿Qué es educar?¿ Qué es crear? ¿Y cuál es el contrasentido que hay muchas veces entre ambos términos?

C.F.: Una cosa que noté cuando dijiste eso, justamente. Mi propia experiencia me dice que -como artista, como estudiante de arte- en una institución no es posible crear, por definición. Todo lo que sea dentro de una institución es siempre "como si..." lo que sí se puede es recabar herramientas para salir de ahí y poder desarrollar un pensamiento propio. Creo que para eso sirven las instituciones, pero no para crear.

L.F.N.: Por ejemplo (sin sacarla de modelo de ninguna manera, porque estoy muy lejos de pensar que sea un ejemplo acabado), creo que de todos los ejemplos de enseñanza artística de la Argentina, la que dá mejores resultados hasta ahora es la Facultad de Arte de Rosario. Tal vez porque, aún cuando a veces exageran con la parte conceptual, por lo menos los hacen pensar (exageran mucho porque a veces en lugar de salir artistas salen críticos). Creo que la escuela de Buenos Aires los estupidiza, salvo que reaccionen a tiempo. Cuando vos decías que quieren salir para enseñar, no es que quieran salir para enseñar, quieren tener un empleo. Pero es un empleo, que no es realmente la enseñanza, es un empleo, es una justificación para cobrar un sueldo.

P: Yo estaba escuchando todas estas cosas, y la verdad es que vine a aprender. Soy uno de los que se formó y trabaja en la escuela Prilidiano Pueyrredón, como unos diez o doce profesores de distintos niveles y materias que hay aquí presentes. El I.U.N.A. tiene unos tres mil ochocientos alumnos, de los cuales seiscientos son egresados que volvieron a estudiar. Estoy muy de acuerdo con esa actitud que dicen que tiene la Pueyrredón, que estupidiza, y creo que muchos de los que nos hemos quedado trabajando en la Pueyrredón nos quedamos trabajando pensando en que puede ser un espacio de abrir el juego a muchos para producir. Yo me acuerdo cuando Claudia ingresó, en el '82...

C.F.: ...'83...

P: ...en la dictadura, cuando se presentaban unos trescientos, cuatrocientos, a ingresar, e ingresaban unos sesenta por turno (salvo a la tarde, que entraban treinta). Actualmente, son

mil los que entran y son muchísimos los que abandonan, dejan. En torno a eso hay una cantidad de talleres. No es que solamente van los alumnos a buscar apoyo, a veces los alumnos se apoyan en ambos lugares. Se apoyan en la escuela y se apoyan en los talleres. La escuela, lo que tiene es la cosa escolástica cerrada, trabada. Yo me acuerdo de cuando estudiaba, de la cantidad de grandes premios nacionales que tenía como profesores, y hoy no es así. Hoy no hay demasiados grandes premios, ni demasiados artistas sobresalientes, son muy pocos en proporción.

Yo creo que educar no es dar la respuesta, sino tirar la pregunta. Educar es dejar el juego para que se abran caminos. Pero casualmente, en la escuela observo que la mayor parte de los alumnos que eligen cátedra eligen principalmente cátedras de docentes con éxito, con *marketing*. No es siempre donde más se piensa, es donde se les abre el juego para la exhibición afuera. Hay cátedras en las cuales se piensa (y muchísimo) hay otras en las que no, y la crisis económica que hay hacen que las escuelas carguen principalmente gente que -como dice Yuyo- van a buscar un título. La mayor crítica que hacen los alumnos al I.U.N.A. es que la licenciatura no les provea de un título que les sirva para ir a trabajar. Sin embargo, cuando estudiábamos, preferíamos tener un lugar donde uno pudiera elegir estudiar para tener un título o no. Me da la sensación de que la crisis de las escuelas y de las instituciones y de las facultades y de todas estas cosas tienen que ver con la crisis de la educación de todo el país, y me parece que la crisis de la educación y la falta de claridad de qué clase de institución queremos se corresponde con que no sabemos muy bien qué clase de país nos está quedando, no ya "queremos". Me parece que en el campo del arte pasa algo parecido.

L.F.N.: Creo que lo que acabás de decir es una buena síntesis, creo que hay una cantidad de cuestiones que quedaron en el aire, son como las dos cosas al mismo tiempo. Una defensa desde lo más profundo de algo que todavía existe en la escuela, y al mismo tiempo una crítica, una crítica bien hecha. Creo que no se puede dejar a un costado lo que dijiste, de ninguna manera. Y creo que sí, lo dijiste bien, es el gran problema que tenemos. En esta mesa, lo que puede quedar como desilusión para mucha gente, es que hemos enunciado más los no que los sí. Qué es lo que se puede hacer? Pero los no, como las preguntas, son la única manera de ir construyendo los sí. Algunas hilachas quedan, y lo que queda fundamentalmente es más que ninguna metodología en particular, la conciencia de que hay que saber adaptarse a un juego abierto, estimular conceptualmente, movilizar e incitar al pensamiento que es ante todo saber preguntarse. Pero preguntarse no pasa solamente por el campo del mero concepto. Preguntarse es también decir: cómo se hace esto? Cuál es el método de esto? Y ahí creo que tiene mucha razón Claudia.

P: Me pregunto si a lo mejor el problema que tenemos también es que los artistas estamos muy burocratizados. Yo me pregunto porqué hay tantas ganas de encontrar las reglas de funcionamiento. No sé, la sensación es que los artistas hablamos más de instituciones que de arte. Que en general en las conversaciones entre artistas, lo primero que surge es la enumeración del *top ten* de los lugares desde los cuales lograr visibilidad, y es poco el espacio de intercambio de lo artístico, lo poético, de lo que se produce, que tiene que ver con una actitud de intercambio, de los procesos reales. Lo digo con respecto a preguntarnos esto de ser tan burocráticos.

P: Lo que me pregunto es si de alguna manera el artista no se está quedando solo, o está eligiendo quedarse solo. Escucho cosas muy interesantes en todos los que hablan, y se podría hacer una selección desde el pensamiento propio, el pensar, el preguntar sobre las instituciones; pero yo me pregunto: ¿las instituciones están formadas por personas (que nos incluyen a todos), están formadas por el estudiante, que empieza sus primeros pasos en la escuela hasta los artistas consagrados? Podemos replantearnos la educación artística como algo aislado del concepto del país? Del lugar que el artista ocupa en nuestra sociedad? Cuál es el perfil de ese artista en esta sociedad? Cómo lo considera la sociedad y cuál es el lugar que el arte hoy ocupa en nuestra sociedad?

P: Porqué hoy alguien buscaría formarse como artista?

P: Hoy hablaban de los estudiantes, que los estudiantes propongan qué quieren de la escuela.

Pero Yuyo dijo algo muy interesante, que es crear conciencia, es crear, estimular la generación de un pensamiento propio. El estudiante, cuando llega a la escuela, tiene el abanico de conocimientos adquiridos como para replantearse, o los va adquiriendo en el transcurso de la educación? Porqué un chico hoy quisiera ser artista? No tendríamos que empezar a generar un poco todos juntos, empezar con este diálogo constructivo para ver qué queremos como conjunto? Puede ser que a partir de ahí puede ser que vengan los métodos y estrategias.

C.F.: Recuerdo que cuando tenía dieciséis años, cuando decidí seguir la carrera de artes, no fui a la escuela para ser artista, ni siquiera pretendía eso de la escuela, fui a la escuela para encontrarme con artistas, o con gente que tenía la misma inquietud. Insisto, me parece que las instituciones no forman artistas, los juntan. Desde ahí es una plataforma de visibilidad, sea la institución que sea, sea la escuela de bellas artes, donde quizás se encuentran artistas principiantes (si querés llamarlos así), o en cualquier otra institución. Es una plataforma de visibilidad donde siempre está la posibilidad de tomar conciencia de una construcción colectiva. Si la Pueyrredón se cae, o los estudiantes eligen las cátedras *marketineras* es porque hay un acento puesto sobre la individualidad, es porque después de todo, el artista, tanto como el deportista, tiene la fantasía de que va a saltar de clase social. Eso me parece que es clave.

P: Un par de cosas surgieron a partir de lo que estuvimos hablando. Es increíble que todavía, en un país como el que tenemos nosotros, exista la posibilidad de tener una escuela pública de arte. Entonces me parece que es muy importante que toda la gente que está actuando dentro de lo que es la escena artística tenga en cuenta eso, y creo que debe tener la certeza de que puede aportar algo, a lo que es esta institución educativa de arte estatal gratuita. Milagrosamente, todavía gratuita en este país. Y otra cosa que surgió: a mí me parece bien preguntarles a los estudiantes qué quieren de la escuela, porque creo que un tipo que ha tomado la decisión a los dieciocho o veinte o más, porque es toda gente mayor de dieciocho años, ha tomado una responsabilidad y ha tomado una decisión y es importante tenerla en cuenta, como también las inquietudes que cada uno trae cuando entra a una institución artística o educativa. Creo que otra cosa también, es el perfil de lo que es la educación artística. Creo que hay que partir de una base de cuál es la inquietud de cada uno de quienes van a estudiar a un lugar así. No creo que se puedan bajar contenidos, directamente como una cuestión así de que es la manera de pensar, sino que creo que tiene que ser un espacio de debate en el cual el estudiante es un tipo que ya ha tomado una decisión, en un país como el nuestro... No coincido con Noé con que la gente va a buscar un título, no creo que nadie vaya a buscar un título a una escuela de arte para tener un empleo porque con los sueldos docentes nadie se hace millonario (todos lo sabemos). Entonces creo que hay un montón de cosas que tienen que ver con la toma de decisión de un tipo de estudiar arte, que hay que tenerla en cuenta. Que tenemos una escuela de arte gratuita, pública, y que toda esta gente que está afuera de esta institución, y que es la institución en sí, tiene que incluirse, creo que es importantísimo eso, de una manera o de otra. Y otra cosa, cuáles son los artistas que trabajan en la Pueyrredón que son *marketineros*? Eso se lo preguntaría a Julio Flores, cuáles son los artistas *marketineros* de la Pueyrredón? Yo me pregunto eso.

P: Yo soy alumno del I.U.N.A. Escuché tanto hablar y repetir el nombre de la institución, y creo que puedo decir algo. Lo que yo viví en el I.U.N.A. cursando bastantes materias, es que es una institución nueva, con mucha gente que quiere hacer cosas. Hablaba antes de empezar la charla con una de mis profesoras y decíamos que -yo como alumno lo noté- la buena predisposición de los docentes existe, pero también está la parte de lo que es la carencia de materiales, carencia de medios. Notás que hay diferencias entre los profesores en muchas de las cátedras, y diferencias muy marcadas, pero también, ves que en las cátedras que son buenas y que hay alumnos que tratan de sacar algo de provecho de lo que se está dando, que es poco, pero hay muy buena predisposición para hacerlo. Se pasan los nombres de los profesores, éste es bueno, éste sí, este no... que es lo clásico que se hace en cualquier universidad, en cualquier institución donde se dictan clases por medio de cátedras. Hay muy buena predisposición por parte de los profesores, yo lo he notado cursando bastantes materias y tal vez los resultados no sean los mejores. Muchos alumnos hay de los que van buscando el título; muchos van buscando la formación. Muchos hay que van porque no entraron en la U.B.A.(Universidad de Buenos Aires), o les fue mal en el C.B.C.(Ciclo Básico Común), cosas así, hay mil casos. Pero también están -estamos- los que creemos en el I.U.N.A., los que

creemos que los mismos artistas que están fuera de lo que es el I.U.N.A. como institución tendrían que apoyar lo que es la Pueyrredón, o el I.U.N.A. Me gustaría que en el futuro hubiese un lugar donde cualquier chico que tiene inquietudes artísticas tenga un lugar donde remitirse. Hoy por hoy hay muchos chicos con inquietudes artísticas pero los lugares para poder ir, y más o menos expresar y decir algo con el arte son escasos. Como alumnos es algo que nos invade: esta duda todo el tiempo, estamos en el lugar correcto o no? Es algo que nos corroe por todos lados a los alumnos del I.U.N.A...

C.F.: Y vos qué hacés con eso? Con esa sensación que te corroe?

P: Lo que se puede hacer desde el punto de vista de los alumnos... decimos lo que vos también planteabas, lo que hiciste al viajar a Holanda, y conocer técnicas que hasta el momento para vos eran desconocidas, y decir "bueno, yo no sabía". Y en ese momento ponerte en contacto con todo eso, es como que a nosotros, el tema de los medios, al faltarnos los medios, los buscamos por otros lados. Yo veo que hay inquietudes, hay gente que se mueve...

CF: La institución, los alumnos que en este momento están cursando, qué hacen?

P: En el sentido de las carencias, decís vos, que recién te marqué?

CF: Pareciera que podés hacer como un diagnóstico de la situación, pero no sé qué hacés con ese diagnóstico, más que exponerlo acá. Por eso te estoy preguntando si está sucediendo algo en otro sentido.

P: Lo que se puede, desde nosotros, como alumnos. Yo soy un alumno como cualquier otro, que va y cursa. Hay también inquietudes políticas, y movimiento dentro de la institución, pero también es como que al ser la institución muy nueva estamos todos a la espera de que también llegue eso que nos apuntale para dónde ir. Es como que la incertidumbre es lo que nos llena a todos. Más que nada a partir en paralelo por otro lado, hacia el lugar al que queremos ir, a nuestros proyectos artísticos, hacia los proyectos en los que cada uno de nosotros estamos trabajando, o que cada uno quiere llegar a trabajar. Es eso: cada uno toma el I.U.N.A. como una institución...

C.F.: Te preguntaba porque de repente yo me sentí... yo salí expulsada de la Pueyrredón y juré nunca más volver (agradezco haber tenido la paciencia de terminarla), pero de repente si yo me enterara de que está sucediendo algo generado por los alumnos, por ahí me acerco. Quiero saber, los que tienen la necesidad ahora, latente, que los "corroe", qué hacen?

P: Lo que se trata de hacer es opinar, debatimos en clase, mandamos cartas documento a los más altos superiores nuestros. Nosotros podemos hacer eso, nada más, por lo menos hasta ahora. Nos vemos limitados por un montón de cosas: la institución, la burocracia...

C.F.: Podrían discutir un modelo de institución ideal?

P: Se podría, por qué no, es el lugar ideal para que se traten este tipo de temas. Pero también el sistema organizativo del I.U.N.A. es como muy caótico y es como que uno se tiene que organizar afuera del I.U.N.A. Ese es el tema.

D.A.: Pero siempre estás organizándote afuera de algo, siempre estás haciendo algo afuera. No vas a estar adentro siempre de lo que te dicen que tenés que hacer? Es el eterno extra-oficial, extra-institucional. No hay instituciones en este país, está todo quebrado. Realmente, estaban hablando ahí de qué quiere decir ser artista ahora... nadie sabe qué es lo que quiere decir, supongo. Por ahí estoy hablando mal, pero supongo que cualquier artista que está despierto y que tiene alguna antenita puesta en relación a lo que tiene al lado se está preguntando qué hace con su arte, cuál es su arte, y cuál es su obra, y qué limites tiene la obra. Dónde termina su vida y empieza la obra... realmente el lugar de cuestionamiento es lo único que puede sostener un lugar de arte en este momento, así lo puedo ver. Y esperar que venga algo de una estructura que "corroe" realmente es tristísimo escucharlo, es aburrido,

porque decís: ah, estoy esperando que... qué? Qué vas a esperar si no hay ni tiempo de esperar? Qué vas a esperar? Si te das vuelta y te cerraron un banco? Qué vas a esperar? Que se te caiga encima? Que venga un avión? Tiró las torres, ya se cayeron. No hay mucho que esperar, no hay de dónde esperar qué... Supongo, no? Es tu pregunta? Y ustedes, qué hacen? Y ustedes, qué hacen? Mandan cartas documento... ?

P: Me parece bien que se les plantee a los alumnos que ellos deban tener algún tipo de respuesta en relación a la institución. También pienso que la militancia es algo que se perdió, y tiene sus motivos esa pérdida de militancia. Pero también creo que hay un contexto que no hay que olvidar, que tiene que ver con que durante diez años, los artistas que en su mayoría fueron legitimados, obedecen a una construcción de obra de no-discurso, o sea, creo que hay una tendencia que tiene que ver con que el arte que fue legitimado durante toda la década del '90 fue el arte que no tenía discurso. Entonces, remontar ese muerto no es fácil, y no me parece justo hacer cargar ese peso a los estudiantes.

P: Quería rescatar lo de la formación, que era el tema de hoy. Yo egresé de la Escuela de Bellas Artes más o menos en la misma época de Claudia, no hace tanto tiempo, y en ese momento en Buenos Aires en las bibliotecas de arte solo había "La Pinacoteca de los Genios", y era imposible conseguir cualquier tipo de texto crítico sobre nada, y mucho más difícil era poder conseguir libros históricos locales, y más difícil todavía era hablar con artistas de otra generación. Creo que eso es muy importante para la formación, más allá de la institución. Me parece que en los últimos años hemos podido ver muestras locales históricas, hemos podido conocer artistas de otra generación, y medianamente se producen textos nuevos de otra generación, y se pueden leer con una difusión informal. Y me parece que escuchando a los más jóvenes, y más allá del caos local y de lo compleja que es la escena de Bs.As. -que va más allá de la formación- me parece que debemos rescatar esto, que al margen de lo jodido que está políticamente todo, estamos dentro de la Alianza Francesa, hablando. Creo que hace muy poco tiempo esto no sucedía, y creo que esto ayuda a formar a mucha gente.

C.F.: Cuál es tu nombre, por favor? (dirigiéndose al estudiante del I.U.N.A. que habló anteriormente)

P: Miguel Angel.

C.F.: Miguel Angel, yo te quería contar un par de experiencias que conozco (que por eso quizás fue mi pregunta, no me pareció que fuera para nada impertinente). Por ejemplo, lo que sucede en la Universidad Nacional de Tucumán, hay una cátedra que es el "taller C", que de alguna manera ha inyectado energía contemporánea, y los artistas (hay jóvenes emergentes de estas cátedras) ya han generado sus propias instituciones. Ha habido un proceso, primero se recibieron en la Universidad, pasaron por un encuentro de análisis de obra de Antorchas, después algunos de ellos han pasado por encuentros de análisis de obra de Trama, y ahora terminó Trama y dijeron: "mirá, se puede, porque esto está hecho por artistas, claro, la Universidad era un monstruo, yo no puedo hacer una cosa así, pero esto está hecho por artistas..." Entonces lo hicieron. Hicieron una iniciativa que se llama El Ingenio, con la idea de que todos los días cierra un ingenio, pues entonces: "nosotros abrimos uno". De la misma manera, hay un nuevo espacio de arte en Mar del Plata, MOP (la Escuela de bellas artes de Mar del Plata es igual o peor que la Pueyrredón). Tampoco creo que haya que tener una cultura de la militancia para hacer algo. El otro día, justamente en una de las discusiones de Trama en el Instituto Goethe, Reinaldo Laddaga dio una definición de espacio público que a mí me pareció interesantísima. Dijo que "espacio público es simplemente tres personas reunidas hablando de algo, con la intención de atraer a un cuarto". Es tan simple como eso, no me parece que haya que crear una superestructura, ni hay que mandar cartas documento a ningún lado, es mucho más simple. Es nada más que darse cuenta de que el poder lo tiene uno, es así. Y que no tiene nada que ver con las carencias económicas.

P: Nada más que quería decirte que yo soy un alumno y en mi cabeza soy yo, nada más. Estoy hablando por lo que yo veo, mis compañeros viven realidades diferentes, todos tenemos puntos de vista diferentes, y es una lástima que falten chicos acá porque la verdad es que la opinión de nosotros...

C.F.: Pero no están...

P: En realidad, yo vine hoy a tratar de escuchar lo que pasaba fuera del ámbito institucional, y me doy cuenta que después, todo se polariza en este pozo negro absorbente, deglutiente, ese pozo ciego, que (para mí) se parece mucho al conjunto del funcionamiento de la circulación de la cultura en la Argentina. Todo este debate me parece así, no una sola cosa. Y la verdad es que venía con mucha hambre de escuchar los desarrollos de la media docena de cositas que largaste recién, así, como títulos, y varias de las ideas que se tiraron acá circulando. No tenía ganas de venir a escuchar la historia de la Pueyrredón, sino que vengo mirando eso porque tengo la fantasía de que en muchos talleres de adentro de la Pueyrredón pasen cosas parecidas a algunas de las buenas cosas que ocurren afuera, y que algunas de las cosas que ocurren afuera y que fueron creadas afuera, y que tienen la libertad de las (por ejemplo el proyecto Trama, que yo lo he visto desde afuera todo el tiempo, y las poquitas cosas que ví me gustaron, como propuesta) podrían ser llevadas, no porque crea que adentro de lo institucional está lo bueno y afuera lo malo, o afuera lo bueno y adentro lo malo, sino porque me parece que entre todo se construye el todo, y creo que si no se pudiera construir entre todos no sería democrático. Entonces realmente sigo con hambre, y sigo con necesidad de escuchar y conocer que tal vez se planteen los distintos modelos para abrir modelos, de los que se estuvieron hablando, y creo que hay, y uno de los trabajos quizás sería juntarlos, presentarlos y debatir sobre ellos.

L.F.N.: Ya que estamos terminando, quisiera que no termine con un concepto de pálida, porque ya para pálidas tenemos bastantes. Hay cosas positivas que es importante inventariar. Patricio dijo una cosa muy cierta, que tenemos que agradecer que todavía haya una enseñanza gratuita y que haya una escuela, la podemos criticar o lo que sea, y eso existe también en el interior, en las distintas provincias. No en todas, pero existe una preocupación: una preocupación por la enseñanza que tendrá los resultados que tengan, las críticas se podrían hacer a millones. Pero lo cierto es que el nuestro es uno de los países que tiene más población artística, no solamente entre los de América Latina, sino en el mundo, proporcionalmente a la población, y a las circunstancias que vive este país. Creo que eso no se tiene en cuenta, y es muy importante tenerlo en cuenta, que dentro de esto han sucedido cosas en las últimas décadas que han ido cambiando lo que pensábamos anteriormente, que era de alguna manera la población artística del país. Por empezar en los años '80 hubo una gran eclosión femenina. Antes en todas las escuelas había mayoría de mujeres pero en el mundo artístico había una enorme minoría de mujeres con respecto a los hombres, pero ahora no es así. Casi diría lo contrario, ahora hay una mayoría de mujeres. En los años '90 creo que hay otro fenómeno que ha ido tomando lugar: un vicio argentino era creer que el mundo artístico argentino era el mundo artístico porteño, y ahora las provincias han ido ocupando un lugar, hay un giro, y creo que están revelando -creo- lo más interesante que sucede en el país (lo digo en términos generales, por supuesto) y es lo que están revelando las provincias. Creo que es importante darse cuenta de esto, y por esto también creo que entre las cosas que han empezado a estar bien, dentro de lo informal, es esto que ha empezado a existir, lo de los seminarios de análisis de obra, que Antorchas puso en funcionamiento, y me parece bien, porque hay un intercambio entre Buenos Aires y las provincias, pero además me parecería muy bien si hubiera un intercambio entre las provincias y las provincias, porque a veces todo está relacionado a Bs.As. Creo que el sistema de análisis de obra también es una novedad didáctica de los años '90, y soy el primero en sorprenderme de cómo pulula, y por algo pulula. Eso quería decir, nada más.

C.F.: Me quedo siempre preocupada de que se escuche como negativo lo que digo, quizás porque para mí la manera más positiva de hablar es partiendo de la realidad. Es decir, no disfrazar nada y ver las cosas tal cual son y a partir de ahí construir. Lo fundamental, lo que falta (dije todo lo que falta y no lo que sobra) es esto que traté de explicar, de alguna manera, que yo pude accionar el día que me dí cuenta de que era tan simple dejar de hablar, actuar y juntarse uno con dos. Un día voy a hacer la lista de las cosas que tuve que aprender para poder accionar, no solo tuve que aprender a manejar la amoladora y todo eso, sino que también tuve que aprender a usar el programa Excel, porque estoy ahora haciendo las finanzas de los becarios de Trama, tuve que aprender a firmar cheques esta semana (que nunca en mi vida había firmado un cheque), todo esto es ser artista argentino, y me parece

que hay tanto por hacer, que...ya, no? Hay que hacerlo.

P: Eso, ya, no? Porque cuando se dice: se debe enseñar, y después de aprender se puede ser. Me lo planteo siempre. En todo momento se es, y se aprende en todo momento para ser. Entonces, qué es esto de enseñar para luego ser? Ese planteo educativo creo que tiene un equívoco grande. O sea: si, estoy de acuerdo con que los talleres y los elementos técnicos hacen falta, y montones, pero los conceptos son los que...

C.F.: Pero yo cuando hablé de técnica, lo mencioné como la herramienta que te posibilita pensar tu propio lenguaje, sino, quedaría reducida a ser como un tipo que trabaja en un aserradero, se entiende.

D.A.: También hay técnicas de pensamiento, generadoras de pensamiento...

P: Son generadoras de pensamiento para nuestro quehacer...

D.A.: A mí tampoco me gusta que en esta charla haya habido esto de "uuy, la Escuela de bellas artes"; yo no estuve en la Escuela de Bellas Artes y me aburre mucho hablar de ella, mal, y me entristece. Pero sí me gustaría dejar como "extra" algo, si hay algo extra, fuera de algo, es que hay que poner en práctica -creo yo- que hay una responsabilidad que tenemos los artistas, y es de accionar en relación a nuestro propio crecimiento, hablando de educación.

P: y para eso estuvimos hoy acá...

(aplausos)

Fin

12 de Abril 2002

"Nuestra crisis, está en crisis?"

Alina Tortosa	Crítica / curadora
Arturo Carvajal	Galerista / productor
Tulio de Sagastizábal	Artista / docente
Arq. Andrés Duprat	(anunciado oportunamente, no pudo participar)

La Argentina entró al primer plano de la conciencia del primer mundo en los últimos meses, no por su cultura, sino por su crisis. Este abrupto cambio de imagen acompaña un largo pero seguro descenso en cuanto apoyo proveniente de fuentes locales se puede esperar para las artes visuales. La producción artística se encuentra atravesada más que nunca por estas dos líneas: una, que tiende a unificar bajo un estereotipo una producción muy diversa. Y la otra, es casi una coerción a participar cada vez más en ámbitos más allá de las fronteras nacionales.

Cómo va a condicionar nuestra habilidad de pilotear nuestra crisis (de la producción artística local) la percepción que el mundo tiene de nuestra crisis mayor (del país)? Los interlocutores de los circuitos internacionales van a poder saltar ese bache entre el continuo ritmo global y los sucesos, intensamente particulares, que definen nuestro aquí y ahora?

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Esteban Alvarez: Hola, gracias otra vez por haber venido, y gracias nuevamente a Nicolas Peyre y a la Alianza Francesa por facilitarnos este espacio para reunirnos. Quisiera decir algo antes de presentar a los integrantes de la mesa de hoy. Cómo y porqué hacer una reunión y de quiénes son las voces que se escuchan son preguntas que están mucho más presentes ahora que cuando empezamos el año pasado con la primera mesa redonda.

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

Organizamos esta reunión con el fin de enfocar sobre un tema desde puntos de vista muy diferentes, para que sirva como punto de partida para un debate abierto. Elegimos el tema de la crisis en las artes visuales para la primera charla del año porque nos pareció que era imposible evitarlo, más que nada; y pensamos que hasta que no habláramos de este tema, no podríamos hablar de otras cosas. Además, sentimos que la idea de organizar estas charlas surgió en gran parte de la sensación de estar en el medio de un lento derrumbe, y de querer contrarrestar esta sensación con algo un poco más constructivo. Estamos buscando un balance entre las ganas de quejarnos de todo lo que está mal, y la necesidad urgente de imaginar y definir los pasos a seguir hacia algo mejor (dentro lo posible, por supuesto).

Esta noche tenemos con nosotros a tres conocidos miembros de nuestro ámbito, el Arq. Andrés Duprat, lamentablemente, nos informó hace unas horas que no pudo viajar hoy desde Bahía Blanca para participar en la mesa, debido a unas complicaciones inesperadas con la Bienal que se inauguró ayer en esa ciudad.

Están presentes entonces hoy: Alina Tortosa, curadora y crítica de arte, Arturo Carvajal, galerista y productor, y Tulio de Sagastizábal, artista y docente, todos ellos de trayectorias muy diferentes, van a articular sus pensamientos sobre el tema para abrir la discusión de hoy... Alina, si querés empezar...

Alina Tortosa
Buenas noches, muchas gracias por venir. Me gusta mucho el título que la han puesto Esteban y Tamara a esta mesa. Me parece muy apropiado preguntar si está en crisis nuestra crisis. Porque yo creo que en el terreno de las artes visuales, como en otros terrenos en la Argentina, hemos estado prácticamente siempre en crisis. Si hablamos de las artes visuales, en particular, creo que hemos estado en crisis porque, bueno, el acto creativo en sí es una situación de crisis y además porque hay, y ha habido, circunstancias materiales precarias, y hemos actuado en terrenos minados de crisis éticas, morales, teóricas y académicas, en que la simple apariencia de poder puede llegar a influenciar decisiones que deberían ser puramente profesionales desde lo disciplinario y no desde lo político.

El subtitulo de mi charla es: Por una mejor administración de los recursos existentes, que voy a aclarar un poco más adelante. Y esta situación perversa de interrelaciones en el medio, no tiene que ver solamente con los políticos corruptos, ni con banqueros salvajes, que los hay, por supuesto, como todos sabemos. Están íntimamente ligados a lo que llamo situaciones de seudo poder, que no engañan a nadie (por lo menos, a mí, me parece que no engañan a nadie, ustedes me lo dirán después) y que son ejemplos de impotencia, porque paralizan toda posibilidad de actuar creativamente y positivamente, abriendo caminos. Tiene que ver con cosas tan ridículas como el quedar bien, o hacer algo o no hacer algo que no le guste a alguien, que puede decidir sobre alguna situación específica en la que uno puede perder algo. Pero todas son medidas, en general, bastantes mezquinas.

Por lo tanto, la crisis actual no me parece sino un corolario de lo que pasó antes, digamos, como la crisis general del país. No creo que tenga que ver con que un día nos despertamos y estaba todo mal. Como Uds. saben, crisis viene del latín, crisis, y el griego, *krisis* con K, y

quiere decir decisión, y del verbo *krinein* que quiere decir tomar decisiones. Entonces la crisis en sí es un síntoma, una situación en donde uno tiene que reflexionar, y tratar de comprender qué pasa. Digamos que eso es lo ideal dentro de una situación de crisis. Pero (la crisis) es el síntoma de otra situación más, que se ha ido gestando. Y a través del psicoanálisis, sabemos que una crisis puede provocar una toma de conciencia, y eso puede ser ocasión de crecimiento personal y/o comunitario. Y creo que ése es el tema de esta charla y de nuestras vidas en este momento. Después del 19 de diciembre, que tenemos que pensar básicamente en términos comunitarios, aún desde disciplinas especificas, por ahí más recoletas.

El 19 de diciembre enfocó de manera bastante dramática situaciones que ya conocíamos; creo que ninguno de los que están aquí hoy puede decir que no tenía idea de lo que estaba pasando. Pero sí quedaba la posibilidad de distraerse; y dejar que se colara de alguna manera la ilusión - la ilusión de que las cosas iban o podrían ser mejores, o que no todo era tan terrible como parecía. Para mí, para todos nosotros, me parece que el 19 de diciembre fue un antes y un después, una raya bastante gruesa que divide el tiempo como lo fue también el 11 de septiembre. Y ambas situaciones, me parece, han requerido un reacomodamiento interno ante situaciones, y decidir qué hace uno con su vida, con su trabajo, con su presente y con su futuro.

Lo que yo sentí, tanto después del 11 de septiembre como después del 19 de diciembre, es que si bien uno sabía en quiénes creía antes, y con quiénes se sentía más cómodo, y cuando digo cómodo, quiero decir por razones profundas, porque comparte valores, porque comparte proyectos, porque puede confiar y se siente contenido y piensa que son personas (yo lo estoy definiendo en mis términos) personas que son útiles a la comunidad en términos positivos. Creo que para mí, el 19 de diciembre, como el 11 de septiembre, se redefinieron las fronteras, digamos, por un lado, como un mazo de naipes que se fue barajando de vuelta y se volvieron a dar las cartas, y otra vez no nos pudimos hacer ilusiones de muchas cosas.

Pero acá en la Argentina, después del 19 de diciembre, yo siento que es muy importante sentir que uno tiene un grupo de pertenencia en el cual puede confiar, y en el cual puede creer, pase lo que pase. Porque no podemos creer en los gobiernos, ni tenemos que creer en los gobiernos, no podemos creer en las autoridades ni municipales, ni nacionales ni las de cultura ni las de no cultura. Pero si podemos creer en gente que nosotros sabemos porque la conocemos, porque la hemos visto trabajar, porque creemos en lo que dicen. Y esa creo es una de las respuestas. Ese país, esos territorios, a partir de un sentido comunitario o de un sentido de pertenencia a ciertos grupos.

Yo hablo de la buena administración de los recursos existentes porque creo que aunque mañana, por ejemplo, nos llamaran a todos para decir que hay mucha plata para cultura, estaríamos igual en situación de crisis, como hemos estado siempre, porque hay cosas que se han venido manejando mal desde antes. No es una novedad, ¿no es cierto?

Prácticamente en el año 2002, no tenemos museos que funcionen bien. Tenemos museos donde los empleados públicos se sienten patrones a pesar de ser servidores públicos. No piensan en términos de la comunidad nada más que en la comunidad como los que van a asistir al evento. Todos estos son cambios muy profundos que tienen que ir haciéndose, pero no se van a hacer desde arriba para abajo, creo que se van a hacer en la medida en que cada uno de nosotros, ante cada situación, exija lo que le parece que tiene derecho a exigir.

El año pasado, un grupo de gente joven se reunió durante algunos meses para trabajar en un proyecto que se llamó la Recuperación de los Espacios Públicos. Tenia que ver justamente con qué tipos de museos queremos en el 2003 en la Argentina. Porque, bueno, la situación de los museos ustedes la conocen igual que yo. En el M.N.B.A., ya sabemos, es el feudo del señor Glusberg. No hace falta que explique mucho cómo se curan las muestras. El Sr. Glusberg cura todas las muestras, escribe todos los textos, pero además, no es ningún secreto ni acá, ni en Paris ni en Londres que se los escriben otros. Porque yo he ido a congresos internacionales de asociaciones de críticos y se ríen. Por supuesto, si Glusberg les paga el viaje acá, vienen. Porqué no van a venir? Pero se ríen y no abren ni siquiera los paquetes de libros que manda. Eso es lo que yo llamo situaciones de seudo-poder. Cómo se puede convencer a ése señor, por

ejemplo, para dar un caso específico ¿qué importa que publique tantas cosas que no escribe? Porque no es un registro académico válido, para dar un ejemplo.

El Museo Sívori, no digamos, las muestras son malísimas; es el Museo de Arte Argentino y Latinoamericano, y nosotros no hacemos nada para reclamarlo. ¿Cómo permitimos que el museo de arte argentino se maneje tan mal? Y todavía, como fue el año pasado, creo, manden correos electrónicos para decir que apoyemos que abran una Confitería. O sea, sería mejor si aprendieran primero a dirigir el museo. Entonces, ¿porqué nosotros (no quiero decir bancar, pero no me sale un verbo más elegante) aceptamos estas cosas?

Yo creo que la otra respuesta es esa, que todos los días tenemos que tomar pequeñas decisiones y grandes decisiones para decir, que esto no, esto sí, y esto no. Bueno, hoy a lo mejor voy a ser un poco menos severa porque bueno, qué sé yo, pero que todos los días tenemos que decir qué nos gusta y qué no nos gusta, qué nos parece correcto, qué le sirve a la comunidad, qué nos sirve a nosotros a largo plazo, qué les sirve a nuestros hijos y después a nuestros nietos. Esas creo que son las cosas que no hemos tenido en cuenta buscando muchas veces una ventaja inmediata.

Ahora, creo que la gente que trabaja en lugares donde se supone que tiene que trabajar para los demás, trabaja para sí y se promueve, y los demás que no les exigimos que cumplan con sus funciones, estamos tan en falta como ellos. Por ejemplo: la asociación de críticos de arte, que se fundó en la Argentina en 1950. Desde cuando empecé a tener registro de ella, Glusberg era el presidente. Y su función (de la asociación) es gremial, es cuidar los derechos de los críticos de arte. Cuidar que se les pague, que tengan un lugar profesional, que su cumplan los requisitos que haya que cumplirse. E históricamente, ¿qué ha pasado? Que el presidente de turno aprovechaba esta situación para tener más poder. Siempre ese seudo-poder que es, para mí, el símbolo de la impotencia.

Por suerte ahora, hay Internet - en la época de Glusberg no había Internet- entonces toda la correspondencia que llegaba (para la asociación), se la guardaba para él y no repartía la información. Creo que en los últimos diez años muchas cosas han cambiado, Internet por una parte, iniciativas como ésta de Tamara y Esteban por otra, Trama. Creo que hay mucha gente joven mucho más comprometida con un sentido más ético y más comunitario, más articulado a una vida mas abierta, porque finalmente cuando lo único que uno quiere es su propio beneficio, es muy cerrado, y finalmente, bastante aburrido. Creo que tenemos que aprender a exigir nuestros derechos. Primero, cumplir con nuestras responsabilidades. Ese es el primer punto. Creo que justamente, en un momento tan dramático como esta crisis, lo único que nos cabe es hacer lo que sabemos hacer lo mejor posible. Y reclamar las cosas que nos corresponden. Muchas gracias.
(aplausos)

Arturo Carvajal
Buenas noches, mi nombre es Arturo Carvajal. Cuando Tamara y Esteban me convocaron, yo me pregunté en que podía yo contribuir, qué podría ayudar a esclarecer, cómo contestar a la pregunta, qué hacer? Qué hacer frente a la crisis? Yo viví diez años en los Estados Unidos, y pensé que a lo mejor podría contarles algunas de las cosas que ví y aprendí. En términos de (no es que voy a proponer que nos convirtamos todos al protestantismo ni que hablamos en inglés) pero sí, tratar de ver cuáles han sido las experiencias de otras comunidades culturales artísticas para ver si a lo mejor hay algunas, o para medir el funcionamiento de nuestra comunidad, de nuestra industria artística, de articulación de ese sistema en el que estamos todos involucrados con distintos roles. Cómo opera para lograr una mayor efectividad, porque si hay algo que, pensando un poco en términos de tratar de encontrarle un hilo para tirar y entender a la crisis, el termino que se me ocurrió primero fue el de la disfuncionalidad.

La Argentina se descubre a partir del 19 de diciembre (a partir de la caída de ese sueño hipnótico de la convertibilidad), como una sociedad disfuncional: una sociedad que no consigue atender a sus propias necesidades. En todos los aspectos, desde los más básicos, y que adquieren el carácter más dramático: las cifras de la crisis, la desocupación, los pobres, es

decir, este tipo de cosas que uno lee en los diarios y se ven en la calle. Y en el otro extremo, las más complejas y sofisticadas, que son las culturales. Pueden ser sospechadas de ociosas o a lo mejor no lo son, la debilidad de la cultura hace que todo el sistema, sea una pieza más de ese sistema que no funciona, que no devuelve.

El esfuerzo de todos se pierde. Se evapora en este laberinto en el que aparecemos todos inmersos. Al tratar de ver una comunidad cultural, una comunidad artística, que tiene organizaciones y esas organizaciones cumplen roles e interactúan. Entonces, de algún modo, devuelve al resto de la sociedad, o sea, estoy convencido que la producción artística hace a la calidad del debate general, hace a la calidad del debate plural, al funcionamiento democrático, es una pieza indispensable para ese funcionamiento. Entonces, para ver, para entender qué es lo que no funciona (que probablemente Uds. lo conocen - Alina lo describe, y todos tienen una experiencia propia de ese disfuncionamiento).

Cada uno de estos ejemplos, que voy a tratar de presentar de un modo muy abreviado, digamos, la comunidad americana también piensa su propia crisis, y los europeos también, y si les preguntamos a ellos tienen crisis horrorosas y unos problemas espantosos y se juntan también probablemente como para que haya un debate como esperamos que haya hoy acá. Pero hay que ver que hicieron y que pasó. Tomando el modelo americano de post-guerra, es el que yo de algún modo tuve más acceso y uno ve operar y ve su dinámica y ve lo que produce, y también sus problemas, que también pueden aparecer acá y a lo mejor podamos debatir después.

El punto de partida (probablemente) del modelo, de la estructura, es que hay una primera cosa que es central que es la enseñaza artística. En los EE.UU. la enseñaza artística se incorpora a las universidades, que es un fenómeno peculiar en los EE.UU. de la post-guerra. Después en otros lugares se repite y se hace muy probablemente, es un modelo aprendido e incorporado en otras partes.

El modelo europeo (que viene de las academias del absolutismo) era la escuela de arte separada de la universidad. En las universidades americanas, tienen ciertas características propias, que son el *campus*, por un lado, que llama a la interacción de las distintas disciplinas, o sea: se encuentran los estudiantes de arte, y los profesores de arte, y los académicos del arte con académicos de psicología, filosofía, ciencias políticas, y hay como un caldo de cultivo de ideas y de ronroneo que hace a esa dinámica, que uno ve, en N.Y.U. que llegaba Derrida, e íbamos todos. Iba la gente de todas las disciplinas y van los estudiantes de arte. Y eso generaba un clima, dinamizado. Creo de eso se trata, de encontrar mecanismos de dinamizar los procesos. Ojalá que sean lo más orgánicos posibles, además de depender del esfuerzo individual de todos, y de depender de que todos exijamos que las cosas ocurran del mejor modo posible.

También buscar un cierto modo de organizar... pasé un período corto por Yale, y la masa de recursos puesta al servicio de cultura, bueno, hay un problema de riqueza, y además estas instituciones protestantes, que son sostenidas por la comunidad (vamos a volver a estas instituciones cuando hablemos de museos). Y creo que esto nace con las iglesias protestantes, que no tienen ni un estado, ni un poder central que las alimente, si no que es la comunidad misma la que las sostiene.

Los estudiantes pagan y pagan unos *tuition fees*, unos aranceles altísimos, que son de diez, veinte mil dólares al año, a lo que suman lo que recauda, y así la masa de recursos puesta al servicio de la educación, además de la investigación académica. Las universidades allá se convierten en centros de investigación y uno se topa con personajes, que son como Harold Bloom, estas estrellas que se van nombrando son los profesores que están dando vueltas por ahí.

El otro elemento en lo que la experiencia americana es distinta de la europea son los museos. Los museos también son instituciones autónomas, o sea, sostenidas por grupos de la comunidad. Los museos son un producto de la revolución, "el Palais du Peuple", el Louvre abierto al público, las colecciones reales del poder absolutista abiertas al pueblo.

(comentario del público, sin micrófono)

Perdon? Bueno - aquí hay alguien que sabe más que yo. (se repite el comentario). Claro, es decir que Tom Krens dice que el museo es la Enciclopedia, es decir un producto del siglo XVIII en una caja del siglo XIX. Es la apertura a la gente de colecciones que eran privilegio de la realeza; eran colecciones del privilegio. Nosotros heredamos ese modelo, pero faltó un detalle que era el botín de la Revolución Francesa. Es decir, que heredamos museos vacíos. Hoy hay museos vacíos de contenido. Creo que ante un estado pobre, un estado que además en el mejor de los casos debería, tal vez, atender a necesidades muchos más brutales que las culturales (es un tema para debate). Habría que pensar que a lo mejor la Argentina debería aprender...

Y de hecho, ha sido así, porque los museos han recibidos contribuciones de colecciones particulares, se ha abierto ahora el museo Costantini, hay una experiencia anterior en Rosario, si la Argentina va a tener museos debería probablemente depender más de esfuerzos de grupos que depender de un estado que desde ya no tiene punto de partida para organizar estos museos porque falta la colección, falta esa masa de objetos que al inicio los museos europeos tenían. Después aparece un tercer modelo, que no es desatendible que es el modelo de los *Kunsthalle*, que es el caso que aquí el más parecido es Proa, los espacios sin colección, que permiten mostrar objetos que vienen de otras colecciones.

Armar una colección de museo hoy, sobre todo, inclusive del siglo XX, es impensable. Incluso en los EEUU hoy, solamente en la época de Silicon Valley, el museo de San Franciso fue el último museo que realmente ha coleccionado. Los precios de las piezas de calidad de museo están fuera de nuestro alcance. Pero si los museos que han coleccionado, tienen de hecho un problema, que es que tienen su colección guardada. O sea, el Guggenheim, para el que yo trabajé, en un punto tenía un 98% de su colección archivada.

Claro, los espacios de exhibición son limitados en proporción, y esto da lugar a muestras itinerantes que salgan. Tener lugares donde estas cosas puedan mostrarse, tal vez sería una dirección para pensar. El otro ingrediente que hace que cualquier comunidad artística debería apuntar a desarrollar son los medios.

Hoy la cultura, está estructurada alrededor de las comunicaciones. El debate escrito, el debate académico escrito por un lado y el debate de divulgación también en la prensa masiva, la prensa de los diarios tiene un rol insoslayable, en el sentido que divulga, alimenta, da base a la decisión del coleccionista, da base a la decisión de la persona que va a ver, y es el lugar que de un modo cristaliza los debates interpersonales, todo este funcionamiento queda traza en la prensa. Es un punto central y a empujar y a buscar para que se desarrolle.

Por último: el coleccionismo, que claro, el coleccionismo americano tiene una tradición muy larga, pero yo creo que además se sostiene, porque para coleccionar hace falta plata, es decir, coleccionar es cosa de ricos, o de gente que se anima, o de gente muy curiosa, o gente adicta al coleccionismo como podemos tener algunos acá. Pero el coleccionismo depende de todas estas estructuras. Un rol fundamental de los museos es de construir el canon, o sea, lo que entra a los museos debería ser idóneo.

En un sistema plural, la autoridad se construye de una manera fluida, se construye en el debate. Los museos participan de ese debate consagrando, y en el mejor de los casos, desarticulando consagraciones que en algún momento parecieron válidas y que después no lo son. Bueno, salteé un montón de temas de los que pensaba hablar; no sé si me queda... Esto quiere decir que mi tiempo se acaba (levanta un paquete de azúcar rojo) - la tarjeta roja. Creo que lo que cuenta más es el debate, la experiencia de ustedes, lo que ustedes van a aportar después.
(aplausos)

Tulio de Sagastizábal
Pensé que el aspecto más importante, en realidad, de la reunión es el debate, y voy a tratar de ser lo más coherente posible - escribí un texto. Porque me parece que de esta manera podría hilvanar una serie de pensamientos, que si no, por la complejidad del tema, probablemente, no la hubiera podido hilvanar, o me pasaría, como es lo más probable, que muchas cosas quedarían en el tintero. O sea, es aburrido, lo reconozco, pero leo el texto, y creo que el texto va a dar pie para que en el debate después podamos desgranar cada *item* o las preocupaciones más específicas que creo que están incluidas en este texto.

Mi idea central es que para hablar de los temas que deseábamos hablar aquí se debe ir un poco atrás en el tiempo para comprender cómo las dos constantes, y éstas son globalización y posmodernidad, que definen el universo, "lo universal", de nuestro tiempo tuvieron una aparición traumática y represiva en nuestro horizonte.

Aparecieron después de una década de dictadura, una dictadura que exiló o diezmó además una gran parte de nuestra inteligencia, como todos sabemos, e inevitablemente entonces aparecieron como una imperiosa imposición de los tiempos y con una urgencia que no daba posibilidad de asimilación crítica, ni permitía el desarrollo de un campo de confrontación de la naturaleza que fuera. Se trataba de un sencillo tómalo o déjalo, y ya dejarlo era promesa de salirse de la historia.

A todo esto se le suma la naturaleza autoritaria que conserva en la Argentina " lo institucional" que estableció hasta hoy una circulación de una sola vía para todo lo que sean estrategias y pensamientos propuestos, en los excepcionales casos en que además hubiera algo de esto.

Así, creo que es como fue desarrollándose este lamentable tejido de situaciones y posicionamientos que fueron debilitando, al punto de la anemia, las posibilidades de desarrollo en Argentina de un pensamiento critico autónomo y autorregulado en el campo de las artes. No hubo posibilidad de discutir, en realidad no hubo posibilidad casi de comprender, el desarrollo de estos fenómenos fundantes de la época, globalización y posmodernidad, y poder definir de un modo asequible el tipo de condicionamientos y determinaciones que implicaron su presencia, como nuevo e irreversible panorama de una época que nos tomó por asalto y desconfiados.

(realmente todo esto es mucho más vasto, pero la idea del texto es puntualizar algunas ideas que me parecen muy centrales)

No tengo dudas que son éstos los motivos centrales de las dificultades que vamos a encontrar ahora para realizar una eficaz mirada crítica que nos permita "administrar " esta crisis. Digo administrar para declinar un poco lo pretencioso que suelen sonar la enunciación de estrategias que uno puede proponer como tareas a realizar, y que en realidad no tienen otra ambición que, por una parte, reparar falencias que arrastramos, y por otra, comprender con claridad como los condicionamientos de la posmodernidad están también habilitando desarrollos futuros.

Me refiero, por ejemplo, a poder definir nuestra diferencia como momento cultural. Me refiero a la imposibilidad del retorno de una Teoría como alternativa para poder desarrollar un pensamiento critico ligado a nuestras prácticas posibles. Y además a la posibilidad de pensar que globalización y posmodernidad, finalmente, como "imago mundi" que son, no podrán evitar su propia caída del mundo de las abstracciones al mundo de las mercancías, que es el destino de toda imagen en nuestro tiempo, y por consiguiente, definirse también ellas como efímeras, no absolutas ni eternas.

La intención al derivar la conversación hacia este giro "cultural" del temario se debe a mi propio desinterés en plantear lecturas de la realidad de nuestro campo especifico que no tengan como punto de partida la centralidad del problema de la ausencia de la participación de los artistas en la definición, en la construcción y en la crítica de los proyectos que los involucran.

Creo que la crisis total que envuelve a la Argentina es una señal que solo podrá entenderse en una de dos direcciones: o un reforzamiento de todas las conductas represivas, autoritarias y elitistas, y éste es un camino que en verdad no deseo imaginar, o el aprendizaje de esta innumerable suma de desaciertos que ha sido nuestra realidad mas reciente, y de la cual nuestra débil voluntad crítica también fue una pieza clave. Creo, finalmente, que debemos como artistas hacer un enorme esfuerzo intelectual, y de deseo, para encontrar nuevos modos de relacionar nuestra práctica con la formación de nuevos modos de pensar. Quiero decir, que prácticas y pensamientos se realimenten de maneras inéditas, inesperadas y puedan responder de un modo útil a una emergencia que seguramente será prolongada.

Nada de lo que tenemos hasta hoy como herramienta o como pensamiento sería suficiente.

No sé si ocupo mis minutos, tampoco me preocupa mucho...

A. C.: la tarjeta roja te va a llegar...

T.d.S.: (sigue) ...la idea del texto y además, lo hice lo más breve posible y lo más condensado posible, la idea fundamental era plantear estas ideas. Que para nosotros, para tener la posibilidad de analizar la crisis, tenemos que remontarnos a los orígines de la crisis. Y que la crisis tiene particularidades, nuestra crisis nacional, tiene particularidades que están íntimamente ligadas al desarrollo de nuestra historia nacional. Uno de los datos que a mí siempre me ha preocupado y que además me ha dificultado mucho el crecimiento como artista era la ausencia absoluta en la Argentina de un pensamiento crítico. De un pensamiento crítico local. De un pensamiento crítico que analizara y pautara, y estableciera estrategias de conducta frente a lo que era toda esta avalancha internacional sobre nuestros problemas y sobre nuestras conciencias.

Creo que después de la década del '60, donde realmente en la Argentina se desarrolló una gran capacidad teórica, quedamos muy, muy, desprotegidos. Y es un problema constante para los artistas, no tener instrumentos teóricos, no tener instrumentos, porque sino las estrategias, la única alternativa que nos queda para la estrategia es, en cierto modo, un cierto grado de sumisión a ciertos dictados sobre los cuales no tenemos ningún control, ninguna posibilidad de confrontación, no tenemos ninguna posibilidad ni siquiera de análisis. Volvemos siempre a la situación de tómalo o déjalo y generalmente es una situación de mucho deterioro, y sobre todo, que me parece que genera (que creo es la consecuencia que estamos pagando), un ámbito muy poco creativo, muy poco entusiasmante. Creo que hay que hacer un enorme esfuerzo, y ese enorme esfuerzo tiene mucho de la responsabilidad de los artistas, para que la participación en la generación de estrategia, de pensamiento, de política, realmente sea la participación de los artistas muy activa, y realmente se establezcan nuevos, nuevos, nuevos procedimientos, nuevos proyectos, nuevos modos de relacionamiento. Gracias.
(aplausos)

Discusión:

Público : Sí, quería retomar el último pensamiento de Tulio en cuanto al esfuerzo que es necesario y conectarlo con la primera definición que hizo la Sra. Alina cuando definió la palabra crisis en sus antecedentes griegos y latinos como decisión. Esto a su vez lo vinculo con el ideograma chino, famoso donde define la palabra crisis - mejor dicho, expresa la palabra crisis, se escribe con un ideograma que representa dos conceptos, el de peligro y el de oportunidad. Y a su vez lo vinculo con una frase muy común en el ámbito náutico, que es original de Séneca, y donde dice que aquel que no conoce el rumbo, no le importa por donde sopla el viento. Ese esfuerzo, esa estrategia, necesaria para eso, debe estar perfectamente definida al inicio, porque si no hay una estrategia, no se sabe a donde se va a orientar ese esfuerzo. La oportunidad que se presenta en ese momento se va a desaprovechar.

P: Hay una cosa que me gustaría acentuar, y que no se hablo acá, es el concepto del arte que nace con las vanguardias históricas. O sea, el concepto que tenemos nosotros del arte moderno, de la modernidad, que nació a principio del siglo XX, nace en la crisis más brutal e

inimaginable de la sociedad occidental de los tres o cuatro últimos siglos. O sea, nosotros somos los herederos de la crisis de la primera guerra mundial europea, y de la segunda. Lo que quiero decir es que el arte moderno, y contemporáneo se alimenta y se nutre de un estado de crisis permanente. No es temporario, no es que después de la crisis vienen cosas mejores. O sea, el estado del arte, se fundamenta en una concepción que se basa en una crisis continua. Entonces, una de las cosas que me parece que habría que enmarcar cuando hablamos de la crisis en la Argentina: la crisis en la Argentina es una de las tantas crisis con las cuales se formó el siglo XX. Quiero decir que no hay arte si no hay crisis, al menos desde hace ciento veinte años. Esa idea, ese fundamento basado en una contradicción, entre lo que es la realidad y lo que es la ficción es lo que permite que exista el arte contemporáneo. Eso es lo que quería manifestar con respecto al concepto del arte, y no solamente del arte Argentino en este instante, sino del arte occidental desde 1905, aproximamente.

Alina Tortosa: Horacio, al principio yo dije que el acto creativo involucraba a la situación de crisis, no lo expliqué tan bien como vos, pero...

Tulio de Sagastizábal: A mí, si me permitís, te digo que yo te haría una objeción -y que precisamente apuntaba en parte de mi texto- y es que... nosotros no tenemos una teoría para enfrentar a la crisis. La tenemos que hacer. Cosa que las vanguardias sí tenían, unas teorías, y toda la modernidad tuvo una teoría y precisamente, para no anhelar el retorno de esa teoría, porque yo creo que realmente es una experiencia finalizada, el problema central que tenemos, de la necesidad de generar una teoría, y ya que estamos, generar una teoría que además contempla nuestra situación como central. O sea, ya no pensar en una situación... Si, está bien, pertenecemos a la civilización occidental, pero no tanto. En este momento podemos constatar que no pertenecemos tanto a la civilización occidental. O que al menos que tenemos como decía, un momento de diferenciación. Este es un momento de diferenciación y lo que tenemos que saber aprender, lo que tenemos que saber comprender y lo que tenemos que encarar, como tarea.

P: Estoy de acuerdo contigo, pero también tenemos saber apropiarnos de las cosas ajenas. Por ejemplo, de las teorías ajenas y de los fundamentos ajenos. O sea, no es que somos unos pobrecitos que no somos capaces de teorizar, no, no.

T.d.S: No, no...

P: Somos capaces y gracias inclusive a lo que hemos leído y a lo que podemos leer, podemos trasformar lo leído. O sea, la apropiación significa una arma muy importante, o sea, a mí, no me importa si alguien aquí a la vuelta pensó el problema de la crisis y el arte Argentino, sino saber cómo fue pensada desde Sócrates, como decía un señor, hasta hoy. Eso es lo que a mí me interesa. No quiero límites.

Arturo Carvajal: Hay a lo mejor, un elemento más que yo creo, solo para sumar, si hay un rol del arte o de la comunidad de la que estamos hablando es generar las contra-narrativas que enfrentan. Podemos pensar en la sociedad como un entramado de narrativas que vienen de afuera, de las narrativas corporativas, públicas, privadas, y nuestro rol es ir generando las contra-narrativas que permitan mover esa cosa. Creo que el debate es el ámbito, la cancha va mas allá del ámbito artístico. Si no, no se justifica nuestra existencia. Estamos para eso. La comunidad está para eso.

P: En realidad, no voy a aclarar nada que no hayan dicho, pero lo quería decir yo también. Si, estoy de acuerdo con Tulio, y por eso lo voy a repetir, solo para sumarme, que realmente considero que tenemos que repensar desde nuestro lugar el sistema, con sus falencias, sus características, sus crisis, que por otro lado, yo creo que desde hace un par de años que hay muchas cosas que se están moviendo, y que tampoco las podemos dejar de tener en cuenta. Como lo es estar en este momento acá, discutiendo o que es que empiecen a aparecer proyectos como los de Trama, que hicieron, que todo el mundo recupere un hilo de pensamiento que había sido abandonado como hace veinticinco, ya veintiséis años, y eso me parece que habla también de una situación. Y si, a mí me interesa pensar las cosas de acá, que no quiere decir que como material de pensamiento uno eche mano a teorías sin importar

de donde vengan, no? De la historia de la cultura, precisamente, no quiere decir que uno desoiga otras voces pero realmente creo que hay que enfatizar el lugar donde nosotros estamos y construir un pensamiento propio para no desdibujarnos. Me parece que es como... de dónde lo vamos a hacer? Creo que hay que pensarlo desde acá y un poco hay que abandonar esta copia de estructuras que no nos son propias y que constantemente quieren ser aplicables donde... no hay manera. Nunca lo pudimos hacer, hasta ahora, no hubo manera de aplicar estructuras de otro lado y ni siquiera de construir una propia, así que, así me parece... el lugar de la crítica realmente es fundamental y si es un agujero muy grande que tenemos. Y también el lugar de la formación de los artistas, más allá de tomar al artista como un productor de obras, el artista como persona que genera pensamiento y la necesidad de formarse como tal y no simplemente como productor de obra.

Esteban Alvarez: Por ahí me parece oportuno leer una pregunta que nos ha llegado de Juan Toledo (escritor colombiano residente en Londres), dice: Partiendo de la premisa de que las crisis son un estado casi "natural" de nuestra contemporaneidad -en la manera en que gran parte del dinamismo social, político, económico y, por supuesto, artístico de nuestros días se da como respuesta a muchas y cada una de las diferentes "crisis" que enfrentamos- ¿no será válido decir entonces que el producto artístico contemporáneo parece ser una mera visualización, más que una respuesta concreta, a la crisis del momento, como también lo fue de la crisis pasada o de la anterior a esa? En otras palabras: si entendemos que lo social es lo que se impone al arte y no a la inversa, ¿no será erróneo hablar de "crisis en las artes plásticas" cuando en realidad es una crisis en la sociedad y de las instituciones que sostienen la producción artística? Ante tal perspectiva, ¿no será más apropiado enfocarnos en los medios y procesos de producción artística más que en el arte como el producto? Una otra pregunta, producto de lo anterior, es: sí las instituciones están "en crisis" ¿cómo hacer que el arte argentino sea menos dependiente de esas instituciones para convertirse en algo más participativo e independiente?

T.d.S.: De quién era esa?

E.A.: de Juan Toledo.

P.: El arte argentino depende casi nada de las instituciones. Para bien o para mal, las instituciones casi no intervienen para nada. En la producción de arte argentino, uno de los rasgos, y esto lo reitero, para bien o para mal, es que son los artistas quienes producen, o han producido hasta ahora de manera aislada o casi como claveles del aire diseminados por allí, y que esto que Marina decía bueno, qué bueno que últimamente, en el último año, en los últimos años empezaran a reaparecer proyectos en los que se plantearan debates transversales, entre productores de arte, entre gente que reflexiona desde un lugar, historiadores, y simplemente cuestionadores desde lo que se esta haciendo. Esta vocación, de plantear tirar al ruedo nuevas perspectivas, es ya un pequeño paso adelante. Yo coincido con Marina en que es muy enriquecedor, que todavía es muy precario, pero que si, nosotros hoy tomamos como punto de referencia esta pérdida brutal de representatividad de todas las instituciones de nuestro país casi se diría que estamos en una especie de grado cero en el cual el arte se ve beneficiado por esa orfandad que siempre tuvo. Porque no tiene prácticamente que zafar de ninguna falta de representatividad. Porque nunca tuvo instituciones a las cuales respondió. Entonces, en este momento, en que las instituciones están fisuradas en dos, el arte tiene la posibilidad de abrir un debate de manera mucho mas transversal, que puede plantear situaciones de extrema riqueza, es muy probable, que en un futuro muy próximo, asomen cosas, yo ya estoy viendo algunas cosas de mucho interés que a lo mejor no tienen tanta visibilidad, pero en la medida en que esto se desarrolle, van a ir apareciendo con mayor energía y mayor vigor. Esto por supuesto, que va en la dirección que vos decías, Tulio, el vigor en el sentido de pensar o darle forma, de modular un pensamiento, el necesario pensamiento crítico, que nos adeudamos, como una modernidad sorteada, en este país. En este país no tuvimos nunca, o tuvimos esbozos de pensamientos críticos, porque tampoco tuvimos una modernidad, y el pensamiento critico es un instrumento, fue un instrumento de la modernidad. Esto nunca pudimos manejar, y eso es una cosa que se adeuda la sociedad Argentina y se adeuda también la producción de arte y la teoría de arte, pero yo creo que como dije al comienzo, por esa misma orfandad de instituciones estamos en mejores circunstancias que otras áreas de la actividad en este país,

de la actividad política, social, creo que las instituciones son, en este momento, una lacra.

A.C.: Creo que no quiere decir que no habría que tomarlas por asalto. No podés ceder, no podés dejar ese lugar. Es decir, no hay que renunciar...

P: No, no digo de renunciar, yo digo que afortunadamente, la crisis de representatividad de las instituciones... Cuando vos no estás ligado a una institución, ni la sostenes, no tenés la crisis de representatividad de esta institución. Vos no representás ... Qué es este grupo de artistas en relación a lo que podría ser una institución que supuestamente representaría a los artistas como la S.A.A.P. (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos)? La S.A.A.P. no existe. Existió en la época en que estaba Spilimbergo, que estaba Lozza, era representativa. Hoy es un sello corporativo que les sirve a tantas instituciones como la S.A.D.E.(Sociedad Argentina de Escritores), hoy no te tenés que despojar de esta institución, podés armar otra, porque ésa no existe.

A.C.: El tema es que a veces ocupan el lugar de. O sea, la gente no sabe las cosas que sabemos nosotros, y hay una audiencia, y hay una idea social de lo que uno hace.

P.: El problema no es que exista la S.A.A.P. o que no exista, el problema es que no exista ninguna otra organización, otra forma organizativa. El problema es que la S.A.A.P. realmente no existe.

A.C.: Pero es un ejemplo de una cosa que -yo creo- es central. Hablábamos acá, se plantea el tema de las prácticas modernas, prácticas pluralistas, prácticas de debate, prácticas de pensamiento crítico contra prácticas que, llamémoslas nepotistas, llamémoslas autoritarias; éstos territorios, que son los territorios institucionales, no están vacíos, están ocupados por otros. Y ésos otros no son inocentes. Es bueno que estemos vivos a pesar de, y es bueno que esto esté. Pero, creo que la potencia de las situaciones bien llevadas, o sea la prueba está cuando algo bueno ocurre en una institución, la gente va masivamente. Porque además hay un público, hay una gente, lo que acá se produce debe tener una cascada en lo social. Tiene que proyectarse hacia afuera, y las instituciones son estos mecanismos. En una sociedad, además, como ésta, si hay una cosa que ha ocurrido, es que los canales de acceso a la gente se han concentrado. Por los medios, por las cosas, los lugares de comunicación, los lugares donde la gente va para buscar la información, se han ido reduciendo, como se reduce la pantalla de la televisión, o los canales. Y yo creo que si uno tiene un museo, si el museo de bellas artes cumple su función, la potencia de esa máquina puede ser una cosa muy extraordinaria, cuidado. No hay que descuidar eso.

P.:(comentario sin micrófono).

P.: ... vivimos en una sociedad del espectáculo, mientras el museo, justamente, el museo, de bellas artes, de arte moderno, el museo Sívori, son, dado que vivimos en esta sociedad del espectáculo, en donde verdaderamente la imagen es lo que impera, la pornografía visual, todo lo que vos quieras, lo peor de lo peor, lo que nos se mete en la cabeza, todavía, cualquiera de los museos, chiquitos o grandes, mal dirigidos o bien dirigidos, te dejan un lugar para la contemplación estética. Existe la posibilidad de sentarse y mirar un cuadro. Sin la polución ambiental. El museo, sí, ya sabemos muy bien, la crisis, y las críticas que uno puede hacer a quienes dirigen los museos. Pero el museo como concepto, donde todavía es posible sentarse con su propia sensibilidad... eso no te lo dan los medios masivos de comunicación. No es cierto? Y las instituciones no son absolutamente necesarias. Yo creo que Ana María tenía razón. Lo que no sabemos hacer es ser autónomos todavía. Tenemos una autonomía porque las instituciones se han venido abajo, y no sabemos qué hacer sin papá y mamá. No sabemos qué hacer con nuestra propia autonomía. Y en este sentido Tulio tenía razón; tenemos que aprender a hacer algo. Pero ojo, yo no necesito que una institución me enseñe. No. No la necesito!.

A.C.: No tiene la autoridad para hacerlo.

P.: Efectivamente, y los medios de comunicación tampoco.

T.d.S.: Si, pero nosotros tenemos posibilidades, y entendimos que podemos generar herramientas para transformar estas instituciones, yo coincido totalmente con Arturo que son lugares que no se pueden seguir desatendiendo, que tienen que ver con cierta debilidad de nuestro espíritu critico y nuestra voluntad de intervención, y además creo que hay un problema muy concreto, es que toda la articulación, de políticas internacionales, en una dirección y en otra, va a pasar por las instituciones. Es muy difícil, que organizados a través de proyectos autónomos... Insisto, con lo autónomo, creo que es una diseminación imprescindible, pero creo que esa diseminación también tiene objetivos. Y uno de los objetivos es reconvertir toda la institucionalidad de la Argentina. Creo que va más allá del ámbito del arte, por supuesto, pero bueno, nuestra preocupación y nuestra responsabilidad inmediata es el ámbito del arte. Y yo creo que tiene que haber una estrategia para reconvertir las instituciones argentinas, es así. No dejar que sean esa cosa obsoleta, cara e inútil que son. Cuando funcionan, solo funcionan como institutos autoritarios. Es así. Y que generan, entre otras cosas, este desgano y esta desvalidez, que tienen los artistas argentinos, porque... bueno, por lo obvio.

A.C.: Además la pelea por los espacios de los museos, no solamente ocurre aquí. La pelea se da en algunos términos también como lo plantea Ana María, por la aparición de instituciones pequeñas, a nivel artesanal, que compiten, y marcan línea, y funcionan como mecanismo de chequeo. Hay que entender que en un sistema abierto, plural, la autoridad se construye y destruye, es una cosa muy fluida. El juego de quién muestra, quién dicta, quién enseña, y quién aprende, de poder emitir un discurso para que sea criticado y demolido, es un juego que se tiene que dar. Los museos son instituciones heredadas, son lugares donde la gente viene a esperar, como decís vos, el silencio de la polución del espacio público. Hay una expectativa de experiencias transcendentes, que está colocada en los museos porque hay una noción del museo en la cabeza de la gente, que justamente es el autoritario propio. Es el piolín del que tira. Hay que tener cuidado, y hay que dar la pelea donde está.

P.: Quería agregar una cosita, el debate de la S.A.A.P. ya se dio en el Rojas cuando hubo las famosas jornadas, no sé quien estuvo, lo que se había resuelto era hacer una afiliación masiva a la S.A.A.P., entre todos los que estuvimos, para cambiar la institución. Al otro día estaba Noé, solo, a las nueve de la mañana. Así fue la cosa. Y coincido con Arturo y con Tulio, en que las instituciones, no hay que dejarlas al lado, no hay que ignorarlas, porque sencillamente, los funcionarios viven de nuestros impuestos. Es una cosa de sentido común. Nosotros estamos pagando los sueldos de los funcionarios públicos. No podemos dejarlas en las manos de ellos, hacer autogestión...

A.C.: pagamos cada cosa...

P.: Por eso. Y una pregunta que te quería hacer: esos lugares de que vos hablas de los EE.UU., son privados, o financiados por el estado?

A.C.: No hay financiación pública. La financiación pública es, bueno está el Smithsonian, que ahora hay un gran debate porque está empezando a recibir fondos corporativos... Hay un asalto corporativo al sistema cultural americano que no es broma. Una cosa que ha ocurrido es que en los *boards*, que son los que dirigen, los que establecen la política de los museos, antes estaban sentadas personas que eran accionistas de las grandes corporaciones, que eran más diletantes y personas con un espíritu un poco más contemplativo, y han cedido su asiento a los ejecutivos de las corporaciones, que son dueños. Pero bueno, esos son problemas de otro mundo. El hecho es que al mismo tiempo existen otras cosas. Una vez con Ana visitamos Exit Art (un espacio en N.Y.), que creo que es una institución modelo. Es un matrimonio, es una pareja, y por supuesto hay mecanismos de financiamiento. Una cosa que estaba planteada en el texto de arranque era cómo proyectarse hacia fuera, donde salir a buscar plata, y yo creo que sí, que hay que salir a buscar plata. Existe el sitio www.fdncenter.org del Foundation Center, que tiene todo un mecanismo de becas, de fondos de todo tipo, y estos tipos se dedican a juntar esa información. Tienen una visión curatorial muy clara, tienen una audiencia, y la vienen construyendo con tiempo, y van generando muestras. Yo creo que el mundo de arte va descubriendo cosas y desde ahí empieza la proyección, y si estas cosas no existieron,

probablemente las grandes instituciones tendrían mucho más espacio para hacer cosas que van restringiendo el lugar, van acotando el debate, y de éso es lo de que se trata.

P.: Lo último que quería agregar era, así como vos nombraste los *Kunsthalle*, en Alemania, funcionan *kunstverein* que son asociaciones de artistas, una en cada ciudad, y son como la S.A.A.P. Vos te asociás, pero recibís un subsidio de 2000 marcos anuales para comprar materiales, de la cual solamente tenés que rendir las facturas, es un dinero, un subsidio.

P.: (varias) Nada que ver con la S.A.A.P.!

P.: *Kunstverein* significa asociación de artistas...

A.C.: ... pero tienen fondos públicos...

P.: Fondos públicos, manejan fondos públicos.

A.C.: Los holandeses, también, durante mucho tiempo el estado compró masivamente obra, y de estos planes habían muchos.

P.: Yo solamente quería decir algo que tiene que ver, de nuevo, sí, que yo también, de acuerdo con el tema de las instituciones y recuperar las instituciones. Lo que pasa es que esto impone una altísima responsabilidad, que es la de tener proyectos. Es elaborar proyectos para esas instituciones. Qué tipo de institución queremos? Esto a su vez implica debates. Debates que para que tengan lugar y para que tengan valor deberían ser suficientemente plurales como para que cada cual o cada grupo, y con la solidez necesaria que plantea el momento actual, para qué se plantean, bueno, qué tipo de institución queremos?, y al servicio de qué la queremos?, y qué tipo de función queremos que cumpla en ésta sociedad? Ha de ser una institución que funcione como lugar de silencio para por fin producir una especie de disrupción en la polución de la sociedad de la imagen? Ha de ser otro tipo de institución? Habrá de ser el espacio donde los artistas vengan a desarrollar sus proyectos, o sea, qué tipo de especificidad va a tener una institución u otra? Porque son muchas, las que están en juego. Porque no hay una sola, son muchas las que están en juego y que están en el ámbito del estado. Y que todas se mezclan entre todas, no hay ninguna que tenga su propia especificidad. Y que la política esta dictada por el señor que, en ese momento, llega a sentarse allí. Pero no hay una política que sirva para tal o cual destino de tal esfera de la producción o tal necesidad de la producción artística de este país. Esto implica sentarse a debatir que queremos para cada institución.

A.T.: Sí, eso es un tema.

P.: Yo quería rescatar la idea de la crisis, y un poco lo que estabas diciendo vos, Tulio, del vacío de la crítica, creo que hay un aspecto positivo que es la gestión propia de los artistas que se ha dado en los últimos años, en primer lugar, el caso del Centro Cultural Rojas, quiero mencionar la gestión de Gumier Maier, que es artista y gestor, de Londaibere, el caso de Marcelo de la Fuente en La Casona, el caso de otras artistas que están aquí presentes, como Marina, que escribe para los artistas lo que los críticos no escriben, y que es un tema interesante el que está dando de la multifunción, como diría un técnico de equipo de fútbol, qué multifuncionales que son los artistas, ocupan los distintos roles con sus miradas, que por allí no ocupan los críticos, que no ocupan las instituciones, y tampoco los medios.

P.: y trabajando...

P.: Sí, y además, trabajando

P: Hacía rato que yo quería hacer una pregunta. Vos decías que por suerte o por desgracia, pero que las instituciones, para los artistas no hay representación. Pero que pasa con la idealización de estos lugares? Porque creo que en las cabezas de los artistas aunque no este eso, como realidad concreta, sí está como ideal. Y que tal vez lo que hay que cuestionar son los ideales y los fundamentos de esos ideales, porque creo, creo -yo no soy artista plástica, pero conozco el tema- me parece que la cuestión es que aun cuando uno no pertenezca, hay

como un deseo de pertenecer a eso. Eso no está cuestionado. Me parece que es esa la posición critica que planteaba Tulio, creo que es por allí. Hay que cuestionar ciertos fundamentos. Porque si esto sigue idealizado, y si lo que uno más quisiera es poder exponer en el Bellas Artes, o lo que más quisiera es poder ir a ARCO, o qué sé yo, como único modelo, no sé qué posibilidad hay, realmente, de libertad, como decías vos, por no pertenecer. Porque idealmente, eso está como exigencia que en realidad, impide toda posibilidad de libertad.

P.: Muchas veces me lo pregunto, qué implica que mi obra circule? Qué quiere decir que circule? Qué necesidad tengo yo de mostrar mi obra fuera de mi taller. Y creo que eso, para mí, es clave. La obra se resignifica, la obra crece, comunica, y crezco yo en mi discurso. Me aclara las cosas. Si no circula, es como hablar yo conmigo mismo y mi pensamiento es super acotado. Solo lleva mi nombre y nada más. Sí, en ese punto yo creo que sirve y creo que de una manera, no tener el acceso a espacios de cierta circulación, quizás -igual, es para debatir- pero a veces pienso como que uno tiene proyectos o genera pensamientos que son irrealizables, realmente, no tienen posibilidad de crecer, no hay manera, donde ponerlos, y es como que no tenés la posibilidad de crecer en tu pensamiento porque determinados tipos de producción, a los que no tenés acceso. Hacer, porque hacer, yo en mi taller, qué voy a hacer, voy a guardar? No tiene sentido. De hecho, yo me lo planteé, hasta donde voy a continuar produciendo si no hay un sistema que pueda absorber mi producción? Para que la voy a seguir haciendo, si me la voy a quedar yo o la van a ver quince personas? Es mucha inversión de energía, y un montón de cosas. Creo que por eso hay que replantear la instituciones y realmente, creo que sí, que cumplen una función. Y por otro lado, en cuanto al debate, creo que por más que nosotros debatamos en base a las instituciones, acá faltan personas que deberían estar presentes y que deben escuchar el debate, que son quienes tienen cierta injerencia en las instituciones. Porque creo que son ellas y sus autoridades quienes suelen menospreciar a nuestros artistas. De hecho, relato algo que quizás es una anécdota, pero a mí, me puso los pelos de punta, que es que el M.A.L.B.A.(Museo de Arte latinoamericano de Buenos Aires) convoca una muestra de artistas brasileños, muy digna, y hace unos eventos Cara a Cara, me invitaron a dar una charla, qué sé yo. Me dieron un texto, y me dijeron, léete este texto, que es revelador. Y me dije: anda a saber qué dice, no? El mito del arte brasilero, maravilloso. Y el texto era, realmente: la venta, bueno entre comillas, pero era el rescate de su producción, nada más, hablando cada uno de su producción, relacionándola con su propia historia, con su genealogía, y después, eran textos descriptivos de las obras. La verdad, es que no me vino ninguna revelación, y esta muestra podría haber sido una muestra de artistas argentinos tranquilamente. De hecho, mi respuesta fue esa, qué es lo que están haciendo? Porqué no convocan y curan una muestra a este mismo nivel en Argentina? De hecho, hay artistas, y realmente para poder darles las posibilidades de crecer, de apostar un poco más, de discutir un poco más, entre todos, en ámbitos que tienen una circulación - quizás hay ciertos espacios a los que uno accede, que quizás no la tienen. Que no quiere decir que uno no la puede generar de otra manera, que participe de otros proyectos, no es la única ficha, pero sí creo que es una ficha importante, que no tenemos porqué entregarla. Por supuesto, se lo dije bastante furiosa, pero por lo menos es mi acto, es mi aporte. Un Cara a Cara, viste...?

A.C.: Hay un dato que es central...

P.: Pero es privado...

P.: (muchas voces simultáneas)

P.: No me importa, es Latinoamericano, pareciera como si la Argentina no fuera Latinoamericana.

P.: (muchas voces simultáneas).

P.: No me importa, no me importa, es una mirada, no me importa si es privado o del estado...

A.T.: Yo creo que cada uno puede exigir...

P.: Hay que exigir...

A.T.: Cada uno puede exigir, tenemos que exigir...

P.: Pero sí, qué te parece?

A.C.: Hay un dato, la muestra brasilera viene con financiamiento atado. Eso es la...

P.: Bueno, pero dénle a unos argentinos...

P.: (muchas voces simultáneas).

P: Eso determina qué tipo de visibilidad tiene el arte de un país, si hay algo de financiamiento para montar una muestra, porque hay interés seguro, hay un montón de proyectos posibles para armar distintas visiones curatoriales sobre el arte argentino. Pero dónde esta la plata para montarlo? Y darles esta circulación que tiene este grupo de artistas brasileños? Yo lo pensé, eso mismo que vos dijiste cuando me llego el mail con la lista de todos los artistas y dije, esto podría haber incorporado también un capítulo de arte argentino alrededor de esta misma problemática pero lo que pasa es que vienen en el atado, como ha venido tanta cosa enlatada en los últimos años...

A.C.: Quién se afanó el micrófono? Marina, tenés el micrófono en la bolsa - largalo...

(risas).

P.: Perdoná pero yo creo que no tenemos que esperar nada de ellos, no tenemos que esperar nada, ni siquiera enojarnos por lo que hagan, entonces, es una institución privada...

P.: (muchos hablan simultáneamente).

P.: Bueno, es como protestar porque hay prostitución en un canal abierto...

P.: (muchos hablan simultáneamente).

P.: No, pero nosotros, qué injerencia podemos tener para una institución privada, que ellos hagan lo que quieran, nosotros podemos hacer otra cosa en otro lugar, pero que ellos hagan lo que quieran.

A.T.: Pero nosotros somos su público; uno recibe todo el tiempo las cosas que ellos venden, los cursos,...

P.: Bueno, si nosotros proponemos desde otro lugar, no sé... otra cosa para ofrecer, ofrezcamos desde otro lugar.

A.T.: Pero si uno de hecho, uno tiene derechos, del consumidor, frente a productos netamente comerciales, uno tiene derechos de consumidor frente a una oferta cultural.

P.: No, creo que no. Si yo tengo un negocio, no tengo que... soy dueño del negocio, no tengo que aceptar ni siquiera la crítica de...

P.: (varias voces dicen no...).

P.: bueno, emite la crítica, pero enojarte porque hay una muestra de brasileños que no te gusta, aunque sea una mierda, porque para mí... las cosas que se ven en este lugar son una mierda, pero no tengo porque meterme.

P.: (muchas voces dicen no...).

P.: Quien me convocó es una historiadora del arte, es una chica que trabaja, no es la piba que pone la plata, y ella me dice que éste es un texto revelador, que vos decís, no sé... Está bien,

está trabajando ahí, pero uno puede ir mechando porque de alguna manera, es la gente que está trabajando adentro que podría ir metiendo otro discurso... Es privado, ya lo sé.

P.: (todos simultáneamente)

P.: Es como enojarse porque Susana Giménez esté en el Canal 11!

A.T.: No es lo mismo...!

P.: Es lo mismo, es lo mismo... es enojarse porque Tinelli ahora no está, porque no sé qué pasó con Tinelli...

A.C.: Puedo insertar un pequeño párrafo, hay una cosa que es central en esto, y es la muestra brasileña que va al M.A.L.B.A. es la cola de la muestra de "Brasil 500 años", que es una cosa puesta en marcha por los brasileños a la que por lo menos hay que mirar.

P.: No...

A.C.: Dejame terminar... para entender cómo funciona, cómo operan otros, ahí hay un caso claro de articulación de distintos estamentos sociales, desde los banqueros hasta toda una operación gigantesca de proyección de la cultura brasileña hacia fuera. El estado...

P.: (no se escucha)

A.C.: Sobre todo, a lo mejor la Argentina en algún momento, qué sé yo, cuando la Argentina, en esa etapa de una especie de arcadia de los años '60 nuestros, cuando la Argentina tuvo una presencia en la Bienal de Venecia, también, hubo operadores... la cosa es, hay que hacerla. Que la obra de Marina o de los brasileños llegue al publico, que los contenidos se develen a espectadores, no es una cosa que va a ocurrir *in vitro*, en abstracto, porque estamos conversando acá. Requiere que un montón de gente haga un montón de cosas, y que se articulen, y a eso, hay que construirlo. Si queremos tener la muestra "Argentina 500 años" en algún lado, si queremos tener este tipo de cosas, empiezan en este debate, y muchos otros debates. Esta es una cosa empujada desde la sociedad brasileña por ochocientos lados.

P.: Pero es genial. Vos decís, bueno tomá el modelo, fíjate cómo se está construyendo la muestra, era muy digna, pero acá se podría hacer una muestra tan digna como esa...

E.A.: Pero la muestra no va a durar un año...

P.: No tienen la cabeza, no tienen la mirada.

P.: Quería decir una cosa relacionada con la pasada conferencia de Uds., un poco volviendo a la crisis. Hace unos días empecé a leer unas notas sobre el nacimiento de los *happenings*, y entonces el entorno que solía existir en ese momento, y porque sucedieron en ese preciso instante. Entonces, había una breve oración que hablaba sobre una cosa que me pareció interesante, y que era la descolonización de la masa y del pueblo. Y en ese preciso instante, donde se estaban gestando estos movimientos de *happenings*, también, había y existía un clima prerrevolucionario. En cuanto a lo de la descolonización de la masa, o del pueblo, a mí me parece que en este momento estamos atentos a esta descolonización, porque en este momento estamos descolonizados. El pueblo, la masa, salvo algunos personajes también matizables estamos solos. El clima prerrevolucionario, lo estamos viendo. Quien pasea, por diferentes sitios, ve que hay una cosa que esta latente. Hay gente, mucha gente recogiendo cosas por la calle, basura, rompiendo instituciones privadas o públicas, bancos, lo que sea. Está la gente molesta. Está la gente molesta también en la casa, y en el entorno, está irritable, ve una programación que la irrita más... Sin embargo, también yo me acuerdo que fui alumno de un personaje entrañable que se llamó Horacio March. Horacio March era un pintor que en ese entonces era profesor en la escuela de bellas artes Manuel Belgrano, tendría '70 años o más, y vivía en Barracas, en un cuartito, con una lamparita, casi Bacon era el hombre. Él era sumamente austero, y seguía pintando y no le importaba si existiera ninguna institución

publica o privada, que le permitiera mostrar su obra porque él era un artista. El no tenía otra forma de vivir, consigo mismo y con su terapia, él tenia que pintar, ésa era su válvula. Estas dos cosas que se juntan, sumadas a que me parece que en esta charla, sentí tanta información en mi cabeza que me siento culpable de muchas cosas y me parece que me exigen que mañana, tenga que solucionar todos los problemas institucionales del país y no creer ni en éste ni en el otro. En principio, lo que se me ocurre con respecto a tu polémica con Glusberg, yo pienso que...

A.T.: Es un detalle entre muchos...

P.: Polémica en general, con Glusberg... Yo viví mucho tiempo en España, viví veinte años. Realmente a mí me parece que de lo que carecemos todos, lo que esta sociedad necesita, son varios Glusbergs. Diez Glusbergs, veinte Glusbergs. Entonces, se desmonopoliza la situación, y todos contentos. Otra de las cosas que me parece desmatizable también es que el artista plástico no necesita tantas instituciones, creo que sí, que puede reunir una cantidad de mensajes y ser participativo en cuál sería el mejor museo para exponer, o cómo le gustaría que tales cosas funcionaran. Yo creo que aquí hay una crisis, que se viene arrastrando desde hace tiempo, que nosotros en tres meses de corralito no podemos solucionarlo. Esta es una cosa muy larga. Es una cuestión cultural, muy profunda, en donde un señor que es un jubilado es un desperdicio de la sociedad. Entonces, una sociedad que no le tiene respeto a una carpa de maestros y que la ve como si fuera una instalación en una bienal, y que ve, y que todavía están estos tipos, es una sociedad que está con una profunda enfermedad de cultura, de ética, y de estética. Porque yo no creo que el pueblo argentino sea tan antiestético como para permitir que una carpa este ahí. Pero peor todavía, que sea indiferente, a un hecho estético o un hecho social. Eso es terrible. Después, una cosa que les aconsejo ver, una instalación que hay en la quinta de Olivos, con setecientos o mil carteles de inmobiliaria. Que sigue ahí. No solamente es que el estado, que hoy no nos representa, porque ya estamos descolonizados del estado, deja eso ahí, y realmente es una falta de respeto para el espectador, y es una falta de respecto para esa profesión, que tampoco se la apoya, ni se generan cosas para que esa gente viva dignamente. Entonces, esto es una cosa regrande como para que yo o alguno de nosotros tengamos que tener datos muy lógicos y ser muy piolas como para decir, vamos a reunirnos y vamos a solucionar todas las crisis que hay en la Argentina, y todo eso. Realmente me siento agobiado de tanta crisis que me metieron en la cabeza. Lo siento, porque me parece que tenemos que darnos mucho tiempo, nos han dejado desde hace mucho tiempo, un campo tan grande, para que hagamos una autopista gigante, que eso es lo que tenemos, un autopista para fabricar. Somos un país, digamos, no estamos en el mercado internacional, del arte, ni mucho menos, hay dos artistas, cinco...

A.T.: Te puedo interrumpir un poquito?

A.C.: Si, es un poco largo...

A.T.: Te agradezco mucho la intervención; ahora te dejo, Diego, es muy corto lo que voy a decir. Yo no creo que lo que estamos diciendo es que mañana todos tenemos que cambiar las instituciones y dedicar la vida a eso. Lo que yo creo es que sí, cada vez que tomamos una decisión, es importante que sepamos exactamente qué estamos haciendo, y qué estamos avalando. Como un proyecto cotidiano.

A.C.: Además, hay una cosa central, que es que las cosas se resuelven en lo específico, y si hay algo que tenemos en común los que estamos acá, es que hay un cierto grado de especifidad, y allí podemos abordar los problemas. Hay cosas que después se nos escapan.

P.: Arturo, vos hiciste referencia directa a una problemática más cercana, además de describir la universidad americana a grandes rasgos, en América latina, a raíz de la muestra que estaba comentando Marina, en el Museo de Arte Latinoamericano, justamente, de artistas brasileños. Brasil y México, para poner dos ejemplos de países grandes de América Latina que tienen una tradición histórica de estados que han crecido y que se ocupan, por lo menos, no de todos los temas, pero se han ocupado de algunos aspectos, por ejemplo, políticas y estrategias culturales, que las implementan hacia adentro de sus países y hacia fuera. Digo hacia

fuera porque si uno ve las revistas del mercado de arte, ve el lugar que están ocupando los artistas Mexicanos y Brasileños y los artistas Argentinos no están. Entonces, lo que comentaba recién Marina del M.A.L.B.A., yo me entero el otro día de la muestra que estaban armando, y es verdad lo que vos decís, es un coletazo de toda la avalancha de poder. Pero poder en el sentido de poder de...

A.C.: ...proyección...

P.: ... poder de proyección que tiene el palacio de la cancillería de Brasil.

A.C.: Brasil conecta sus iniciativas a un nivel casi privado. Hay mucha gente involucrada en eso.

P.: De alguna manera, lo que yo creo por lo menos, como me muevo yo, es teniendo absoluta fe en los actos más pequeños. Siempre me pregunto, si me voy a dedicar a la política, a dar grandes discursos, y nunca me da el cuero. Pero sí, frente a cada situación que se me presenta, la resuelvo, y no la dejo pasar. Y creo que la suma de los actos mínimos, los mas chicos, es muy valiosa, y hace un montón, también. Porque si no, te desbordas, porque yo no voy a resolver, no puedo hacerlo, ojalá pudiera, pero no tengo esa omnipotencia, ni tampoco la quiero para mí, porque no es un mecanismo. Implicaría una verticalidad para bajar una línea que a mi, personalmente, no me interesa. En cambio, los actos pequeños frente a cada situación que se me presenta, sí me parece que son interesantes para aprovechar. Y por otro lado, más allá, el M.A.L.B.A. realmente no es un espacio, no es el objetivo de uno, pero es uno de tantos espacios más que existen, y donde la gente va. Ni más ni menos que eso.

A.C.: Y la crisis del M.A.L.B.A. es parte de la crisis. El vacío que se genera en el M.A.L.B.A., que esta muestra viene a llenar, es parte y es estructural. Es un reflejo del modo en que los Argentinos hemos hecho las cosas, que permite, que haya puesto un hueco, que lo llena el que tiene... Cuando uno no puede articular su propio deseo, el deseo del otro manda.

P.: (muchos a la vez)

P.: Pero estamos dando importancia a Glusberg...

A.C.: Estamos tomando un ejemplo; Glusberg existe. Es un ejemplo de lo que pasa.

A.T.: Lo mencioné a Glusberg, pero podría darte ejemplos de los otros museos, de otros espacios.

A.C.: Está presentado como muestra. Estos casos están presentados como muestra. Pero no son el problema, pero son síntomas de un problema mucho más grande.

P.: Hay que tener una idea, si no hay ideas... realicen todas estas instituciones con ideas...

A.C.: Aquí estamos, aquí estamos...

P.: El problema va más allá del M.A.L.B.A., de Glusberg,... con quien dice que hay una institución donde no hay que entrar.

A.T.: Disculpame, pero son empleados públicos que tienen que responder a la comunidad.

A.C.: Y son espacios públicos, son espacios públicos que son significantes de por sí. Para la gente, tienen significación.

A.T.: Bueno (perdoname), pero eso es: "mal de muchos, consuelo de tontos".

P.: Pero si el programa está hecho con respeto, con un criterio, nosotros, o muchos de nosotros, vamos a estar de acuerdo. Porque si no está Glusberg, se va a poner a otro, van a decir...

A.T.: Pero bueno, si vos multiplicas a Glusberg, más la directora del Sívori, más esto, más lo otro, no terminamos nunca.

P.: Hay que hablar del tema de corporativismo, las empresas, porqué financian esto tipo de muestras, qué hay atrás de todas estas muestras o megamuestras? Hablando con un artista Francés, me decía que sí, una vez que había una muestra de artistas franceses en Corea, fuimos al hotel de la compañía de electrónicos de Corea, expusimos en el lugar, en la galería de la marca ésta de electrónicos en Corea, y un mes después, Francia le compró treinta mil televisores de esa marca de electrónicos de Corea. Luego, una muestra de artistas franceses en Brasil, un mes después le compró un portaaviones a los franceses. Es decir, que se mueve ya el arte de este nivel, ya nivel de negocios, son paquetes de empresas y corporaciones.

A.C.: Samsung, si es la compañía de que estás hablando, ha contribuido con un museo maravilloso, cuidado. Hay actividades filantrópicas, también. Yo no creo que las corporaciones estén acotadas. Hay filantropía.

P.: Compartiendo un poquito lo que decían con respecto a Glusberg y las instituciones que están dentro de un lugar de la ciudad. Comparto el sentido de que están ahí. Es verdad. Pero no es toda la ciudad. Hay otros lugares, está la descentralización, y en cuanto esos otros lugares estén con propuestas interesantes, y las centrales se caigan con sus propuestas, va a ser posible una transformación. Justamente, con tiempo, estas buenas propuestas artísticas, van a desplazar a los que están regulando cosas que no son buenas.

A.C.: Acá lo central, yo creo, es el rigor.

A.T.: Absolutamente.

A.C.: Si los espacios alternativos son rigurosos, la presión se ejerce así. Y eso es en todos lados.

P.: pero siguen ahí

A.C.: Pero, no, que no sigan existiendo, no. Hay que sacarlos a patadas. No es así. Y hay que sacarlos ahora!

(varios a la vez, risas)

E.A.: Dónde está el micrófono?

P.: Cuando vos decís, a quién vamos a poner en el Museo de Bellas Artes hay mucha gente que dice "no sé" entonces lo que yo creo que lo importante de esta reunión es la conciencia de que nos podemos quejar siempre y cuando estemos dispuestos a ocupar estos lugares con gente idónea y preparada. Porqué tanto así, bueno estamos hablando de instituciones artísticas pero podemos hablar de las instituciones del país, la problemática es de la sociedad, que los que nos representan son los reflejos de nosotros, entonces en lo que sí, estoy de acuerdo en venir acá y hablar es porque me siento también responsable de que hay que mejorar la exigencia y que vaya gente idónea, pero que se preparen y que nos preparemos para estar a tiempo para ocupar estos lugares que están vacíos, decimos vacíos aunque estén ocupados, porque no hay gente idónea.

A.C.: No hay gente idónea o hay también correlación de esfuerzo; hay problemas de poder...

P.: También, hubo un concurso, y quién ganó el concurso? ...

(muchos a la vez)

P.: el poder es de todos...

A.C.: No, el poder es de los poderosos... pero acá hay una situación de contorno que hay que entender, que es la historia, el record histórico argentino. Venimos de Perón - Perón, López Rega, Ivanessevich, "los Peronistas que son leales, no son marxistas ni homosexuales", ese tipo, el poeta, de poeta fue a Ministro de Educación. Entonces, hay que entender un poco, ahí la guerra a la N.A.T.O. (O.T.A.N.)...

P.: ...pero lo votamos...

A.C.: ... pero no es lo que votamos; el poder tiene mecanismos que no son tema de este debate. Pero sí, creo que nuestra manera de construir poder es el debate, porque no tenemos otra. El debate articulado, el pensamiento critico, la existencia de espacios alternativos,

(muchos a la vez)

P.: Vos te sentís capaz de ir a dirigir el museo de bellas artes?

A.C.: No, no sé, qué sé yo, no... audaz, me siento audaz como para intentarlo, a lo mejor, no sé, lo tendría que pensar, no lo creo...

(risas)

P.: Yo, que estoy en crisis como todos Uds., y como creo que me habrán calado muchos, no pertenezco a este medio, ni por casualidad, me sentía atraída por esta conferencia, entonces desde afuera, muy desde afuera, pero que se sintió deslumbrada por el M.A.L.B.A. Yo les pregunto: qué les gustaría darnos a nosotros, a la gente que va a los museos, buscando un espacio de silencio, la ética y la estética? Me encantó lo tuyo porque lo digo siempre. No porque yo lo diga, sino porque me sentí representada, entonces, qué les gustaría a ustedes los artistas darnos a nosotros, ya les digo, a los que vamos a los museos buscando a este espacio...?

A.T.: Bueno, yo te puedo decir lo que me gustaría a mí, no?

P.: Sí, sí, creo que todos pueden responder algo diferente...

A.T.: Bueno, por ejemplo, me gustaría que se abrieran espacios para que se trabajaran bien las muestras. Por ejemplo, el Museo de Arte Moderno, que hace muy buenas muestras, tiene muy pocos empleados, trabajan con mucho sacrificio y con muy poca plata, pero tampoco abren el campo para que entre otra gente. Entonces, hay muestras, como la que está ahora, que es una muestra histórica de arte abstracto argentino, sin catálogo, lo cual es un pecado mortal. Está bien. No hay plata. Pero a veces, se hacen catálogos, y quién escribe los textos? Las chicas que trabajan ahí, que están a mil, y no tienen tiempo, entonces son textos pobres de muestras buenas, por no invitar a escribir a un historiador o a un critico de afuera. Está clarito? Y no es Glusberg éste.

A.C.: Pero básicamente, para el observador, para el curioso que se acerca, el museo tiene un rol. Para los artistas, por ejemplo acá, a Marina le encantaría mostrar sus cosas, para empezar. Ahí tenemos a alguien que le gustaría que usted viera lo que hace. Y en general, como comunidad, yo creo que lo que nos interesa es justamente, disparar el pensamiento crítico. O sea, enfrentar las experiencias que la pongan a Ud. en la posición de pensar cosas que no había pensado antes.

P.: Yo muestro mi trabajo, si no, no está la posibilidad de comunicar, realmente evaluar si mi trabajo vale la pena, solo lo voy a poder hacer en la medida que la tengo en frente, y vos me devuelvas algo, Si no, es un delirio, porque yo produzco, pero no tengo referente.

A.C.: Es la forma de la locura, es la demencia.

P.: Puedo preguntar algo? Los artistas nunca se juntan y hacen propuestas a los museos, de muestras, o de...

A.T.: Sabés qué pasa si le hacés una propuesta a una galería o a un museo? Te dicen que busques vos el patrocinio. O sea, que tenemos nosotros que pensar, los que escriben, escribir, los artistas hacer su obra y encima buscar la plata.

P.: Pero si son espacios públicos. Yo pago, y pago un montón... bueno, la propuesta sería hacer un cacerolazo, vengo a exponer! No sé, no se me ocurre...!

A.C.: No, señora, el museo no funciona así.

P.: Pero es un espacio público. Si Uds. me dicen que no funciona así, pero se sienten huérfanos, digo que yo me quedo huérfana.

A.C.: Si, estamos todos huérfanos...

P.: Porque yo esperaba que Uds. de alguna manera me dieron otras respuestas.

A.C.: Una cosa importante es que el museo, lo que debe tener en primerísimo lugar es autoridad curatorial, eso implica un equipo de curadores, estos son los núcleos, el capital de los muesos es: la colección por un lado, la plata que tienen que tener para financiarse, y un músculo curatorial, que pone frente a Ud. cosas idóneas que vayan ganando con tiempo su respeto, y en fin...

P.: Vuelvo al tema del Museo de Arte Moderno, un espacio muy amplio, a veces desaprovechado...

A.C.: Es un milagro en Argentina que está todo...

P.: No sé, pero creo que lo necesito. Miren lo que me han despertado, creo que lo necesito. Entonces, bueno, un espacio que está desaprovechado...

A.T.: No está tan desaprovechado,

A.C.: No está desaprovechado.

A.T.: No dije que estaba desaprovechado...

P.: Pero acá hay un montón de gente que expresa que no tienen lugar donde exponer.

A.C.: Eso siempre va a pasar...

A.T.: No, no...

P.: Está La Casona de los Olivera...

A.C.: Claro,

P.: Perdonen que me meta en algo,

A.T.: No, no, para eso vino...

P.: Cómo puedo enterarme de alguna manera dónde están Uds. en estos espacios?

A.C.: La idea de los museos no es mostrar toda la producción artística,

A.T.: Ramona, la revista Ramona.

P.: Vamos a aclarar para la gente que no es del medio. Existen espacios alternativos donde uno sí, tiene posibilidad de construir algo, como La Casona de los Olivera donde Marcelo de la

Fuente es curador. Y donde, de alguna manera, todos los artistas decidimos ocupar este espacio, no dejarlo,

A.T.: Y, Marina, donde está mostrando Marcelo ahora,

P. Y, Lelé de Troya, hay muchos, hay muchos espacios donde nosotros vamos, y que, y que... Fabián me saca el micrófono!

(risas)

A.C.: Y ahí está la movida...

P.: Yo creo que, eso que vos decis, es un trabajo que debe hacer cada uno. Si yo quiero ir al cine, bueno, no me tengo que limitar con la cartelera. Entro como a buscar, y a investigar, si soy curioso, empiezo a encontrar lugares que no son nada más que el Museo de Bellas Artes, el M.A.L.B.A., y hay muchos de ésos, pero es más costoso. Si quiero ver un cine, por decir algo, diferente, no voy a comprar el Clarín para ver que hay en la parte de Espectáculos. Con el arte es lo mismo; lo que pasa es que encima, es más críptico, es mucho más cerrado el comprenderlo.

(varios a la vez)

A.C.: También hay un dato central; Buenos Aires es una ciudad demasiado grande. Una ciudad de la escala de Buenos Aires, con el grado de modernidad de Buenos Aires, tendría que tener más espacios. Yo creo que hay un problema de escala. La comunidad nuestra, además que el tema de organicidad, que me voy a permitir a insistir, creo que Buenos Aires merece, y por su escala debería tener un mundo de lugares y actividades mucho más amplio y variado que lo que tiene. Eso es un tema, habría que buscar el mecanismo de crear más espacios, sí.

A.T.: A mí me gustaría decir algo básico, que así como es importante tomar decisiones para saber qué es lo que uno debe hacer, también es importante decir que no. Yo creo que estas pequeñas decisiones, como decía Marina, hacen a una cierta estructura moral de la sociedad. Y son responsabilidades individuales. Y yo, como vos, no quiero cambiar el mundo, dedicar la vida a cambiar el mundo veinticuatro horas, pero sí creo que hay que ser firme en las decisiones que uno toma, aceptándolas, o rechazándolas, todos los días.

A.C.: También llegar a acuerdos programáticos. También hay que hacer política, también hay que agruparse, también hay que discutir, también hay que encontrar objetivos, y pelearse, y tener objetivos cruzados, y eso también es parte del debate y parte del juego. O sea, no ceder este espacio a los que han fracasado, haciéndolo.

T.d.S.: Sí, creo que además es un problema permanente y si me permiten, creo que también se reproduce mucho en los debates y en éste debate, es que uno termina discutiendo problemas que son sumamente circunstanciales y muy fenoménicos y se pierde de vista siempre la necesidad que en la Argentina tiene que haber un debate muchísimo más profundo. Porque hay todo un sistema de legitimación caído, hay todo un sistema de institucionalidad caída, lo digo sinceramente, que desde el año pasado tengo una invitación para exponer en el Museo de Bellas Artes, y no tengo ganas de hacerlo. Es así de simple.

A.T.: Y esa es una buena decisión, ves?

T.d.S.: No tengo ganas de hacerlo.

A.T.: Esa es una decisión ética.

T.d.S.: Pero tiene que ver con eso, hemos estado funcionando muchos años alrededor de un sistema de prestigio, un sistema de promoción, y todo eso, yo creo, se ha ido al demonio, o por lo menos tenemos que ser lo suficientemente perspicaces como para darse cuenta que eso no tiene más vida.

A.T.: Tulio, de pseudo-prestigio...

P.: Perdón, yo vengo acá desde Tucumán, y me parece que a esta discusión le falta altura. Hace una hora escucho hablar de museos, y yo pensaba que íbamos a hablar de una crisis, y la verdad, en promedio, un Tucumano, un artista de Tucumán no va más que cinco veces en su vida al Museo Nacional de Bellas Artes. Yo pensaba, qué sé yo, que las estructuras no existen más, estamos en una crisis bastante grave, y estoy decepcionado con esta discusión acerca de los museos, me parece una discusión de camarilla.

A.C.: Lamentamos mucho haberte desilusionado.

P.: Yo pensaba que íbamos a vivir esto como una especie de primavera nihilista, pero es el museo, el museo, el M.A.L.B.A., por ahí...

A.C.: Y vos, qué planteas?

P.: Bueno, yo en principio creo que las estructuras se cayeron, culturales, digamos, lo que está un poco en juego es el país, esta crisis, es cierto que tiene mucho tiempo, y para alguien, para una visión del interior, podría ser una crisis federalista, también, y me siento un poco fuera de lugar. En ésta mesa panel, no sé si habrá gente del interior, no me gusta tener este discurso tan previsible también, como la gente del interior, por ahí, qué sé yo, podría vivir eso como artista plástico, como una posible caída de subsidios, de los cuales hay muchos en Tucumán, como un cambio. No sé si soy muy claro, fundamentalmente pensaba en una discusión a mayor escala sobre las estructuras en general.

T.d.S.: Si, pero creo, si me permitís, porque además me alegra que seas de Tucumán, porque creo que Tucumán precisamente es uno de los lugares que ha tenido como iniciativas muy sorprendentes en el país. No es solo Tucumán, también, las ví en Bahía Blanca, también en Mar del Plata, también la vi en Rosario, la vi en Córdoba. Pero Tucumán es un lugar de iniciativas. Y sin embargo, es curioso, como las iniciativas, por ejemplo, en los lugares del interior del país, no llegan a Buenos Aries, y tampoco llegan como propuestas a Buenos Aires. Es como que todas las iniciativas en lugares de provincia de alguna manera siguen respetando a un modelo de federalismo, fracasado. Y siguen actuando con un nivel de complejo y como de incapacidad, de poder criticar y de poder proponer transformaciones para este lugar que sigue teniendo tanta importancia, inclusive para Uds., porque no pueden dejar de pasar por Buenos Aires, a pesar de que, francamente, no es necesario. Te digo, porque Tucumán realmente es sorprendente por el nivel de iniciativas. Yo he trabajado con artistas Tucumanos, y conozco todas las iniciativas de Tucumán, y sin embargo, hay un punto en que también, vuelven a fracasar, y es que no tienen la posibilidad o no se animan a tener como una actitud de acceso a una discusión nacional.

P.: Además, no sé si sabrás, pero acá, realmente hace muy poco tiempo que empiezan a haber este tipo de reuniones en donde se puede discutir, entonces, quizás, para nosotros sea necesario hablar del museo y de Glusberg, y a lo mejor, ustedes hubieran discutido otras cosas, Lo cierto es que acá hace muy poco tiempo se han abierto, se han habilitado estos lugares de discusión.

T.d.S.: No, no, es que en Tucumán además hay una experiencia muy concreta, que es toda la iniciativa de abrir una sala en el museo, donde han abierto un espacio alternativo en el propio museo, o no es así?

P.: Sí, sí, y uno de los problemas es la institucionalidad...

T.d.S.: Por eso, bueno, precisamente, de alguna manera, estos ejemplos, como están ocurriendo también en Rosario, están ocurriendo en muchos lugares del interior, curiosamente, el mayor alcance que tienen las instituciones es en las provincias, pero en las provincias, las iniciativas acceden de inmediato a generar políticas culturales para, por lo menos la localidad,

para la comunidad. Cosa que en Buenos Aires, no ocurre, siendo la misma realidad. Pero de todos modos, creo que sí, la discusión derivó demasiado en una discusión casi burocrática.

A.T.: Doméstica...

P.: Pero hablamos de las instituciones, de alguna manera, por el rol que cumplen. Es uno de los lugares donde la gente va, al museo, que conoce, como primera medida. Entonces tampoco podemos desoír esta instancia. Creo que por eso, quizás, como para justificar de alguna manera, uno hable de esas instituciones, cuando en realidad, nuestra acción no está por ahí. Está por otro lado. De hecho, todos trabajamos en otro circuito que ése y creo que nadie tiene la orientación de "ay, voy a ir, voy a ir, y le voy a llevar, a quien, una carpeta", hay quien querrá hacer algo, como será, no sé cuantos, creo que pocos de acá. Eso concretamente es así, vamos a otros lugares y otros circuitos y se generan otros movimientos y trabajamos en otros lugares completamente diferentes a estos. Pero bueno, hay un enfrentamiento, hay como un volver a plantearse hasta dónde uno va a poner su energía en transformar eso, o no, de repente...

A.C.: O crear una estructura alternativa...

A.T.: Es una toma de conciencia también...

P.: Pero hace falta discutirlo para poder tomar un lugar, definitivamente.

A.C.: Pero lo importante, yo creo parte del hecho de que acá la señora planteó el punto de vista del otro, lo que está afuera, lo que no es nosotros, y cómo lo ve y cómo entra. Y la otra es la persona que (se me ocurre pensar ahora) es el chico que quiere estudiar arte. Y también busca la institución donde esperaría encontrar eso, y qué es lo que encuentra. No es, me parece, ocioso, pero plantear el poder dinamizador de la educación, y el poder del debate, y tener la oportunidad de enseñar para muchos artistas, eso es una máquina que retroalimenta, y yo insisto en eso de la organicidad, y en el hecho que para que la producción tome cuerpo es necesario tomar las estructuras y ponerlas en marcha, y que eso exista. Entonces, no es solamente el museo, y entonces empezamos a ver cuáles son todos estos espacios que hay que empezar a ocupar. Y no sé si ocupar, pero debatir su rol y empujar a los que los ocupan a trabajar, que ése es el sentido de ocuparlos, no es que me quiera sentar en el lugar del profesor. Pero sí, empujar al profesor a acotar su espacio, a través del debate, para ver adónde van estas cosas.

P.: Yo soy de los Toldos y quería comentarles que en Los Toldos se abrió un museo en lo que era la terminal de ómnibus, la confitería de la terminal de ómnibus. Y bueno, que es un lugar vacío. Entonces, me pareció interesante, por ahí, que estos espacios vacíos que hay diseminados por toda la provincia, puedan ser usados por artistas que por ahí no encuentran un lugar acá. Hacer una cadena, en diferentes pueblos de la provincia, que hay museos muy vacíos...

A.T.: Muchas gracias.

P.: Estoy pensando una cosa, no? Tulio, ví una obra tuya en el Salón Nacional, fue la primera vez que vi una obra tuya. Ahora, cuando fue?

T.d.S.: El Salón Nacional, sí, sí,

P.: Porque yo soy un poco como la señora: voy al Museo de Bellas Artes, después ví, una muestra, sí, otra muestra en Bellas Artes,

T.d.S.: Participé en varias muestras en el museo...

P.: Hoy fui a buscar un cuadro en (cómo es?), en el Sívori, y vi otro cuadro tuyo. Yo quiero que hagas tu muestra. Porque no puedo ver tu obra.

A.C.: Que no seas tan purista, digamos...

(risas)

P.: Sé que es muy específico, pero, realmente, vi el Salón, el Salón Nacional, ya que hablamos de instituciones, que está bárbaro, hay un poco de todo, y me regustó tu obra.

T.d.S.: Vos, qué haces?

P.: Arte.

T.d.S.: Está bien. El tema, aparte, te digo, porque tampoco es una cosa de falsa modestia ni nada, pero te digo hay algo en el funcionamiento de todo el circuito... Porque no creo que el veinte de diciembre cayó un gobierno, no más. El veinte de diciembre se derrumbó todo una construcción muy artificiosa que duró más que diez años. Y que probablemente, es una construcción, si vamos más atrás en el tiempo, podemos ir mucho mas lejos. Lo que yo creo que tenemos que encarar es eso. No pasa por eso, si yo digo que voy a exponer o no. Yo tengo mis años y entonces, hay algunas ansiedades que ya no tengo, punto uno. Que me parece también importante, porque por ahí un artista de veinticuatro años, sí, sería muy importante tener, aunque sea, una obra en un museo, en cualquier circunstancia. Porque está buscando un espacio de visibilidad inaugural, que por ahí otros artistas no lo necesitamos, o podemos prescindir un poco de eso. Y podemos darnos tiempo para otros tipos de preocupaciones, también. Ocurre eso. Creo que es muy desalentador participar en la Argentina. Y eso es un problema que a mí me parece gravísimo. Gravísimo porque a mi me genera anemia, inercia, falta de voluntad, falta de ganas, hastío. Todo lo que yo estoy pensando es en función de eso. Y en función de que la gente que viene con energía, que tiene polenta, vos, seguramente tienen que preocuparse antes que nada por organizar de otra manera estos circuitos, organizar nuevos circuitos, nuevos pensamientos, y sobre todo, tener como una participación muchísimo mas democrática en todo lo que es actividad artística y cultural en la Argentina. De la cual estamos permanentemente excluidos, salvo por la presencia de las obras. Pero que no es suficiente. Sinceramente, creo que no es suficiente.

P.: Está bueno. No es poco.

T.d.S.: Te agradezco la atención, además.

P.: No, te lo digo de verdad. Ví la obra, y ví algo, estuvo bueno. A mí me gustó.

T.d.S.: No era el peor mío, igual.

(risas)

P.: Ví otras cosas tuyas, también, pero no conozco mucho. Me gustaría conocer más...

A.T.: Bueno Pablo, te vamos a regalar un catálogo, por lo menos, de una muestra que hizo en una galería que cerró.

P.: Quiero agregar algo. Bueno, en lo personal, volviendo a la crisis, cada uno la vive de alguna manera distinta, no. Las sensaciones que uno maneja, no? En lo personal, a mí me sacudió muchísimo, me afectó mucho, pero al mismo tiempo, aparece algo en mí que es como despertar de un montón de cosas, en las que no estaba pensando. Como que siento que tengo nuevos aportes de situaciones que no son elegidas, que me toca vivir, sinceramente, lo siento con mucho optimismo, en este momento, seguir con mi trabajo. Hace quince años que trabajo; amo a la pintura, y me parece que lo importante es seguir trabajando. Me parece que es tiempo para comprobar un montón de cosas, para juntarse, me parece que la palabra solidaridad es algo muy importante, más que nunca, y en donde trabajando, digamos que nosotros que trabajamos la mayoría en cuestiones visuales y estéticas, esa cosa de bueno, de agradecer cosas que están pasando, como la charla de hoy. Estas charlas empezaron el año pasado, y hay un montón, como hablamos de los espacios nuevos, que son signos muy vitales

y muy importantes. En lo personal, también cuento una experiencia propia, que tengo con tres artistas más, en la que manejamos una editorial, que se llama Colección Orbital- Es un espacio abierto también, muy nuevo, que consideramos en lo personal que muchas veces, al empezar algo, nos equivocamos, y estamos aprendiendo permanentemente. A lo que voy, mismo, en esta crisis, todos mis ahorros, ganados, mediante el arte, me los llevó el coralito, y bueno, creo que lo único que no me ha llevado son las ganas que tengo como siempre de trabajar. Sin importarme los golpes y los embates que me dan este país que adoro y quiero, y lucho, y a mucha de esa gente, la mandaría a cagar. Así, los considero unos hijos de puta. De la misma forma que insulto, y me pongo loco, voy a responder con muchas ganas y en lo posible, con lo mejor que tengo para dar, que es mi diálogo con la obra. Nada más.

P.: Bueno, yo así como Diego hablaba de su manera de aportar, yo abrí un espacio el año pasado, que se llama Arguibel, en Las Cañitas, y también quería decir tanto a los artistas como a toda la gente que le interesa el arte que este espacio está desde el año pasado, para que se pueda usar en diferentes maneras. No es una galería de arte cerrada, sino que es algo intermedio entre algo totalmente alternativo y una galería, pero que el espacio está para que lo use mucha gente, y el año pasado, nosotros, (con Lorraine, que trabaja conmigo) hicimos mucho esfuerzo de todo tipo y a veces nos costó llegar, sinceramente. Mi experiencia no va muy lejos, pero he puesto todo lo mejor que tengo, y a veces cuesta llegar, a críticos, a gente que nos apoye, un montón de cosas, hasta mismo los artistas. Yo he escuchado, he abierto, he tenido a un Luis Wells, pero también a chicos muy jóvenes, y estoy abierta a que se presenten proyectos, a que se usa el lugar, a todo. En verdad, y me estoy yendo en dos meses a vivir a los Estados Unidos, quedan Lorraine y Lucrecia, yo voy a venir cada mes y medio, voy a hacer un proyecto en Estados Unidos, en New York, quiero hacer algo con artistas argentinos. Y queda abierto a todos los que quieran apoyar a Arguibel. También me afecta bastante la crisis, y creo que potenciarlo, lo que podamos juntar, entre todos que nos involucramos en el arte, es importante.

P.: Yo les quiero hacer una consulta: si saben algo de la ley esa de mecenazgo, si las acciones de las empresas privadas podrían ayudar, y porqué los empresarios argentinos o las empresas, no se meten en el arte, por ahí Uds. tienen más contacto con ellos.

A.C.: La ley de mecenazgo, hasta donde yo entiendo, fue vetada por Duhalde, y eso no es malo. O sea, la ley de mecenazgo de la que yo tengo noticia, estaba planteada en términos muy de la Argentinada en el viejo sentido. Crear un embudo, y alguien tiene la llave.

A.T.: Y la plata se la iban a dar al Fondo Nacional de las Artes.

A.C.: A alguien, iba a terminar siendo discrecional de una persona, adónde iban todos los fondos. Las leyes de mecenazgo que han funcionado, que es la Chilena, la Brasileña, son siempre hacia proyectos específicos. Lo importante es que aquél que tenga un proyecto consiga enamorar a alguien del proyecto, para que lo financie, y dejar que esa relación sea libre. Y que ese dinero sea desgravable, o sea, que en el fondo el aporte del empresario, del benefactor provea un beneficio impositivo para el que paga, el que contribuye. Hoy en la Argentina, y es una pregunta que yo me hago, en el medio de una catástrofe humanitaria, de proporciones, como ésta que nos rodea, a lo mejor la legitimidad de nuestro pedido de auxilio está siendo cuestionada. Creo que está más en la línea de Alina, de tratar de pasar la crisis con lo que hay. Hay que entender que es muy difícil hoy. Porque en el fondo, el mecenazgo son impuestos que no se pagan. Lo que busca es efectivizar, cortar circuitos burocráticos e ir directamente del contribuyente al proyecto, saltando por una cantidad de etapas, con lo cual gana eficiencia, y tiene un beneficio. Pero por otro lado, el dinero que le dan al proyecto es dinero que no va a los impuestos, y los impuestos, bien usados, deberían ir a asistir a un montón de gente que tiene problemas horrorosos.

A.T.: Me gustaría celebrar la energía que circula bien, el ofrecimiento del señor de Los Toldos, que agradecemos muchísimo, y que es fantástico, no? Lo vamos a tener en cuenta.

P.: Lo que quería decir es que me parece que también tiene que ver con esta cuestión donde faltan cosas vitales, y necesidades básicas para un montón de gente, cual es la posibilidad de

hacer un reclamo desde el área de lo artístico y lo cultural, me parece que tiene que ver con nosotros o los artistas o la gente que produce arte o cultura tampoco... están como recién tratando de definir cuál es el rol con el que nos quedamos. Por qué es que la señora nos conoce poco, o cuáles son los factores que hacen que funcionemos como una comunidad cerrada y específica, y cuál es la necesidad que tiene la sociedad de hoy del arte, y cuál es la necesidad que tiene el arte del resto de la sociedad que no sea la comunidad artística? Esas son cosas que condicionan la producción también, y que hacen también que la producción se enfríe, la obra de Tulio se enfríe, si va y hace una muestra en el museo, porque está producida desde otro lugar, y me parece que en ese camino tiene que ir la reflexión también.

A.C.: También hay razones históricas, no? De las vanguardias europeas a las vanguardias argentinas... a Alberto Heredia lo perseguía la triple A. Hay un espíritu de circulo de caretas, de fortificarse, y hay una barrera construida, lo que crea problemas de contacto con la gente. Pero al mismo tiempo, hay una cosa que yo creo que es central, que es nuestro rol como proveedores, como catalizadores de pensamiento alternativo, porque si no se piensa en maneras distintas a las que venimos pensando, de ésto no se sale. No es cierto? Esto es ya en términos de la sociedad. Y aunque el rol es muy pequeño, y es así de especifico, como dice Marina, eso es el trabajo. Es tedioso, es odioso, pero hay que hacerlo.

P.: Sí, yo creo que inclusive ni siquiera está limitado a la comunidad artística; creo que es de una cierta esfera intelectual, o que trata de tener una mirada planeadora sobre las cosas.

A.C.: O trata de no tenerla, sí.

P.: De alguna manera, en ese punto, yo lamento mucho que este chico no pudo ver la obra de Tulio dignamente, es tremendo, es tremendo.

E.A.: Pero hubo una muestra, hace tiempo, en Diana Lowenstein...

P.: Realmente, es un agujero,... está bien, hubo una muestra en Diana Lowenstein, y este chico no la ve, y de repente quiere ver, y no debe ser,... es obvio que no somos de fácil acceso.

T.d.S.: Y no,

P.: Porque de alguna manera, creo que son muchos puntos dentro del sistema como por ejemplo el agujero editorial, que difícilmente pueda conseguir el catálogo de Tulio en algún lugar, salvo que Tulio se lo dé personalmente. Es otro punto, qué se produce con los artistas jóvenes, para poder acceder a nuestra propia historia del arte, también es complicado de hacerlo, a nuestros propios artistas, no es fácil. Ver una muestra de León Ferrari, vimos muchas, pero tampoco es fácil. No hay tantas. Y cuando hay, hay problemas...

A.T.: Y no hay catálogos.

P.: No hay catálogos, no hay un libro, no hay textos críticos dignos...

A.T.: Ese es un drama, la falta de registro y de catálogos.

P.: El agujero editorial es tremendo, que de alguna manera sería una alternativa como para llenar esos espacios vacíos.

A.C.: Y los espacios mediáticos, que también están ocupados; porque, de nuevo, hay otro lugar, que está ocupado por el gordo Gutiérrez Zaldívar. Los medios también son otros espacios donde hay que ganarse su propio lugar. Bueno, dí un nombre solo, pero de nuevo, con los ejemplos que damos no es que estemos en contra de esa persona en particular, si no que son ejemplos. Que las muestras existan, porque no llegan a la gente. Porque en el fondo, la gente ve la televisión, lee los medios, lee los diarios. Nosotros leemos Ramona, cuando la encontramos, además.

P.: Cuando la gente logra montar un movimiento, de alguna manera, logra escribir, y logra armar un manifiesto, algo pasa. Yo pertenecí a Teatro Abierto, y la gente hacía cola para comprar la entrada, que valía igual que el boleto del colectivo. Se veían siete obras por día, durante toda la semana, tres obras por día, digo, o veintiún obras en la semana, y fue masivo. Tan masivo fue que fue la primera función y no fue solamente la gente de teatro. Éramos cuatrocientos artistas juntos, o más. Y Alonso hizo el programa. Eran los artistas plásticos, eran todos los artistas, de Buenos Aires, que se juntaron en toda la lista negra, toda, y fue el primer movimiento, de alguna manera, contra los milicos. A mí, en lo personal, y a mi grupo, nos costó el teatro. Pero creo que fue un hecho histórico importante, para decir, la fuerza que puede tener el arte para oponerse. De verdad, creo que eso, no hay que perderlo. Qué pasa que no se pueden juntar más? Por qué no se lee más? Por qué no se publica más? Por qué no se comenta más? Por qué está corrompida también la critica? La crítica solo comenta a los ricos y famosos, digamos.

A.C.: O a los amigos...

A.T.: No creas, no creas...

P.: No, no es tu caso. La verdad es que no es tu caso, pero sí es el caso de algunos críticos, no jodamos. Yo sé de los de teatro, por ejemplo, más que de los de pintura, pero de verdad, la crítica es corrupta. La critica de la Argentina es muy corrupta. Y a veces no es corrupta porque le tiran tanta plata como a Menem por las armas, pero sí es corrupta en cuanto a cuestiones de poder. Es el quinto poder, no?.

A.T.: Sí, pero eso es lo que quiero decir con el pseudo-poder, porque...

P.: Qué *pseudo*? Es poder.

A.C.: Es poder. Es poder.

P.: Es poder.

A.C.: El acceso a los medios es poder real.

P.: La pucha, sí, es poder.

A.T.: Pero qué poder significa eventualmente que vos, antes de leer, sabés lo que va a escribir Fulano y lo que significa. Sabés que Mengano cobra, que el otro no sabe,

A.C.: No, pero vos lo sabés, Alina,... la gente no lo sabe,

T.d.S.: Sí, vos lo sabés, y no, la gente no sabe.

P.: La gente que no es del mundillo no puede mostrar sus cuadros, y no pueden tener acceso a exposiciones afuera y tener acceso a bienales, y tener acceso a becas...

P.: Y a ver quiénes son los Menganos, también. Porque generalmente, es uno, o es otro. Nunca decimos un nombre...

A.T.: Vos qué querés, nombre y apellido de los críticos que cobran?

(risas)

A.C.: No, hay que tener pruebas. Las acusaciones, hay que hacerlas con cuidado. Hay que tener pruebas, no es tan simple. A boca de jarro,... Pero sí, uno ve Arte BA, no? Y ahí hay una corte de lo que es el estado de las cosas... lo que pasa es, para que ésto exista, hay una audiencia. La audiencia ha sido entrenada en eso. Y eso es el resultado de la prensa. Eso es el resultado de esos mecanismos, que bueno, son lo que son, y, de nuevo, es otro espacio que

hay que ganar. El problema es, hay que ganarlo por las buenas. Hay que ganarlo en el debate, no es un trabajo simple.

E.A.: Si alguien quiere agregar algo, o si no, bueno, son más de las diez de la noche... muchas gracias a todos.

(aplausos)

Fin

13 de Mayo 2002

"La presión para un cambio en las artes visuales? espacios, curadores y circuitos alternativos"

Florencia Braga Menéndez	curadora / teórica / galerista
Marcelo de la Fuente	artista / curador
Roberto Jacoby	artista / concept de la revista Ramona
Magdalena Jitrik	artista / curadora

"Alternativo" significa:
A. La inversión del balance de poder entre artistas y críticos para identificar a nuevas tendencias?
B. Una situación que desplaza el enfoque comercial del encuentro entre arte y público desde la obra única a una obra seriada, de tamaño y costo reducido, o a otro negocio completamente (bar, tienda, etc.)?
C. La combinación de las artes visuales con otras disciplinas (música, teatro, performance, diseño, poesía) en un mismo espacio y tiempo?
D. Una oportunidad de mostrar arte ante un público en una situación más informal y permisiva?
E. Mayor participación de artistas para tomar decisiones claves acerca de las condiciones en cuales muestran sus obras?
F. Todas las respuestas son correctas.

Por su naturaleza, lo que se califica como alternativo tiene un ciclo de vida relativamente corto. Son importantes las iniciativas en sí, por su poder de transformar aspectos del ámbito, o el hecho de que existe un robusto ciclo de renovación constante de distintas alternativas? No obstante la cantidad y diversidad de lugares e iniciativas alternativos que hay hoy en día, sigue la presencia de una gran insatisfacción con el estado de nuestro ámbito. Cuales son las alternativas que todavía nos faltan?

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Esteban Alvarez: Hola, buenas tardes. Queremos agradecer a todos haber venido en este día tan lluvioso...bueno, con Tamara pensamos mucho acerca de la dificultad, para tener presente, de alguna forma, a los aportes de la multitud de experiencias que tienen o tuvieron algún aspecto que podríamos considerar como alternativo. Por eso preparamos una compilación de distintas opiniones, que son las respuestas a una convocatoria amplia que hicimos, no intentando calificar, sino buscando las más distintas formas de acercarnos a la idea central de la mesa de hoy. Desgraciadamente, por un problema técnico, no va a ser posible proyectar el video de todos los textos esta noche. Todos los textos estarán disponibles en la página web lo antes posible (ver *Anexo* al final de la transcripción).

Nos pareció que esta compilación podría servir como una especie de obertura, una mezcla no solo en términos de iniciativas diversas, sino también de distintos momentos en tiempo, y distintos lugares, con distintas actitudes y finalidades.

Los cuatro integrantes de la mesa nos van a ayudar a iniciar una discusión, no tanto acerca de cuáles son las actividades que se pueden calificar o encasillar como alternativas, sino acerca de la naturaleza de la casilla, propiamente. Por y para qué se usa el término, hasta qué punto cubre las expectativas que lo acompañan, y dónde están sus limitaciones y debilidades, tanto como sus ventajas y genialidades para crear algo que ofrezca una verdadera alternativa.

Florencia Braga Menéndez
Hola. Yo tengo muchos problemas con la palabra alternativo, porque me irrita profundamente. Lo que en principio implica siempre la existencia de un algo constituido, que nadie sabe exactamente de qué se trata, por ejemplo en el caso de la práctica galerística podría implicar la existencia de un todo, y ese todo no se entiende como algo saludable y completo, sino que uno cree que hay que pensar una alternativa a lo que podría llegar a significar como acción completa. Yo creo que en realidad, eso no existe. No es tal, y pasa como en todos los casos, hay experiencias diferentes, mejores o peores en diferentes direcciones, y que en todo caso, si uno tiene que analizar ese todo, se encuentra con una cantidad de experiencias frustrantes, aglutinadas, pegoteadas, y es muy difícil resolverlas si uno no las piensa como una institución terminada.

Hablar de alternativo implica que ese todo no se puede modificar casi. En relación a los espacios, las palabras que siempre aparecen son asociadas a la idea de juventud. Alternativo se parece a joven y emergente. A veces mi sensación es que se habla de lo emergente como en relación a algo que pareciera salir de un inodoro podrido, yo no entiendo muy bien que significa la idea de la emergencia en todo caso. Creo que sería buenísimo poder plantear las cosas en el terreno de lo que cada quién necesite. Yo no sé si la palabra artista da cuenta de algo; yo no sé si la palabra galería da cuenta de algo que pueda ser útil. Yo revisaría como estas categorías nos están siendo útiles para trabajar. Si la palabra galería está dando cuenta de algo que pueda ser útil para trabajar, bueno, fantástico. Y si no, se puede pensar de mejores o peores galerías, se puede pensar en diferentes galerías. Se puede pensar en diferentes estilos de curación, en diferentes estilos de critica, etcétera.

Para mi, lo que sí, acontecía en el ultimo tiempo, por suerte, que creo que tiene mucho que ver con la aparición de la revista Ramona, los artistas han tenido un espacio de poder inédito, en relación a lo que venia siendo su participación en los últimos años, convengamos que desde el proceso a esta parte, mucho no cambió el campo de producción crítica, gente de letras que es tomada por medios porque saben redactar, hablan de arte sin tener muchas veces, ninguna relación con lo visual, y la experiencia, el fenómeno de la obra no existe.

Hay un *a priori* en el sentido que hay que acomodar las experiencias estéticas, cosa muy denigrante, muy terrible para el artista, que tiene que transformarse con ser un obediente productor de objetos semióticos que pueden ser identificados como arte, y el crítico, de alguna forma termina educando, adiestrando al publico en general a la infértil y simplona experiencia de decir es arte o no es arte. Que es casi la única experiencia posible para el publico de arte: es arte o no es arte. Es muy frustrante, es muy aburrido, y es estúpido, y en mi opinión particular, lo interesante justamente es que la experiencia sea un *a posteriori* puro, que el

fenómeno de la obra hable, en cada quién de diferentes formas. No estamos acostumbrados a que haya una experiencia íntima de la obra, pienso yo que la intervención de artistas en diferentes campos de la producción en los últimos tiempos ha sido muy útil a la hora de educar pensamiento crítico. Que se siente medio bobón, que hace agua cuando lo único que puede hacer es hacer citas, o mostrar cuál es su gran emparentamiento con el poder de las revistas internacionales de arte.

En lo personal siento, que lo más denso de los últimos veinte años, ha sido la desaparición, en el nombre de la subjetividad pura, e inclusive, lo que es lo más gracioso, no, que alegremente se festejó la caída de los paradigmas políticos en relación a la justicia social, pensando que eso iba a ser el apogeo de las nuevas subjetividades, y lo cierto es que hay una tonelada de obedientes haciendo arte corporativo, arte beca, obra cara que la única cosa que hace es transpirar dinero, mostrando cómo las fundaciones lo financian, y la realidad es que, hoy hablábamos ... voy a tratar a recordar con quién porque no sería justo no mencionarlo... ah, sí, con Marcia Schwartz, me decía, "qué suerte, de última, o sea, nuestro beneficio por vivir en un país que no da ni cinco de pelota al arte, y como no hay guita, no hay arte bancado por fundaciones".

Si es todo lo mismo, siento honestamente que es patético, que haya cosas como esta muestra que es realmente la apoteósis de la frigidez, la muestra de arte brasileño que hay ahora en el M.A.L.B.A. A mí no me interesa para nada. Y yo siento que es fantástico en la Argentina haya... que estemos viviendo tan vívamente nuestra orfandad, que los artistas puedan producir sus pequeñas y maravillosas relaciones de sentido. La palabra alternativo, en todo caso, tendría que empezar a ser una cosa permanente, la diferencia, entender el alter de cada parte, todos somos completamente diferentes, las obras son todas diferentes, categorizar sirve para pensar, pero si el asunto es hacer una taxonomía preventiva, paranoide, respecto a que es una obra, y que no es una obra, porque se anula cualquier experiencia estética profunda.

Tengo la sensación de que estamos en un momento mejor, en este sentido, por lo pronto me está pasando que me siento muy cómoda, y que no estoy sintiendo que no tengo que rendirle culto a nadie, eso me alegra muchísimo, es un alivio, no me pasaría si no me sintiera apoyada por un grupo muy importante de artistas. Saben que yo estoy cerca, y es una cosa, un ejercicio mutuo. Estoy hablando del trabajo que yo hago en la galería, no? Y fuera de la galería, también, en realidad. La galería tiene poco tiempo de vida relativa a la experiencia de uno. Yo veo a Fernanda y pienso en lo que pasa con Belleza. Me da la sensación de que por suerte, hay un punto en que el papelón, el papelón sensible, del que no puede, que no puede sentirse libre de la internacional contemporánea, esta llegando de alguna forma a su fin. Quiero decir con eso, a mi no me interesa que alguien me muestre como ha de interpretar la semiótica del poder, no me interesa ver intérpretes obedientes de la obra que hacen los artistas calificados y legitimados del primer mundo, y me parece fantástico que estemos en esta brecha produciendo.

El punto que seamos vanguardia del...-que Ana Torrejón me decía el otro día- que no seamos vanguardia un carajo, seamos. Pero es un hecho, que todo el mundo está leyendo como una vanguardia el fracaso capitalista, y si nosotros somos inteligentes, y si podemos recuperar la historia del relato argentino, la historia de la narrativa argentina, que era piola, irónica, cierta, vital, probablemente podamos ser vanguardia de conciencia de la falacia neoliberal. Me parece que ésa es una alternativa interesante.

No estoy diciendo que vamos a actuar, expresamente, pero en una relación entre una mucama pobrecita y una patrona maltratadora, la mucama siempre sabe mas de la patrona que la patrona de la experiencia vital de la mucama. Para mi, ésta es nuestra condición. Es una pena que nos hayamos estado queriendo creer durante mucho tiempo otra cosa, porque es fantástico reconocer el poder que tenemos viendo desde la ventana al banquete al que jamás fuimos invitados. Si logramos entender con esta distancia nuestra participación en el concierto, probablemente podemos hacer música de la buena. Creo que hay que entender la alteridad de este lugar profundamente liberador. Que es permitir que el otro sea, y revisar *a posteriori* del discurso de la obra lo que es o que está pasando con ese producto que no está diciendo que es arte, sin ponerle peros.

Aflojar un poquito la cruelísima actitud que los últimos veinte años han impreso en la praxis de los operadores culturales. La cruelísima, cruelísima actitud, no? Todos sabemos cómo es que funcionan los jurados, cómo se burlan de la obra, hay una cantidad de categorías en las que podría entrar y perdería mucho tiempo explicándolas. Toda la gente se queda afuera de lo que es parecer un artista. Mi sensación es ésa: que por suerte, ahora que está aflojando la cosa estamos absolutamente en pelotas, solos, y es un buen momento en ese sentido para producir, trabajar como locos y empezar a categorizar *a posteriori*, viendo qué es lo que tenemos.

Yo recuerdo en la primera bienal de arte joven, Américo Castilla dijo que era una lástima que no había ido un antropólogo o un sociólogo haciéndose cargo del material que se había mandado, porque más allá que literariamente era una porquería según él, en el 90 %, habían cosas interesantísimas para revisar, era la primera bienal, fue justo después de terminar el proceso, y había muchísimo material en los cuentos de los chicos, que habían mandado, y yo me incluyo, yo era participante en ese momento, y en un 90 por ciento las cosas que se habían mandado tenían que ver con sangre, sangre, sangre, sangre. Y era interesante este material; era una pena desperdiciarlo.

Nosotros no tenemos una praxis, una historia práctica de observar, no sacar conclusiones, no, de escuchar qué nos dicen. Y la realidad es que me parece que es un excelente momento para observar de qué se trata lo que se hace. Y de qué se trata lo que está pasando. Y tratar de cicatrizar de la mejor forma inter-generacionalmente, pero no hace falta para cicatrizar, tapar, olvidar o minimizar las responsabilidades. Me parece que es un buen momento para trabajar con profunda responsabilidad. Porque si no, quedamos sin país y sin cultura, es un hecho. Eso es todo.
(aplausos)

Marcelo de la Fuente
Que tal, buenas noches. Bueno, voy a hacer un poco de historia. La Casona de los Olivera se inauguró el 16 de julio del 2000, o sea que llevamos menos de dos años de gestión, donde ya participaron más de ciento diez artistas en la temporada 2000-2001. Bueno, artistas de los que llaman emergentes, consagrados, del interior y del exterior. Lo que distingue quizás a La Casona, la diferencia es la gestión, como otro lugar institucional. Nosotros nos manejamos con lo que llamamos gestión asociada con el gobierno de la ciudad. Que se reúne en una mesa a través de un consenso, donde concurren: nosotros, que somos contratados, y los vecinos, entonces se acuerda entre los vecinos y el gobierno las políticas a seguir. Los vecinos deciden sobre qué es un centro de arte contemporáneo, y me manejo en esta línea.

Creo que la forma de gestión, ya es diferente a lo institucional conocido. Tratamos también de generar otro espacio. Por ejemplo, hacemos visitas guiadas donde pedimos a los artistas que están exponiendo que vengan, que dialoguen con la gente, entonces, se hace una inter-relación entre el público no conocedor del arte. Por un lado se trata de decodificar un poco el lenguaje del arte contemporáneo, los artistas escriben un texto, o sea, los obligo. Siempre tenemos problemas, escriben un texto sobre su obra y después conocen a la gente, al publico asistente, lo cual es un intercambio muy rico, porque los artistas escuchan cosas desde otra mirada, que no es la del ambiente, para decirlo de una forma.

Mi propuesta de trabajo es un poco lo que viví yo en la Casal de Catalunya en los años '90, de generar ese espacio de encuentro, que es un espacio de creación colectiva. Por eso, cada vez que vienen a La Casona, cuando hacemos una charla previa a cada muestra, les hablamos de la apropiación del espacio. Queremos que los artistas que van se sientan como que ese espacio es de ellos, que se apropian del espacio, que vengan con propuestas, que bueno, que se pueden debatir las propuestas. Y bueno, lo que se genera es eso, que a cada inauguración van los que ya expusieron, ya hay como un grupo de gente, de artistas, porque yo creo que es una creación colectiva, a mi forma de ver. Porque La Casona surge gracias a determinada colaboración de todos los artistas. Eso de que el lugar queda lejos, que no lo conocía nadie, y bueno, empezaron a colaborar los artistas y se fue generando toda una movida.

El criterio que yo tengo es la pluralidad. No tengo una tendencia, como que hago instalacionismo, o muestro solamente determinado tipo de arte, sino que trato de contemplar todas las variantes que se van dando. En La Casona hay siete salas, hay como diez espacios, entonces se pueden habilitar más espacios y más salas. Lo que hago son inauguraciones simultáneas, o sea que los siete artistas expositores, o los diez, inauguran todos juntos. Eso es, por un lado, para quitarle presión al artista emergente o que al exponer con siete más se siente apoyado por un grupo, se interrelacionen estos artistas, se van conociendo en el día del montaje, se conocen el día de la inauguración, se siguen viendo durante las visitas guiadas, y bueno, básicamente es eso, crear un espacio colectivo. No un espacio dirigido por alguien, que llama y bueno, exponés, y quien expone, se va, y se olvidó, la idea es eso. Más que nada mi criterio es generar un espacio colectivo, de debate y de apropiación. Nada más.
(aplausos)

Magdalena Jitrik
Voy a pasar un video sin sonido mientras leo algo que preparé, y espero en este texto responder a algunas preguntas que están en este guión que hicieron Esteban y Tamara, o en todo caso, en el momento del debate, porque yo me refiero elípticamente a esta problemática, simplemente narrando cual fue mi experiencia en el Rojas cuando trabajé allí entre 1991 y 1993. Y el video que voy a pasar lo hago porque justo es éste, a diez años de esa exposición que se llamaba "El Rojas presenta algunos artistas", y quiero que vaya como homenaje a dos de ellos que ya no están entre nosotros, y como los que presenciaron esa muestra, y todos los que vieron la muestra o participaron en ella que están presentes aquí hoy, se van a poner contentos de ver de nuevo, como era esta exposición que fue, en realidad una experiencia para mí muy fundamental en la organización de mega muestras, fue una especie de intento de mega muestra sin recursos.

Curiosamente recibo esta invitación a participar en esta mesa sobre los espacios alternativos cuando se cumplen diez años del momento más intenso del período en que estuve vinculada a la Galería del Rojas, que fue concretamente la organización de la muestra "El Rojas presenta: algunos artistas" en Recoleta. Como todo el Rojas terminó siendo en cierta forma "fundacional", hoy mi testimonio puede tener algún valor; mucho se ha escrito y dicho sobre la Galería del Rojas y en ese marco mi intervención en ese proceso ha quedado reducida a "la descubridora de Benito Laren". No me he preocupado por desmentir esa información (que por otro lado es falsa), o de ampliar cuáles eran mis ideas en aquel momento porque cuando se empezó a pensar tanto al Rojas (hay autores que no hablan de prácticamente otra cosa) yo ya había concluido mi proceso personal de ruptura con toda esa experiencia, de la que por suerte, no salí indemne. La extraordinaria situación del presente seguramente está acentuando mi necesidad de también hacer una crítica, aún cuando la convalidación del Rojas como un espacio vivo, complejo e imprescindible, no está puesta en cuestión. Para comprender la importancia del Rojas basta con imaginarse "un mundo sin el Rojas". Seguramente que es un mundo peor del que tenemos.

A mediados de 1990 yo era una pintora en formación, vuelta al país en 1987. Desde mi llegada había estado buscando algún lugar de pertenencia sin encontrarlo. Había pasado por bastantes talleres sin seducir ni tampoco encontrar nada que me deslumbrara. Salones, pedir sala en Recoleta, rebotar de las galerías, en fin, todo lo que implica ponerse a prueba en el campo del arte. Conocí el Rojas pasando por la puerta por casualidad y apenas entré sentí claramente: "éste es mi lugar y aquí quiero exponer". Pregunté, averigüé y no sé si no conocí a Gumier Maier ese mismo día.

De ese encuentro surgió mi primera muestra, en mi carrera de pintora, a fines del '90; durante la exposición, en una conversación con Cecilia Felgueras, (y menciono su nombre, porque Cecilia Felgueras ahora es casi la gobernadora, o la vice gobernadora de la ciudad, pero en un momento fue la jefa de programación del Rojas. En algún momento empiezan las luchas por el poder). Bueno, a partir de esa conversación con ella surgió la posibilidad de mi ingreso en la galería. En ese momento, Gumier Maier era el curador de la galería pero quería renunciar, él estaba muy herido porque había habido algunos hechos vandálicos, de destrozos en la

exposición de Harte, Suárez y Pombo. Eso había herido mucho el impulso de Gumier, y entonces dirigía la galería como en las sombras, con un perfil muy bajo, y no deseaba seguir. Entonces, en el Rojas habían pensado hacer como una comisión nueva. Por eso me incorporan a mí.

Imagínense mi entusiasmo, súbitamente encuentro un territorio bajo mis pies desde donde vincularme y también actuar. De entrada mi propósito era "alternativo", porque no siendo ni crítica ni curadora, tal vez apenas empezando a pintar, me lancé desde cero con todos los errores emanados de la inexperiencia. Por ejemplo, a mí me parecía un maltrato ser rechazada de los lugares y no saber por qué. O sea que de entrada se procuró brindar una explicación a quienes no se les daba una muestra, mecánica que tuvimos que suspender debido a su vez al maltrato que empecé a recibir por parte de los aspirantes a exponer allí.

Como el Rojas en aquel en aquel entonces era bastante *under*, porque todo se caía a pedazos, muchos no podían creer, no les cabía en la cabeza que siendo el espacio tan modesto, tan humilde el que se ofrecía, encima, no se les fuera otorgado. Y me tocaba a mí tener que explicar la situación, arbitraria de base, como es el hecho de decidir quién expone y quién no en determinado lugar en base al gusto del que decide: yo no podía formular mucho más que mi gusto en ese momento, o no podía fundamentarlo, por lo tanto resolvimos esa situación simplemente adoptando la fórmula clásica: "su trabajo no coincide con la línea de la galería". Que es la misma fórmula que se había aplicado a mí en otro momento. Ese es un detalle de lo alternativo, también tiene su arbitrariedad.

Al poco tiempo Gumier recuperó su interés por la galería, al tiempo que otros chicos con los que había empezado, se apartaban de la tarea. Yo misma lo convoqué porque me daba cuenta de que sola no tenía los elementos, ni el caradurismo necesario para encarar una actividad sin la menor "autoridad" en ese campo, por varias razones: 1) no conocía ni comprendía la escena artística de ese momento; 2) conocía a muy pocos artistas; y 3) me sentía super-insegura en cuanto a mi propio "talento" artístico.

Fíjense cómo suena formulado de esta manera: bajo esas circunstancias me veo dirigiendo la galería de arte de la Universidad de Buenos Aires. Dicho así, ese mismo "cargo", por ejemplo en la Ciudad de México, de donde yo venía, el cargo de director de la galería de arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, generalmente lo tiene un intelectual o un artista reconocido, pero alguien con mucha trayectoria. O un curador conocido. Ese es el momento, al principio de los '90, que es la emergencia también de esta nueva profesión del curador, que no es ni un crítico ni un teórico, ni un museólogo, es como una síntesis de las tres cosas. Es como una profesión que nació justo en estos momentos.

Pero volviendo al Rojas, la primera particularidad que aparece es que es un espacio dirigido por artistas, quiebra un primer mito de que "no se puede ser juez y parte". Recuerdo que representó un dilema ético cuando organizábamos las muestras colectivas si debíamos participar o no de las muestras, como artistas, que organizábamos; finalmente creo que fue una honestidad de nuestra parte participar porque no tenía por qué ser una labor ecuménica la de impulsar artistas sin entender el Rojas como un espacio que iba construyendo una comunidad en torno a él; Gumier y yo tan sólo teníamos la oportunidad de hacer visible una sensibilidad con la que, hasta ese momento, coincidíamos.

Creo que el Rojas fue eso hasta la finalización de "Algunos Artistas". Esa tarde, la última tarde de la exposición, Marcelo Pombo me dijo que se sentía triste, como que "un sueño ha terminado". En ese momento no lo comprendí, pero era verdad, ya que en esos días se había destruido la "comunidad" formada en torno al Rojas. Varios artistas que habían expuesto estaban furiosos por no haber formado parte de esa muestra en la Recoleta. Pagés y Miliyo, también furiosos, se habían retirado de la muestra como reacción a la negativa de Gumier -y mía quizás también, no me acuerdo muy bien a ese episodio- pero hubo unos cuadros que fueron polémicos que no queríamos colgar, y eso generó la retirada de Pagés y Miliyo de la exposición "Algunos Artistas".

En medio de todo eso, se desarrollaban las jornadas de la crítica del C.A.Y.C (Centro de Arte y

Comunicación) las que organizaba Glusberg todos los años, de modo que ganamos una gran batalla simbólica porque esos críticos extranjeros vinieron a la muestra y se entusiasmaron con ella, mucho más que con las demás muestras que Glusberg había preparado. Durante esa visita, la Galería Ruth Benzacar, por ejemplo, se hizo pasar por la representante de la mitad de los artistas. Es decir, había algunos artistas que ya estaban trabajando con la galería, como Harte y Pombo, pero el resto no. Ingresaron al staff de la galería diez minutos antes de la llegada de los críticos. Fueron a la muestra no el día de la inauguración, porque no fueron, pero si fueron diez minutos antes, escucharon que la muestra estaba buena, y como estos críticos iban paseando por todos lados, y ya estaban bastante aburridos, dijeron, bueno, vamos a la del Rojas, que está picante, y diez minutos antes Sebastián Gordín, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Martín DiGirolamo, bueno, como diez artistas nuevos entraron a Ruth Benzacar ese día. Estuvimos felices, pero al mismo tiempo, era una especie de oportunismo, porque esa galería jamás había pasado por el Rojas excepto cuando había expuesto Kuropatwa que es otro artista de la galería. Pero no eran asiduos visitantes ni seguidores del Rojas. Era como que te daban palmadas en la espalda cuando los invitabas al Rojas.

Las palabras de Pombo se cumplieron tal cual. Tanto la galería de Ruth como el I.C.I. (Instituto de Cooperación Iberoamericana), como la Fundación Banco Patricios y otros, rápidamente quisieron figurar como "apoyadoras" del Rojas, como que le prestaban muchísima atención cuando eso no era así. Yo no recuerdo haber visto a Laura Buccellato en el Rojas antes, tal vez después sí, pero no antes. Ni tampoco Bilik, ni Orly excepto en el caso de Kuropatwa. (comenta algo Roberto Jacoby, y Magdalena responde) Yo no lo recuerdo a López, no lo recuerdo en todas las inauguraciones de estos dos años... (comenta de nuevo) Bueno, acá me están provocando... No había nadie de esa gente, bueno, Glusberg, nunca...

Roberto Jacoby: Quién iba al Rojas, entonces?

M.J.: Bueno, ibas vos...
(risas)

...iba la comunidad artística, y cada vez iba mas gente, además, eran exposiciones cada quince días. Yo estaba escuchando a Marcelo que hace siete muestras por mes, y nosotros organizábamos también, una muestra cada quince días; trabajábamos como locos, no?.

No quiero hacer cuentas de quién iba y quién no iba; lo que es clave es que empezaron a ir en el momento que el Rojas se convalidó, y en ese mismo momento dió un salto cualitativo, puesto que, muchos artistas que no tenían donde exponer y súbitamente, vieron que tenían un espacio ganado nada menos que en la galería Ruth Benzacar.

Allí nació lo que constituye el fin de la experiencia "alternativa" del Rojas, a saber, que se constituyó como parte de un circuito de validación, bastante arbitrario, en donde la carrera del artista joven era "Rojas, I.C.I., Ruth Benzacar". Eso venía a ser el secundario, la universidad y el post-grado del artista de Buenos Aires. A eso se limitó la aspiración original del Rojas, como si el peso del Rojas no fuera propio sino por la ubicación posterior de los artistas en la "Mejor Galería de Buenos Aires", como la denominaba Gumier, entonces.

Sumado a no tener ningún consenso con mi propia obra, por parte de esos lugares convalidadores o legitimantes, me fui apartando de ese proyecto, que fue quedando ligado al Arte Light, denominación que fue impuesta por otro de los ámbitos convalidantes de aquel momento, representado por (Jorge) López Anaya, que por otro lado, sigue teniendo esa potestad, increíblemente. Me fui apartando y se me fue apartando, hay que decirlo, porque se instaló en el medio una imagen de mí como que en realidad yo usaba el Rojas para mostrar mi obra, que de otra forma, nadie mostraría, etc.

Hoy veo eso como parte de toda la ideología que se estaba imponiendo en ese momento, ligada al neoliberalismo, en donde el éxito era un objetivo superior, ligado a eso de "ser del primer mundo". Como si el éxito del Rojas se debiera a su reconocimiento en las "altas esferas" y no por la calidad de sus muestras y artistas, la calidad de los desafíos y los riesgos que los artistas continuamente promueven.

Creo que el Rojas siguió siendo un lugar experimental a pesar de este período "exitista", gracias a que tanto Gumier Maier como Alfredo Londaibere son artistas, ante todo. Con el tiempo han perdido el miedo a no ser comprendidos, y han proliferado espacios sin ese miedo desde el vamos. Otros espacios en donde no tienen esa necesidad tal vez, de convalidarse.

He participado de otras experiencias "alternativas", como "Juego de Damas", una muestra organizada colectivamente que se repitió en tres oportunidades; fue una muestra buenísima, pero pasó muy desapercibida; no tener apoyo del *mainstream* en ese momento era sinónimo de no existir. Estoy hablando de mediados de los '90. También participé en "Sin Título / modelo para construir", proyecto de Ana Gallardo y otros; Dos muestras en mi propia casa: junto con Fabián Burgos, que llamamos "Tres paredes", uno y dos; mi exposición en la Federación Libertaria Argentina en diciembre del 2000, recientemente en acciones callejeras ligadas a la Asamblea en la que participo; creo que ese tipo de experiencias a la larga se agregan como armas y herramientas del propio artista a la hora de proteger su libertad de creación cuando negocia con una galería o un espacio de arte; no sé si puedo explicarlo, pero así el artista construye su poder.

Creo que en el presente, los espacios... no digamos alternativos, pero aunque sea, los espacios dirigidos por artistas, son muy pocos. A pesar de que son en esos ámbitos en donde se trabaja más en contacto con la producción real del arte, de lo que el mundo del arte oficial se encuentra escindido hace muchos años, sumado a que ante la crisis ese mundo del arte está paralizado, todo ello brinda a estos espacios un protagonismo indiscutible. Muestra que no así los artistas, lejos de la parálisis, están produciendo en toda clase de contextos y bajo toda clase de obstáculos, mostrando su tenacidad en su razón de existir. Nada más, gracias.
(aplausos)

Roberto Jacoby
Bueno, creo que hay bastante consenso en el hecho de detestar la palabra "alternativo", no es cierto? Esa idea, uno no sabe tampoco bien de donde salió, quién puso alternativo a quién y quién dice quién es el que locuta esa idea de alternativo? Sin embargo, recubre algo que, digamos por lo menos parcialmente, o justamente es lo que habría que esclarecer, que es efectivamente existente. Entonces, uno... no sé, yo no empezaría por definir qué es alternativo y qué no es alternativo, porque es como si se centrara en una cuestión enciclopédica o de diccionario. Me parece más conducente referirse a los ejemplos, o los casos, digamos, históricamente producidos, y entonces a partir de ahí, ver de qué se esta hablando cuando se dice alternativo.
En el Café Ramona, hubo un foro, una de las discusiones, era Espacios Alternativos. Que está prácticamente todo escrito por Cippolini, que imposta todos los personajes, falsifica todo -a mí me falsificaba- a Fabiana Barreda, ponía "Fabiana", para que todos pensaran que era Fabiana Barreda. Y como no decía Barreda, podría haber sido cualquier Fabiana, no es la única Fabiana que existe. Pero así hablaba de la Facultad de Psicología, que es la manía de ella, entonces, en todo ponía la Facultad de Psicología...! Entonces, decía, en este foro (la primera propuesta), dice: "me parece fundamental debatir sobre la importancia de los espacios altera-nativos", dice Fabiana, supuestamente, que después, todos sabemos que era Cippolini. Dice que surgieron en la última década, y enumera solo algunos, el espacio de la Facultad de Psicología, el Rojas, (pone al Rojas después de la Facultad de Psicología) la desaparecida galería Mun, Filo, galería Blanca, Duplus, Belleza y Felicidad, Dabbah-Torrejón, la galería Larreta y el espacio Tornasol. Con esa provocación, logra que Diana Aisenberg caiga, y empieza, y le contesta "... y por qué pensás, Fabiana, que el espacio Dabbah Torrejón es un espacio alternativo, es una galería nueva!" Bueno, y después de ahí se van enganchando... Cippolini le contesta ahí, todo con broma, bueno. Y después Bruzzone también se engancha y escribe como dos páginas...

Y ahí habla de galerías, habla de Florencia, dice, alias galería Blanca, "es un fenómeno en sí mismo, que es bueno rescatar. No es espacio, no es lugar. Es una persona que lleva el lugar con ella, una especie de caracol. Haciendo un poco de arqueología no tendríamos que olvidar el Casal de Catalunya, las muestras en la disco Cemento, Bolivia, las muestras que Avello organizó en el año '87 en la estación Tres de Febrero, toda la labor de Maresca, que desde el '84 ocupaba lugares no convencionales para hacer muestras de arte, ..." por supuesto el

Rojas, del '89, dice, "... pero el solo hecho de ser un lugar no institucional no es garantía de que allá estén haciendo algo nuevo o que el arte que allí se muestre valga algo." Entonces, después cita muestras que a él le gustan, en Benzacar, y qué sé yo ...

(Magdalena comenta algo)

...claro, no, no, en un momento dice, "...otro tanto se podría decir de la "despreciada parsimonia", una de las apuestas mas jugadas de ella antes de morir..." Claro, antes de morir... la hizo curar. Y todo eso, lo dice él, lo dice Bruzzone supuestamente, no? Es muy gracioso.

(Lée) "Es correcto excluir al I.C.I., y a La Alianza Francesa? Se los puede considerar institucionales solo porque produjeron algo bajo la labor curatorial de Laura Buccellato y de Sonia Becce? Incluso la gestión de Alina Tortosa, ..." y así, y Gara, y empieza a discutir cosas, pero... sí, yo adhiero, Duplus, nombran muchas cosas, La Victoria, de Sergio de Loof, Klemm, después, Belleza y Felicidad aparece, alguien interviene, bueno, no sé. Acá supuestamente intervengo yo, que cita a Ariadna Pastorini, los eventos que hacía Sebastián Linero, Cayetano Vicentini, que hacían todos los años esa acción de todos los santos, las muestras en casa de Alejandra, de Viqui, de Estela, Avello en el Garage Argentino, la lavandería donde expuso Maresca, La Age, las acciones de Coco Bedoya y Américo en el museo bailable, y medio mundo varieté que hacía muestras en discotecas, las muestras de los mariscos en la pista de hielo, una donde aparezco supuestamente yo en el Palladium, las diapos de Garófalo en Caniche todos los miércoles, Marula di Como organizando el Living, estuvieron Alina, Marcela Cabuti, ... Sensorial Mediática, los departamentos de arte de Leo Battistelli, Juana de Arco, Sonoridad Amarilla, La Nave de los Sueños, El Ingenio, bueno, es una cantidad que me parece realmente interesante y como me parece que habría que partir... acá (hace referencia a lo que está leyendo) también aparece Magdalena y la Federación Libertaria, Fabián Burgos y sus departamentos... después termina con una frase de William Burroughs que se acotó en más de una oportunidad, que se dice que alguien es nativo, cuando el sitio no puede existir sin él. No? Está bueno eso. Si le hacemos caso, en la ecuación simple, aquello que altera a los nativos altera al lugar. El sitio de la fugaz y alterada libélula parece ser la memoria, existe otro tipo de repercusión?

Estoy haciendo una síntesis de cosas que, de intervenciones de mucha gente, que fueron recordando, rememorando lugares distintos, des-olvidando, estos espacios. Y yo creo que hay algo en común, claramente. Si uno mira la serie, hay algo que aparece muy claramente. Que hay, por un lado, creo que es lo que decía recién Magdalena - que son, espacios gestionados por artistas, inventados por artistas, y después hay una segunda característica es que son espacios que no están destinados originariamente a mostrar arte. No son como un espacio construido, ex profeso, según las convenciones actuales o contemporáneas de la galería. Que tiene que tener un espacio neutro, una pared blanca, una luz así o asá, para que se vean las obras. Sino que pueden estar como en el Rojas, en un pasillo, o puede ser una vidriera, puede ser un instante.

Entonces realmente, hay una oposición. Uno podría decir sí, son cosas diferentes, no es lo mismo, no es que no existe algo distinto, o no lo llamemos alternativo, puede tener otro nombre. Creo que al revés, que es central. Que no es el lugar periférico alternativo a algo que es lo que está bien. Creo que es exactamente al contrario. Lo que está bien en realidad es lo que está bastante mal. O sea, salvo excepciones, que uno dice, "Ah, fui a una muestra buena", en el museo tal, o el la galería cual, viste? Te sorprende. Y en cambio, éstos lugares que mencioné en general, eran cosas que te sorprendían.

Cada una de las cosas que yo mencione han sido cosas interesantes y desestabilizadoras en un punto, o sea, esta misma idea, pero bueno, siguiendo, sin adjetivar mucho. Me parece que la idea de crear otro espacio que sea desarrollado por los artistas, le dá un característica muy especial a todas estas situaciones, me parece que es algo muy -llamémoslo- político, porque el solo hecho de limitar un espacio diferente, un espacio propio, y el hecho que sean los artistas que deciden cómo va a ser y qué se va a hacer y etc. etc. y lo hacen porque se les canta, nadie los nombró, y nadie les paga y no tienen ninguna certificación de la universidad, ni tiene

ninguna certificación de no sé qué academia, o del diario La Nación, o Clarín, o lo que fuera, nada. Lo hacen porque se les dá la gana, y consiguen el lugar, y ya está. Es muy simple, en realidad. Si se piensa, es...

Florencia Braga Menéndez: Sorprende que sorprenda...

R.J.: ...no hace falta nada, y se hace. Cuando hay gente que tienen ganas de hacer algo y son artistas, lo hacen, y a la gente le pasa algo. Y lo contrario no es cierto. Es decir, puede haber cincuenta mil curadores, treinta mil galeristas y ochenta y un mil críticos, y no van a producir una sola muestra interesante. Es imposible. Sin los artistas no se puede. Eso es lo que tiene que quedar clarísimo. Por eso digo que lo de lo alternativo tendría que ser al revés. Donde están los artistas es el lugar central, y los demás, tendrían que lamerles las botas a los artistas, tendrían que pedirles disculpas por existir a los artistas.

(risas)

F.B.M.: Tenés razón.

R.J.: ...sí, porque es así, es así. Es que es así. Desgraciadamente, no funciona de esta manera la jerarquía de los valores en Buenos Aires, o en la Argentina, funciona exactamente al revés. O sea: los artistas son los últimos pelotudos, son los que nunca deciden sobre nada, les censuran las obras, y las cuelgan como se les canta, no les pagan. Todos cobran, menos los artistas. Cobra el jurado, cobra el curador, cobra el que escribe en el catálogo, cobra -por supuesto- el galerista, que tiene una comisión, cobra el funcionario o el gestor cultural... y el único que no cobra es el artista, que pone. Hace la obra, hace todo, mete todo, etcétera...

F.B.M.: Pero cuando cobra el galerista, cobra el artista...

R.J.: Mirá, a veces sí, y a veces no. Como tú bien sabes... (risas) A veces sí, y a veces no. Bueno, por supuesto que hay algunos artistas que se salvan. Pero no sé, creo que la idea ésta tan notable, que se ha puesto tan de moda, de ser artista, que se ha vuelto *cool* ser artista. No? Como *cheto cool*, hace arte, video, muestras, instalaciones, dj, todo simultáneo, hace música *techno*, al mismo tiempo que ... se volvió *cheto cool*. Y se empieza a crear una especie de problema, que es que se piensa que se puede inventar eso. Que vos con plata lo podés hacer. Van a ver que no. En breve se verá que no, que no se puede. No se puede. A ver si me quedó algo por decir.... Yo no quiero ser oscurantista, no? Con esa idea oscurantista tradicional del misterio del arte, del artista, la magia, qué sé yo. Pero es verdad.
(risas)
...es verdad, es verdad. Pero probablemente no vamos a coincidir, seguramente lo que a uno, le parece mágico, al otro, no.

F.B.M.: Es cierto. Independientemente de que lo suscite, es un hecho.

R.J.: ...claro, es así. Y a los que se les gasta la varita mágica, también se les nota. O sea, hay artistas que están haciendo un *gimmick* desde hace cincuenta años y se les gastó la varita, tuvo su momento en un momento, y vos seguís viendo y ya está. No lo vuelve a conseguir, y otros, sí. Hay otros que siempre están ahí.

Otra cosa que me parece que tienen estos lugares, que tienen ese elemento... ya dije dos, no? La autonomía de los artistas, y la generación de un espacio no institucional. Pero hay otra cosa que me parece que es la donación. Que es un estado de donación, es un estado de bienhechor. No es cierto? Eso solo ya tiene como algo que es mágico. Que alguien decide que en su departamento, o en su dormitorio va a hacer una muestra de todos los artistas, y va a servir un vino, y va a salir un sábado a comprar Mirinda, y todo eso. Cebar mate, se van a pasar toda la tarde ahí, se va a llenar de gente, todos van a poner a pegar sus dibujitos con cinta Durex en la pared, todo eso, ya es poético de por sí. No hay Guggenheim de Bilbao que se pueda comparar con eso. No lo pueden hacer con seiscientas corporaciones, y fundaciones, etcétera. Creo que es bastante evidente. Que hay un mundo que es el mundo, que podríamos decir, yo creo que es como, pasa algo bastante parecido a la sociedad. Como que por un lado

está la vida, y por otro lado está el estado. Que no tiene nada que ver con la vida. Y son como dos mundos separados.

Hay como un estado del arte, que está formado por funcionarios, escribas, escribanos, éstos que certifican, el premio, el coso, el cheque, todo esa cosa, que está exsangüe, que no tiene nada. Está destruido, siempre mintió, nunca la pegó, todo lo que hicieron los artistas que inventaron siempre rebotaban, no hicieron nada, no tuvo ninguna importancia. Si vos agarrás la lista de miles de ahijados de estos capitostes, que no son nada... No sé, me perdí, a donde iba a ir? Ah. Un caso, un caso así. Por ejemplo, la prueba más increíble de que no sirven para nada es justamente el Rojas. Que nadie hacía comentarios sobre el Rojas; los críticos no iban al Rojas. Y no escribían sobre el Rojas. Entonces, quedó probado que son unos imbéciles. Todos los críticos tendrían que renunciar, porque no vieron el Rojas. No saben hacer su trabajo, que es descubrir cosas que van a pasar. Escriben sobre lo que a ellos les gustaría que pasara o sobre lo que ya pasó. Pero no sobre lo que está pasando, que es la función del periodista. Como prácticamente ninguno descubrió el Rojas, que es internacional, nacional, colectiva e individualmente considerado como el evento de los primeros '90. Tendrían que renunciar. Y en cambio, habría que levantar un monumento a Mariela Govea, que es la primera que hace un comentario sobre el Rojas. Fabián antes de Mariela, no. Mira, hay una cosa de Cippolini que demuestra que Mariela Govea es la primera que comenta el Rojas, antes que Fabián.

M.J.:Fabián comenta la primera muestra del ciclo '91.

R.J.: Ya tenía tres años el Rojas...

(comentarios de la mesa, lejos del micrófono)

Lo que demuestra Cippolini es eso, que la primera nota publicada es de Mariela Govea... Briante?, no, no creo.

M. J.: Briante decía el Rojitas... qué lindo lo del Rojitas, pero jamás vino...

R.J.: De los trolos, también.

(Comentario de la audiencia) el Briante se sentía incapacitado de comentar el Rojas, y lo llama a Fabián a Página, para que se ocupe, en principio, del Rojas. Eso es así.

R.J.: Sí, sí, sí. Bueno, entonces, que renuncien todos, menos Fabián. Y que ahora, es director del Rojas, así que...

R.J.: no sabías? Del Rojas, no de la galería. De todo el Rojas. Donde estaba Lopérfido

M.J.: Está mal.

R.J.: Qué, te cae mal?

M.J.: No, no - después te explico.

R.J.:Bueno - el tiempo terminó, no? Lo único que quería decir es que justamente todo eso, que estábamos diciendo, tampoco es algo que... no es casual. Sino que realmente, forma parte, me parece, de, como una forma de sobrevivir. Es como una especie de estrategia de sobrevivencia, el generar estos lugares. Que son lugares, de alguna manera, consagrados, no es cierto? pero consagrados en el sentido verdadero. No en el sentido de la consagración de estar en el Museo de Bellas Artes, sino consagrados por las ganas de estar allí, y el deseo de sentir algo, de que pase algo. Eso sería. Gracias.
(aplausos)

Discusión:

M.d.l.F.: En Alemania, hubo una acción hecha por los artistas, protestando por sus derechos a cobrar por exponer.

R.J.: Para cobrar por exponer?

M.d.l.F.: Sí, hubo una acción que llamaba *gelbe linie*, o línea amarilla, hace tres o cuatro años, en Alemania, y escribí una nota para La Maga donde comentaba que los artistas hacían eso, los artistas visuales. Si un escritor cobra por leer sus escritos, un músico cobra su derecho de autor cada vez que se ejecuta su canción, porqué un artista no cobra cuando expone? En lugares institucionales, o convocados, cuando hay una muestra colectiva...

R.J.: Cuando otros cobran, porque a mí me parece perfecto que no cobres si nadie cobra, pero si todos cobran, porque no va a cobrar el artista?

M.d.l.F.: El tema era que en Alemania, hay un seguro de obra que pone el estado cada vez que hay una muestra, entonces reclamaban el 10 % del seguro sobre su obra como un sueldo.

R.J.: No es mala idea.

M.d.l.F.: Fue una acción donde trazaban una línea amarilla frente a todas las instituciones y galerías que no querían, que no pagaban este derecho, o que estaban en contra...

F.B.M.: Hay una cosa que hay que hacer, que es revisar definitivamente los deberes y los derechos de cada una de las partes, de las instituciones. O sea, lo que se estaba planteando con respecto a la crítica con el Rojas va para todos. El tema de que un crítico se sienta con derecho a no ir a la muestra de alguien es un disparate completo. Los críticos tienen que trabajar, cobran un sueldo. Los artistas no cobran un sueldo y trabajan. Cómo es posible que los críticos se den el lujo de decidir si van o no van a ver una muestra? Al carajo. Que vayan. Eso hay que reclamarlo. No se puede...

R.J.: Obvio.

F.B.M.: ...tienen que ver. Que vean y que aprendan.

R.J.: Están obligados.

M.d.l.F.: Aparte, hablan de arte contemporáneo, y está pasando en todos lados, no solamente en los lugares institucionales. Hay eventos todo el tiempo, en la ciudad, performance, eventos y los críticos no van. Ni a La Casona, porque les queda lejos, no tienen tiempo, no sé qué. Después, se enteran, y organizan muestras en galerías con artistas que pasaron por allí, que "descubren", cuando ya lo descubrió toda la comunidad artística hace un año, entendés?....

F.B.M.: Siempre el herbario llega más tarde que el bosque, no?

M.J.: Bueno, pero justamente, supongamos, Alfredo Londaibere diseña un calendario de muestras en el Rojas. Como el Rojas ya está asentado como espacio, probablemente el critico no vaya al Rojas, pero sí cuando el artista fulano expuso en Dabbah-Torrejón, entonces van y hacen la reseña, cuando ese muchacho ya ascendió, nuevamente a un estadio más alto, allí, sí. Cuando ya expone en Ruth, sí. Todos los críticos van y le sacan una nota. Entonces con eso, el Rojas, y Alfredo Londaibere, pobre, están laburando para... están curando indirectamente, haciendo el esfuerzo de ir a talleres y después ya lo traen cocinado los que eligen artistas para galerías, o hacen proyectos más respaldados, con catálogo y todo la historia. Y allí, sí, todos los críticos van, entonces no es que se pierde todo, pero en realidad, en ese sentido de la donación, que decía Roberto, está como donando una cantidad de trabajo intelectual, que es del artista, por su parte, más el que está a cargo del Rojas, o de La Casona, no? Y todo eso ya genera un hecho artístico concreto real, que le ahorró todo el laburo del critico que tenía que ir o el galerista que tenía que ir a los talleres, también. Es como los científicos que estudian en la

U.B.A., y después laburan e investigan en otro lado. Entonces, la U.B.A., nosotros, estamos subsidiando la investigación científica de un instituto en otro lado. Entonces, como nosotros en el Rojas, completamente, con el caso que yo les dí, subsidiamos, hicimos todo el trabajo previo de la consolidación de la galería de Ruth, como un espacio vanguardista o moderno, esa modernización de Ruth que pasó del punto poncho a los '90, digamos, todo ese trabajo intelectual lo hizo Gumier Maier y nunca cobró por eso, tampoco.

R.J.: A mí manera de ver, no hay que protestar por eso.

M.J.: No.

R.J.: Qué importa?

F.B.M.: Yo creo, que sí, Roberto, importa. Pero en realidad, yo pienso que sí, a mí me parece que hay una situación sobre la que hay que trabajar, pero no sé si protestar. A mí me parece que es importante, es que si la mayoría de gente que está acá (me parece que son artistas, en realidad), habría que revisar la responsabilidad de los artistas. A mí me parece que la responsabilidad con respecto a la chupada de medias sistemática al primer poderoso nulo que aparece es de cuarta. Y es horrible y no siento que se puede convalidar una producción en ese marco. Yo empecé a trabajar en la curación... primero hay que revisar qué es la curación. La idea de la curación profesional que acá se vive, de la producción de *papers*, y bueno, los *masters* siempre de los EE.UU. o lo que fuere, no la tengo. A mí lo que me pasó fue que yo producía como pintora y me sentía muy mal y muy sola y sentí que era un medio perverso que no me ayudaba a producir bien. Me estupidizaba, me cansaba, me agotaba, tener que estar tratando con una cosa que sentía que era malvada. Y me pasó haber tomado contacto con un medio muy diferente, en un momento muy puntual, que no existe más eso, pero en un momento en los '80, en La Habana, había un grupo de gente que había recibido muchísima información, y además de mucha información, estaba como una cacerola, con mucha presión, porque había calor, o sea, se los presionaba enormemente y los tipos estaban produciendo como en un modo completamente independiente de su circuito. Y habían armado como una trinchera de artistas, eran artistas los que hablaban de arte, eran artistas los que defendían a artistas, gente muy formada, y hablaban de liberarse, liberarse, liberarse y lo cierto es que eran libres, mucho mas libres de lo que el medio estaba listo para soportar. Y habían producido un fenómeno, un fenómeno de esta generación muy profunda. Bueno, en un punto... en otro no, porque estaban desesperados por medirse internacionalmente. Pero recuerdo en un punto haber visto cosas riquísimas; nunca jamás me voy a olvidar. Lo digo siempre, yo repito todo, parezco una vieja, pero a mí me volvía loca, un día en un museo, ver un papá y su hijita. El papá era un trabajador, puede haber sido un taxista con su hijita. Y me quedé mucho rato escuchando lo que este señor le decía a su hijita, sobre una obra que estaban viendo, y lo que la hijita decía al papá. Y era conmovedor, porque estaban hablando sueltos y flojos, era una experiencia profundamente íntima la que estaban viviendo respecto a esta obra, se reían, se preguntaban cosas, no se reían en el sentido de sentirse excluidos, en el sentido de sentir repelidos por el mundo hermético y sofisticado del dinero ligado al arte. Para nada. Estaban conectadísimos con la obra, ni tenían conciencia de estar allí parados, les importaba un pito, y los tipos... a mí me sorprendió enormemente. Yo sentí, bueno, este tipo de experiencia íntima es la que la gente necesita, y por tenerlas, las instituciones que yo conozco, no están dando. Y cuando yo volví, y estuve un tiempo trabajando dentro del estado que realmente para mí fue un aprendizaje... No me voy a olvidar de una muestra de Cristina, hizo una muestra que fue increíble (de buena) y creo que lo bueno que tuvo, Cristina, fue no haber necesitado de la crítica. La verdad es que no nos dieron ni pelota, y la muestra era bárbara y le dió bola Lebenglik, nada más (o me equivoco?). La muestra era bárbara y abajo Glusberg estaba haciendo una muestra de instalacionismo, una muestra que venía de no sé dónde, y era una instalación la de Cristina, y era fantástica, un cumpleaños siniestro había armado. Y abajo Glusberg había armado una muestra de instalacionismo donde había por ejemplo una pieza de López Armentía, me acuerdo, y bueno, sacaba tres cosas fuera del cuadro y era "*the installation*", era tristísimo todo lo que se veía abajo, y la obra de Cristina que era impresionante, se cagaba absolutamente en todo lo que había abajo. Y hay que hacer eso, en definitiva la calidad supera, supera. Yo siento que a mí me sirvió enormemente, siento que sigo haciendo mi producción poética, de alguna manera. Yo voy a ver artistas y talleres todas

las semanas, veo obra sin parar, y siento que tengo un trabajo que implica deberes y responsabilidades. Los artistas tienen deberes y responsabilidades, ellos también, es una cosa que parece no estar, nunca, no se nombra, pero la responsabilidad de los artistas está. La responsabilidad del público y la responsabilidad de los artistas, de no dejarse toquetear, de no dejarse franelear y de ser lo más verdaderos posible. No digo "hay que quejarse", pero sí hay que revisar cuál es la responsabilidad del artista. Jeff Koons habla de retornar el liderazgo al arte, yo estoy totalmente de acuerdo, lo importante en la escena es el artista, coincido con vos ciento por ciento, pero, retornar el liderazgo de toda la escena al artista. Es un hecho, es verdad, es imprescindible, bueno, vinculemos de otra manera a la crítica. Yo nunca me voy a olvidar de un día, en que Martín di Paola estaba incómodo porque alguien le había hecho una pregunta que era algo así como dar un examen, tipo: "qué sabés vos de conceptualismo?", una imbecilidad, y Martín se sintió incómodo -me acuerdo- y yo dije bueno, basta, la próxima vez deciles, siento que tu pregunta no está siendo de buena leche, o siento que tu pregunta me está queriendo poner incómodo. Cuando yo expuse (una de mis primeras veces) cuando era chica, Fevre me dijo que quería ver mi obra, y yo estaba como un perrito, moviendo la cola, porque era muy chica, era muy inocente esperándolo en mi departamento, y él cayó con cinco tipos más y me acuerdo de la violencia que fue, la violencia que fue el interrogatorio, y la sensación de -la puta madre- si lo que yo hago es cierto, es absolutamente cierto, y en todo caso podrá no gustarte, pero...

R.J.: un grupo de tareas, parece...

(risas)

F.B.M.: ...la realidad es que a mí me sirvió muchísimo la experiencia, para darme cuenta de que eso no podía ser así, y, no sé, es una cosa que uno tiene, poder pedir a los demás el compromiso de que no le toquen el culo. Somos todos gente grande, tampoco puede ser que el artista sea una especie de nene debilucho. Yo empecé a ganar plata en relación al arte hace menos de un año, y ni siquiera, porque todo ahora lo estoy metiendo en el proyecto. Pero la realidad es que durante años fue un ponedero de guita permanente, y la verdad es que yo misma me llegué a creer que ese lugar de entrega tenía que implicar tratarme a mí misma como una especie de debilidad, algo así como... bueno, pobrecita Flopi, que está poniendo tanto esfuerzo, y pobrecitos nada, porque el que tiene algo para decir que lo diga y que discuta.

M.J.: No es ecuménico, no? No es tampoco una religión, me parece...

F.B.M.: No, pero por ahí sí es responder con una ética erótica diferente...siento que, esa situación, si vos ves que un tipo viene y te encara, tratando de cuestionarte de un modo que vos percibís que en algún punto lo que quiere es pisotearte. Algo, que si vos sentís que es cierto, uno tiene el poder de decir: señor, disculpe, siento que usted me está empezando a maltratar. Es decir uno tiene el poder de responder. Existe lo bueno? existe lo malo? Yo creo que sí y vos sentís cómo viene el otro, si te muerde o te acaricia. La respuesta no tiene que hacerse esperar tanto, no digo no conceptualizar, no digo no hacerse cargo del discurso que eso implica, pero tiene que poder tener ante la realidad una ética erótica, el sexo y el arte no pueden desaparecer absolutamente en cómo me visto para parecer artista. El sexo y el arte es tener un cuerpo muy fuerte, y con muchas ganas de bailar.

P: Tratando de agregar, me dá la sensación de que de algún modo, usamos términos que nadie quiere usar, no? Por supuesto que alternativo, o arte alternativo es redundante, desde una perspectiva a lo mejor postmoderna, de algún modo. Pero hay una Argentina premoderna que emerge con una brutalidad, donde ahí sí somos o los espacios son realmente alternativos... al mismo tiempo lo que me parece es que el contexto es el fracaso de la democratización de las instituciones, y de las instituciones culturales. Entonces frente a eso sí, esta vida de la que se habla aquí, es alternativa, pero el canal frente al gran público sigue siendo la página en la Nación, sigue siendo el museo, que también es un medio, digamos, que es donde la señora de barrio nos viene a buscar y no nos encuentra. Y entonces desde ahí sí, estamos operando como vanguardias históricas, estamos operando como resistencia, pero hay que entender que el espacio es todo y que algún día va a haber que ocuparlo. Es decir no se le

puede ceder el museo al autoritario y decir acá en la trinchera estamos felices solo nosotros, nos mostramos las cosas entre nosotros y todo sale bárbaro. Me parece que las contranarrativas que genera el arte, los discursos que genera el arte deberían permear más allá de nuestro propio medio y de esa manera tener un impacto -desde mi perspectiva- más que necesario en un público más amplio, no? Llegar a ese público, digamos, democratizar las instituciones no implica votar quien muestra, pero sí implica exigir el debate, implica arrancar de sus asientos a esos señores que han sido bien descritos acá, que ocupan esas páginas de diarios donde no deberían estar, pero digamos, esos son, parecían rémoras de un pasado que se iba diluyendo, y ahora el pasado vuelve, y vuelve con fuerza, aparentemente. Hay que tener eso en cuenta, en nuestro medio conviven la modernidad, la supuesta postmodernidad y también una cosa pre-moderna, que es la Argentina que está ahí. Eso también nos está esperando.

F.B.M.: De base tenemos un continente fascista, estamos todos apoyando las patas en una situación eternamente riesgosa.

R.J.: Perdón, yo lo que decía antes es que no sé si es que hay que enojarse tanto ni pelear porque a mí me parece que están vencidos de entrada, o sea están derrotados de entrada, son impotentes, son incapaces de hacer algo y nunca han hecho, o muy pocas cosas... (proporcionalmente, digo, obvio que hay cosas interesantes en todas partes, no vamos a extremar tanto) pero, digamos, si lo vemos así como una cosa genérica, no logran...tienen la Nación...

P: A quién te referís?

R.J.: Bueno, a estos supuestos legitimadores, los críticos, los dueños de los lugares, los no-democráticos, supuestamente. Hoy en Ramona Semanal sale la primera parte de una investigación sobre los premios de los ultimos veinte años. Una investigadora recogió cincuenta y dos premios, que es un porcentaje importante, en veinte años pongamos que hay ciento cincuenta premios, y hay algunos críticos que están en el 35 % de los premios como jurados...35 % en veinte años! Y además los nombres son apasionantes, porque hay algunos que ni los registra la gente, ni los debe conocer nadie, y que han estado en el 25 % de los premios como jurados, gente que yo les digo el nombre y no saben ni quiénes son, ni en qué diario escriben, ni nada...

P: Quién, por ejemplo?

R.J.: Nombres así... nombres de doble apellido, tipo... Diéguez Videla... o, cómo era...? Taberna Yrigoyen. Y uno dice, qué hicieron, donde están, qué escriben? Y en el 25 % de los jurados están ellos. Y después por supuesto toda la gente de los diarios, que no se sabe porqué virtud, por escribir en un diario...y tendría que ser al revés! El tipo del diario escribe sobre lo que otras personas descubren que es arte interesante. Y no, por su propia capacidad elocutiva son ellos los que deciden lo que les gusta. Y cómo ellos van a decidir lo que les gusta? Porqué? Ellos tienen que contar lo que está pasando, el periodismo recoge lo que pasa en la sociedad, no es que ellos inventan. Se fue deslizando del tipo que hace la crónica al que crea la noticia, entonces ellos primero crean la noticia premiando a uno y después escriben sobre el que premiaron, es una técnica! Cuando tendría que ser como el poder Ejecutivo, Legislativo y Judicial, tendrían que estar separados los tres poderes! O sea, si escribís en un diario no podés al mismo tiempo ser jurado, es todo lo mismo, entonces, y además trabajan para la galería, después, son empleados de la galería y después van y son directores del museo, es como que se van rotando de un lado para otro.

M.J.: O sí, pero digamos, suponiendo que eso es así...pero porqué nunca hay ni un solo artista en esos jurados...?

R.J.: No, no, no, sí hay. Hay cuatro.

(risas)

M.J.: Quiénes? Cuatro en veinte años han sido jurados, entonces...?

R.J.: No, cuatro que han hecho varios, que son jurados muy a menudo.

F.B.M.: Cuántas mujeres?

R.J.: Mujeres artistas que han sido jurados? No, en esta lista no están...

M.J.: Yo quería agregar algo. Cuando vos decís protestar... yo creo que protestar... Yo no estoy protestando, yo estoy analizando un hecho, uno puede individualmente darle la espalda a esas instituciones, considerarlas muertos vivientes y no... pero coincido con Arturo en que en algún momento hay que pelear por ese poder simbólico que hemos estado construyendo desde estos espacios, y que en un momento dado los artistas deberían dirigir los museos, por ejemplo. Por qué el arquitecto es más capaz para dirigir un museo que un artista plástico? Un museo de artes visuales? Los arquitectos son como un clásico, que por ser arquitectos ya pueden dirigir un museo. Y si no, profesores de historia del arte, son todas disciplinas muy respetables y que tienen sus propios campos de desarrollo, creo que el museo es una institución que... no querría una onda hippie de "abajo los museos, son una mierda y expongamos en la calle", no, a mí el museo me encanta, es un espacio que siempre me ha gustado y que me gusta a pesar de el carcamán que esté a cargo de él. Creo que no sé, para soñar o pensar en el futuro cuál podría ser una dirección que podría tomar la comunidad artística de Buenos Aires, digamos, es poder ver qué pasa si se hace cargo de una de esas instituciones, yo creo que haríamos un despelote, pienso que serían museos vibrantes...con muy poco haríamos...

F.B.M.: En Córdoba, este año, Magdalena, habíamos hablado, ante esta situación de hacer una cosa que fuera el Museo Autónomo Nacional, o sea Museo Nacional (éramos todos argentinos...)

P: Te puedo hacer una pregunta?

F.B.M.: Qué?

P: Hola que tal? Soy Marcos. Lo que quiero preguntar es: Qué solución dan estos supuestos lugares alternativos a todo este tema de la situación de poder perverso que existe, que ustedes nombran también, cuál es la solución, y qué es lo que brindan estos nuevos lugares de diferente en relación al poder que tiene el supuesto que elige y del lugar del artista? Se entiende la pregunta?

M.d.l.F.: No.

P: Yo creo que el sistema sigue siendo el mismo, por eso lo que dice Roberto es interesante, no sé que hay de alternativo en un lugar como los que nombraron, porque el lugar del artista sigue siendo el mismo.

M.d.l.F.: No, vos venís a la casona y charlás conmigo...

P: Bueno, pero no lo estoy diciendo en relación a vos.

M.d.l.F.: Te hablo desde mi trabajo, donde creo que cambio algo con respecto a esos lugares.

P: Pero el sistema de raíz es el mismo? No cambia nada? El lugar del artista siempre es el mismo, es el lugar del que nunca va a cobrar nada, del que siempre va a tener que estar de perdedor total...

R.J.: No, estás equivocado, es el lugar del ganador, los perdedores son los otros.

P: Quiénes?

R.J.: Esas instituciones son las perdedoras...

P: Bueno, pero decime qué diferencia hay de funcionamiento entre un lugar alternativo y una de esas instituciones que vos nombrás.

M.J.: Y, que estás trabajando al lado de un par...

P: Qué, son artistas y no están ubicados en otro lugar?

R.J.: No, mirá: primero, no es un fenómeno nuevo, es un fenómeno que tiene muchísimo tiempo, me parece que eso es relevante. Segundo que eso de crear espacios propios de autonomía y de libertad, son propios al ser artista, eso es ser artista. Es crear espacios que pueden ser un momento, puede ser un pasillo...

P: Bueno, pero esos sí son lugares alternativos reales, no sé si la palabra alternativo está siendo bien usada, pero eso sí es un lugar real alternativo donde el artista tiene una independencia total y hay una autogestión. Pero el otro lugar no...

R.J.: A qué otro lugar te referís?

P: A los lugares que nombran como supuestamente alternativos.

M.J.: El Rojas, o la Casona...?

P: Cualquiera de los lugares que nombraron. El sistema para elegir a un artista es el mismo que utilizan en el Museo de Bellas Artes... y el lugar del artista es el mismo. Es distinto porque en vez de exponer en el museo está en un barrio, pero es lo mismo.

M.J.: Puedo responder brevemente a esto? En primer lugar al Museo de Arte Moderno vos no podés ir a presentar proyectos, o sea no te los reciben, de entrada. En segundo lugar, cuando vas a la Casona o vas al Rojas hablás con un par, no hablás con un profesor de arte o un doctorado que decide que vos sos el emergente de lo nuevo ahora y que por eso te deja exponer en algún lugar. Ya de entrada, de movida, lo humano es completamente diferente. Además como estos espacios reciben carpetas, por supuesto que son un termómetro de la producción real, de lo nuevo, de lo que está emergiendo y, bueno... usé una palabra que también podemos criticar, la "emergencia", pero quiero decir: tu generación, y mi generación y todos los que estamos trabajando en este momento, digamos, si esperamos que el director del Museo de Arte Moderno nos descubra vamos a estar muertos. En cambio así podemos ir a la Casona, llevar una carpeta y decir: "che, Marcelo, mirá, estoy haciendo esto..."

P: (no se entiende, habla sin micrófono).

M.J.: Yo lo dije, ésas son las armas, en tanto que yo sé que puedo exponer en la Casona, si en Ruth me dan una patada en el culo no me importa...

R.J.: Eso es relativo, cambia el tema ahí. Porque si es el problema de la legitimación, es otro el tema, me parece.

M.J.: Claro, la legitimación, tal como la conciben, claro, dónde querés ser legitimado? Esa es la cuestión.

R.J.: Después hay otro punto de divergencia que me parece que divide profundamente a los artistas mismos, y creo que se están generando dos tipos de artistas diferentes, que es el artista como profesión, y el artista que puede vivir o no vivir del arte, o tener ingresos relacionados con el arte, pero que el arte no es una profesión, no es una carrera, sino que es una consagración, es una forma de vivir, camina por la calle y es un artista, también. Y hay otro artista que es artista de tal hora a tal hora, que va, hace sus cuadros, viene la secretaria, lo envía, tiene tal muestra, tal cosa, vienen los ayudantes, los asistentes, le ponen la cinta plástica, etc. Y está bien, no quiere decir que no pueda hacer productos de calidad con

esa técnica, o ese procedimiento, por ahí hace productos que están buenos, pero me parece que define dos tipos bastante distintos.

P: Yo quería marcar acá algo, no quisiera dejar pasar de largo algo que dijo... tu nombre es Magdalena, no? Cuando decías esto de tomar esos espacios institucionalizados, oficializados, digamos, tomarlos, no? Yo creo que ahí hay una contradicción desde el lugar de lo que uno plantea de lo que es la alternativa. Yo no creo que sea una buena alternativa, por ejemplo tomar un lugar que ya está afincado con toda una estructura ideológica de poder, como es el oficialismo, el estado, etc. Yo ahí disiento con vos, porque eso sería luchar contra un poder que está tan afincado e impuesto que creo que sería una pérdida de tiempo y energía y que ese tiempo y esa energía por ahí sería mejor aplicada y utilizada en búsquedas de una estrategia que de una alternativa. Me parece que se empieza a escapar el tema de esta reunión, que es la alternativa. Qué vamos a proponer, conjuntamente los que estamos en la labor cultural, los artistas, galeristas, gestores culturales, qué vamos a hacer en conjunto para que esta alternativa realmente sea válida como contrapoder a un poder impuesto y como contracultura a una cultura impuesta? Creo que ése es el desafío al que nos deberíamos enfrentar, y unirnos y debatir y conversar sobre ese tema, creo que las posibilidades serían qué es lo que podemos hacer nosotros sobre nosotros mismos. Vuelvo a reiterar que disiento un poco sobre la idea de tomar esos espacios. A mí no me interesa tomar esos espacios, por más lindos que sean, por más agradables que sean, que como vos decís, yo voy y por ahí disfruto de cosas que también pasan en esos lugares (pocas, no?) pero algunas suelo disfrutar. Creo que sería una pérdida de tiempo, si vamos a anteponernos a lo que nos molesta o a lo cual no estamos de acuerdo, no entremos en ese juego peligroso, de entrar en esa estructura afincada de poder que obviamente no nos van a dejar hacer más de lo que ese poder quiera, no?

M.d.l.F.: Claro (es lo que dice Arturo), es que, por ejemplo, en la charla pasada hablaron del Museo Sívori, y está bancado con nuestros impuestos, es plata nuestra, es público.

P: Son espacios públicos, tomarlos implica eliminar el nepotismo, terminar con ese tipo de prácticas. La presión de los espacios alternativos debería contribuir a que esas prácticas se... son espacios que son de todos, o sea el museo opera en otro plano que la galería descubrimiento, o el espacio descubrimiento, el espacio joven, pero tiene que haber presión para que eso ocurra y desde ahí operar.

F.B.M.: Pero la realidad es que hay heridos en el camino, me vivo topando con gente lastimada. Cuál es la función del curador? Yo no sé si en una situación ideal sería necesario pensar en una especie de intermediario. Creo que no, creo que hay mucha gente que ni lo necesita. Pero si me preguntás a mí, así como estaría la común acepción, que es que el curador debe curar la insanía mental, que es repugnante y que domestica al artista, por otro lado está la otra posibilidad, que es trabajar justamente acariciando donde se hizo la mella, la herida, viendo si el artista puede desenajenarse profundamente de eso. Yo no entiendo muy bien cuál era tu preocupación respecto de lo que estabas planteando recién, de que todos los espacios son iguales. Yo no creo que todos los espacios sean iguales, pero no te entendí bien...

P: Para el sistema...

F.B.M.: ...pará, pero es muy sencillo, hacen falta más espacios, hacen falta más galerías que tengan determinadas personas, como a mí me gusta determinada cosa, hay mucha gente a la que puede no gustarle y honestamente en este lugar donde todos los artistas están en una especie de condición (y ahí entiendo lo que dice Roberto de la queja, no?) una condición así, victimizada, es peligrosísima porque entonces estamos como en el mundo de los buenos y de los malos donde no hay salida. Y la verdad es que yo tengo derecho a que me guste algo o no, y vos también tenés derecho, a vos te puede parecer una cadorcha lo que me interesa a mí, absolutamente. Y la verdad es que a mí me encanta lo que yo exhibo, y por ahí es una limitación personal pero honestamente me encanta, y hay otras cosas que no me encantan un corno, y tengo absoluto derecho, entonces yo voy a exhibir lo que me parece que es piola, lo que pienso que aporta a mí situación y que aporta a mi situación ideológica. Es un hecho. Y me parece que no es eso hacer una afirmación de "solo yo estoy teniendo el *power*" y vos no podés estar haciendo una maravilla en la cocina de tu casa o donde se te antoje, justamente

hay que tomarlo por ese lado y hacer una afirmación de identidad. Me parece que lo bueno es que estamos en el páramo, tan desolado que se puede construir con muy poco.

R.J.: El artista es omnipotente.

F.B.M.: Absolutamente, y me parece que lo interesante sería que todo el mundo operara curatorialmente. Pero no curatorialmente, tipo los artistas curadores, que son enfermantes, gente que viene con una idea así, de diseño "quiero mi obra, pa, pa, pa..." hay una especie de preconcepto minimaloso de la calidad garantizada y "voy a poder comunicar..." que es enfermante. Cuando el artista se libera de ese tema, de lo que se espera de él como artista de proyectos y qué sé yo, produce, y cuando mira a los demás amorosamente cura. Creo que eso es fantástico. Si vos nada más que con el tono de tu voz de recién, con el enojo que tenías, alcanza como para que con esa energía... en serio lo digo, yo creo en el enojo, es idiota que alguien no se resienta cuando se lo maltrata...

P: Yo lo único que hice fue preguntar bien, qué tiene de alternativo...

F.B.M.: ...yo no dije que era nada alternativo, pero es lógico, si viene un pibe, un nazi, me trae una esvástica repugnante lo saco a patadas de mi galería, es un hecho...

P: ...yo lo que estoy diciendo es: nos invitaron acá a hablar de espacios alternativos, y yo te estoy preguntando qué es lo que tiene de alternativo eso? Qué es lo alternativo?

F.B.M.: Te voy a decir una cosa: primero, que todos estuvimos de acuerdo en que la palabra alternativo es complicada,

P: Bueno, como quieras llamarlo, entonces...

F.B.M.: No, no, no, es importante revisar porqué a uno lo ponen... estuvimos con Fernanda en Córdoba, y había un montón de galerías con una obra espantosa, mentirosa, casi te diría que malvada alrededor, y nosotros éramos alternativos, parecía un chiste! Era lo único que estaba vivo, que era divertido, donde estábamos hablando de arte, entonces era gracioso que fuéramos el bicho raro de esa escena corrupta. Yo me cago en la palabra alternativo, lo que dije que hay que revisar es justamente a qué obedece...

P: Acá nos invitaron a hablar de eso...

F.B.M.: Si, pero estamos revisando justamente la construcción a la que obedece esa palabra, yo no estoy didiendo "la palabra alternativo no merece ser revisada", revisémosla, que me parece genial, creo que es interesante...

P: Perdón, puedo decirte algo? Vos decís: "me cago en lo alternativo"...

F.B.M.: No, perdón, no dije "me cago en lo alternativo", en la palabra...

P: ...y yo siento que hay mucha contradicción en lo que están diciendo. En primer lugar hay funcionarios del estado que están hablando en contra del estado como si fuera una cosa simple, digamos, si se habla de ocupar los espacios públicos, y uno es uno de los que los dirige, y además reconoce que no está capacitado, no entiendo lo gracioso de eso... y segunda cosa: ustedes hablan de alternativo sin ningún condimento ideológico, como si acá hubiera una cuestión solamente de forma. Me parece que cuando uno habla de alternativo está hablando de un enfrentamiento a nivel ideológico, como mínimo. Vos estás hablando de un sistema del arte, y de chupar las medias a gente lamentable, nazis, toda esa gente existe desde hace muchísimo tiempo, y estamos como descubriendo la pólvora, en un aspecto, me llama la atención que lo descubran en este momento.

F.B.M.: Quién te dijo que lo descubrimos en este momento?

P: Da la sensación de que ustedes están descubriendo, después de diez años de gestión de cosas.

M.d.l.F. y **R.J.:** Quiénes son "ustedes"?

P: Ustedes cuatro.

R.J.: Ah, nosotros formamos un comité de algo?

P: No, o no dirigen cosas ustedes? Una revista, una galería?

R.J.: Si, pero cada uno por su lado, no tenemos nada que ver ni con uno ni con otro.

F.B.M.: Somos todos diferentes...

P: Me parece que no hay verdadera responsabilidad.

M.d.l.F.: No entendí.

F.B.M.: Sabés qué? Perdoname, pero no te lo quiero dejar pasar. Yo soy súper responsable, quiero que me digas exactamente en qué yo no sería responsable con mi gestión, porque yo dejo mi vida en esto. Entonces te pido por favor que me digas dónde yo no sería responsable con mi gestión. Por favor.

P: Vos estás hablando de un espacio alternativo y no podés ni definirlo.

F.B.M.: Perdoname, yo no dije eso. Yo dije que la nominación de alternativo nos llegaba siempre desde afuera, y que había que analizar porqué era esto, en todo caso.

P: Eso es todo?

F.B.M.: No, no es eso todo, creo que lo contesté permanentemente.

P: Bueno, desde mi humilde punto de vista, creo que si vos dirigís una galería, y decís que lo alternativo es eso me parece un poco pobre.

R.J.: Pero ella no dijo que eso era alternativo, dijo que no es alternativo, que no le gusta la palabra alternativo, no escuchaste? Yo también dije que no me gusta la palabra alternativo.

P: Claro que escuché!

R.J.: Es que no estamos hablando de lo alternativo, estamos diciendo otras características que queremos señalar para desocultar lo que es la palabra alternativo...

P: Pero la galería que maneja Florencia Braga Menéndez, fue curada en Arte Ba por Jorge López Anaya, entonces no entiendo de qué estamos hablando...

F.B.M.: No,...estuvo curada por mí...

P: ...bueno, disculpame, estoy mal informado, entonces.

F.B.M.: ...no, estuvo curada por mí, nos invitaron, si, pero...

(hablan muchos a la vez, sin micrófono)

F.B.M.: Es verdad, soy colaboracionista y me acabo de enterar.

P: No estoy diciendo esa pavada...

F.B.M.: Me parece que sí, porque yo dije cosas bastante más importantes y lo que me estás diciendo no me sirve de nada.

P: No estoy hablando de lo puntual de eso, me refiero a que aparentemente hay gente mala (y en algunos casos se dieron nombres), todos los conocemos, sino qué? Tenemos ocho años los que estamos acá? Y el que no los conoce no sé de qué está hablando. Entonces lo que yo digo es: si hablamos de espacios alternativos, de qué tipo de espacios se está hablando? De qué enfrentamiento? Alternativo a qué?

F.B.M.: Mirá, en mi caso puntual yo no me planteé que había pensado una mecánica desde mis necesidades como artista que tenía que ver con respetar la producción.

P: No entiendo qué querés decir con López Anaya? Qué quiere decir: curado por López Anaya?

P: No, López Anaya no, López Anaya es un nombre...

P: Pero qué quiere decir: curado por López Anaya?

(discuten todos sin micrófono).

E.A.: Por favor, la charla se graba para transcribirse, les pido por favor que hablen con el micrófono.

M.d.l.F.: Quería agregar algo... puede ser, de lo institucional y todo eso?

R.J.: Vas a perder tu trabajo, encima que no te pagan te van a echar!

P: (se dirije a alguien del público) yo quiero preguntarle a Eduardo qué quiere decir eso? Lo que vos preguntaste, para vos qué quiere decir? La pregunta que le hiciste a ella te la hago yo a vos.

P: La función del curador, y la función del crítico o del teórico, del que reflexiona sobre las actividades que hacen los artistas, que parece que hay mucha gente que no le interesa mucho esa reflexión, además. Esas funciones acá son las que están faltando, la del curador, el teórico, la del tipo que reflexiona, porque parece que el arte es "un mundo de sensaciones", nada más. Entonces, lo que estoy preguntándole a ella es: de qué estamos hablando?

F.B.M.: Muy bien, yo contesto. Yo creo que estuve todo el tiempo contestando eso, lamento que no me hayas escuchado, pero...

P: (no se entiende, habla sin micrófono).

F.B.M.: No, vos estás afirmando que yo no me planteo nada en relación con lo que significa la curación.

P: Entre tantas cosas, eso fue lo que te pregunté.

F.B.M.: Qué me preguntaste? Hablemos puntillosamente. Vos acabás de decir hace medio segundo que parece que no se puede o que no interesa, porque es un puro "mundo de sensaciones" la reflexión respecto del poder y la responsabilidad que implica en los roles que uno asume en los espacios en los que uno ha decidido trabajar. Me equivoco? Estabas diciendo eso?

P: Si, más o menos.

F.B.M.: Bueno, yo creo, muy humildemente que dejo los bofes de la mañana a la noche, desde hace muchos años revisando cuál es el lugar que a mí me corresponde trabajando, revisando absolutamente los límites que admito que tienen que ver con una decisión finalmente personal, porque es real, hay un lugar de elección, y eso no implica que no pueda elegir otro, otra cosa.

Yo elijo lo que a mí me interesa, y elijo lo que a mí me interesa no desde el lugar que tiene que ver con un capricho...al contrario, lo que hago es revisar precisamente, porque creo que el arte es experiencial, reviso *a posteriori* de mi primera sensación, desde todos los ángulos posibles, todos, todos, definitivamente desde el ángulo ideológico que implica, qué es lo que yo estoy haciendo en el momento en que estoy mirando la obra de alguien? Y lo primero que hago, y te lo puede decir cualquiera que haya venido a verme a la galería y con quien yo haya estado hablando sobre su obra (que pasa muchísimo, que pasa permanentemente, gente con la que por ahí yo no estoy trabajando), es que primero que nada, relativizamos todo aquello que pueda surgir de la charla que tengamos después. Yo no siento ser legitimante en lo más mínimo, no me interesa, me parece que sería una aberración plantearlo de esa forma.

P: Pero estás consciente de que sos parte de un sistema de legitimación?

F.B.M.: No, es que...

P: ...éso es lo que veo como contradictorio. Tengo una galería, pero no legitimo a nadie; yo dirijo un centro que tiene que ver con el estado, pero no tengo nada que ver con el estado.

F.B.M.: ...pero qué propondrías vos al respecto?

P: Yo respeto más a los lugares que, como cuando hizo la enumeración Roberto Jacoby, él habló de Bolivia, habló de la Estación Tres de Febrero, habló de lugares en los que realmente siento que hay una distancia con respecto a un montón de cosas. Ahora, en otras, veo contradicciones. Eso es nada más lo que quería decir...

F.B.M.: Está clarísimo lo que estás diciendo.

P: ...ya parece una batalla campal...

F.B.M.: No, quiero igual decirte algo después.

M.d.l.F.: Yo no reniego de que trabajo para el estado. Yo no soy un funcionario del estado, estoy contratado por el estado, que es diferente. Soy un proveedor de servicios de la Ciudad de Buenos Aires. Segundo, yo tengo un control vecinal, es decir que yo tengo que defender todas las posturas de los artistas que estoy llevando ahí, porque los vecinos dicen "esto es arte, o no es arte" y yo tengo que estar defendiendo...y yo tengo una responsabilidad frente a los artistas.

P: (alguien habla sin micrófono).

M.d.l.F.: Pero nadie está hablando de alternativo, yo no sé si la Casona es un lugar alternativo o no, yo no vine a plantear que la Casona es un lugar alternativo.

P: Entonces me equivoqué de lugar, o mandaron mal la invitación.

M.d.l.F.: No, el tema era: se puede ser alternativo dentro de lo institucional?

P: Pero están revisando la palabra alternativo...!

R.J.: Nos invitaron a conversar, sobre lo alternativo, a conversar, no somos los alternativos nosotros... a mí nadie me va a definir como alternativo porque le rompo la cabeza!

(risas)

M.J.: Aparte yo quiero contestar algo, porque digamos, en mi exposición yo admití todas las contradicciones que hay en ese campo, las estoy planteando porque existen. Y no me parece casual que a partir del 2002 tengamos una lógica de mayor enfrentamiento con el sistema que en el 2001, el 2000, el '99, el '98 y todos los '90 enteros. En los '90, mantener un espacio

como el Rojas era hiper-combativo, y ahora a lo mejor es como una margarita, qué se yo, no es nada, ha perdido su fuerza antisistémica, y ni siquiera ése era el objetivo. No te digo que el objetivo de Gumier Maier era ingresar a la mejor galería de Buenos Aires? Eso no tiene nada de alternativo, lo que sí tiene de alternativo (alternativo es una palabra que es insuficiente y está desactualizada para leer hoy la realidad, porque justamente todos los valores están puestos en discusión), y diferente es que ese espacio no tenía un interés comercial; tenía una gran libertad de acción, podíamos mostrar todos cualquier disparate que quisiéramos disparate en el buen sentido, digo) y el hecho de que yo no estaba preparada para hacerlo cuando tenía veinticinco años no quiere decir que no tuviera un montón de intuiciones (no me dieron ganas de hablar de mí misma y de mis capacidades, que algunas tengo), es decir, sí era político lo que se estaba planteando en ese momento, a lo mejor no era todo lo político que yo pensaba, y por eso quizás salí expulsada del Rojas. Pero valoro el Rojas como una experiencia que ha mantenido su identidad a pesar de ser un lugar estatal (porque depende de la Universidad de Buenos Aires) y las universidades tienen una cualidad dual, son espacios interesantes... la universidad, como institución es como un laboratorio, que es interesante mantenerla, hasta el laboratorio de música concreta, ese tipo de cosas siempre están en ese tipo de ámbito. Y esas cosas no son populares, ni masivas, pero son alternativas en cuanto a que sus objetivos son de cuestionamiento, o de investigación estética, artística y política, no?

P: (dirigiéndose a alguien del público) yo quería decirte que a mi entender vinimos acá a revisar una palabra, la validez de una palabra dada desde una superestructura a determinados acontecimientos, y eso quedó bien claro al principio, cuando todos hablaron. No entiendo tu postura...

F.B.M.: Creo que hasta desde las preguntas que plantearon los que nos invitaron estaba apareciendo ese elemento...

P: Pero también creo que ustedes ayudan a la confusión (y por ahí es una buena intención la que tienen), al negarse tanto a dar cierto tipo de definiciones. O sea, es obvio que si se están negando sistemáticamente, a definir la palabra alternativo, o si son o no alternativas, o qué cosa es o no alternativa, después resulta muy difícil de entender en función de qué las cosas están actuando. Entonces si vos decís que no tenés una galería alternativa, pero en realidad estás definiendo un perfil de galería diferente...y, yo te diría: eso sí sería una galería alternativa, porque de alguna manera estás como planteando la posibilidad de una galería que se sale del modelo de galería, que no te gusta, que es reaccionario...

F.B.M.: Es real, tenés razón...

P: (sigue) ...bueno, dame esa alternativa, pero tenés que dar un nivel de definición, porque si todo este tipo de acciones no empiezan a tener de alguna manera una cierta formalidad conceptual, se arma esta discusión, se confunde mucho, y además creo que no ayuda al pensamiento...

R.J.: Yo dije varias cosas: gestionado por artistas; creación de un espacio de formación...

F.B.M.: Pará, pará...

P: ...a ella le dije esto, a vos te diría otra cosa...

F.B.M.: Esperá Tulio, te quiero decir una cosita...

P: (sigue)...te digo, porque me parece también lo mismo, porque entonces vos estás planteando siempre como el juego de lo alternativo como una cosa que...

R.J.: No dije que es alternativo tampoco, dije que no me gusta la palabra alternativo...

P: (sigue)...eso, también...ahora no es alternativo...

(risas)

R.J.: Bueno, más o menos, digo que hay un fenómeno, algo que ocurrió en este país, durante muchos años, y donde pasaron muchísimos artistas y que tiene una densidad mitológica, y experiencial, y de obra y de relato, y de todo lo que quieras, que tiene estas características, que si alguien lo quiere llamar alternativo, y bueno, pero también llaman alternativa a cualquier tienda de Palermo, le ponen cuatro fotos y la llaman alternativa...y no me siento enrolado en eso...

P: (sigue) ...no, Roberto, ya sé, pero tampoco podés pensar como...bueno, y ahí nos vamos hacia otro problema y es que eso funciona como una especie de *Kindergarden*, y no, la acción de los artistas es una acción social, y tiene que ver con las instituciones y tiene que ver con modelos que están en funcionamiento, entendés? Si vos no asumís cierta responsabilidad social, esa acción termina como termina siempre en la Argentina, que es siendo colonizada, por esos poderes que detestan, pero que colonizan a esos artistas, y colonizan a esas iniciativas, creo que el caso del Rojas es claro en ese sentido, se van esterilizando y van perdiendo eficacia, y no consiguen trascender de ese pequeño círculo, del núcleo de los artistas que sostienen esas iniciativas...

R.J.: Es verdad, es una buena observacion.

F.B.M.: Tulio, estoy de acuerdo con vos en eso. Lo que siento es que en realidad, suponete que la labor fuera definir un sentido de la palabra alternativo? La vocación de focalizar, localizar y por lo tanto poseer y dominar el *Pathos* del arte, el bicho, el sexo del arte en un lugar determinado. En definitiva es eso, para mí es eso, es eso.

P: (sigue) ...al rechazar los sistemas de definición, es como que deja...

F.B.M.: no rechazo, hay que analizar palabra a palabra, porque cada cosa diferente va a ser parte de una misma pelota, cada uno de nosotros va a ser parte de la "pelota alternativa", sería como decir: existen solamente heterosexuales y homosexuales. Es un mundo en donde uno queda francamente muy limitado...

P: (sigue) ...pero en la medida en que están definiendo funciones diferentes, es bueno que las definan, es bueno que las definan porque es la única manera de que entren a formar parte de un programa y que no ocurra lo que ha ocurrido siempre en la Argentina, que los programas se esterilizan.

F.B.M.: yo en cuanto a mi programa, tengo palabras para cada uno de los campos, pero llevaría demasiado tiempo, pero creo que definirlo como alternativo implicaría justamente no poder peculiarizar.

P: Creo que ninguna de las personas que están en el panel, no los veo ahora como espacios alternativos, ni la galería Blanca, ni, bueno, creo que están ya como insertados dentro de un sistema y definidos. El único espacio que a mí me produce como una incomodidad activa, porque para mí el espacio alternativo tiene que ver con algo que me sorprende y tiene que ser como absolutamente inclasificable, y a mí me sigue pareciendo eso Belleza y Felicidad, porque me irrita, no lo puedo colocar dentro de mi mente, y a mí eso muchas veces me lo produjo el Rojas, y durante mucho tiempo estuve muy peleada con todo lo que emanaba. Pero en este momento yo creo que todos pasamos por algunas experiencias, de vivir Cemento, el Parakultural, lugares tremendamente alternativos, y yo creo que en este momento no estamos viviendo una experiencia, digamos de reconocimiento de lenguajes nuevos. Creo que estamos muy al margen, sobre todo la galería Blanca, porque me parece que es un pasaje de gente muy joven, pero que ya tiene un lenguaje armado, y que está rozando con casi entrar a un sistema comercial. Entonces, yo pienso que lo alternativo es aquello que no puede ser denominado, clasificado, que está hablando de otra cosa que a mí me abre un poco más mi percepción.

P: Me habían pedido que escribiera algo, sobre lo alternativo, me puse a pensar y no lo asocié con lo nuevo (a lo alternativo), se me había ocurrido pensar en los espacios que rescatan algo

que fue dejado de lado, lo veía en la música, cuando se habla de Nirvana alternativo, o como de los grupos alternativos, que por ahí rescatan el ruido que había sido sacado de los estudios de grabación, como algo que fue dejado de lado. Y lo que me parece que siempre se está buscando como un absoluto, pero lo alternativo es como una pequeña cosa en un lugar, es algo alternativo a lo otro, pero no es todo alternativo, como lo alternativo, el mundo nuevo, el bien, o el mal, o algo así, sino como: hay un espacio que está proponiendo algo alternativo, algo que fue dejado de lado por otros espacios, y se está ocupando de eso. Yo no lo veía como: el espacio alternativo es lo nuevo, sino más así, como algo más sutil... y no esperar de un espacio de algo que sea "todo" sino que rescate una cosa, y que a eso lo haga bien, o que lo haga mal, pero que haga algo, digamos.

F.B.M.: perdonáme, yo justamente quería decir, en ese sentido, que para mí, tanto es así, que no siento que Belleza sea un espacio alternativo, Belleza y felicidad es increíblemente genial, es Belleza. A mí me pasa exactamente lo mismo que a vos, con Belleza. Y yo siento, y coincido con Fernanda en la situación de que cada cual da flores distintas, es genial eso, y por ahí, me preocupa en realidad la resistencia tremenda a que aparezcan cosas, porque cuando algo aparece, esta voluntad... no sé, tengo la sensación de una especie de que no me había dado cuenta de hasta qué punto puede ser definido como alternativo el hecho de que nosotros tengamos una modalidad alternativa a... como una idea así... anclada en la experiencia del fracaso, del sufrimiento... la realidad es que nosotros la pasamos muy bien trabajando en la galería. Hablo de nosotros porque trabajamos juntos los artistas (lo digo porque está acá Valeria), y la pasamos realmente muy bien y nos sentimos felices, y no siento estar inventando algo que...

P: Me parece que cada uno tiene que hacer algo, lo que sea, y no necesita que todo sea igual. Por eso me parece que intentar hablar de lo alternativo y buscarle una única forma es como anular las voces de todas las personas, y tiene que haber muchas voces, y para mí también hablar así como de un espacio es como cada muestra es un espacio a la vez alternativo, porque está mostrando algo que a la vez otros no lo tienen...

P: Bueno, a mí lo que me pareció es que quizás fue desacertado el término alternativo para definir la charla. A mí en lo personal lo que me pasa en los diferentes grados de conocimiento que tengo de las personas que están en el panel, es que creo que se podrían diferencian entre lugares vivos y lugares muertos, si los vemos en comparación con los lugares oficiales. En el caso de ustedes, por lo poco que yo conozco de los proyectos que ustedes están haciendo, de todos tengo referencia de que son lugares vivos. A mí me da mucha alegría leer Ramona, mandarle a amigos que están afuera, o gente que no conozco tengo la confianza de dársela y saber que está buena, a mí me da mucha alegría leerla, y me dá la sensación de que los que la hacen también sienten mucha alegría al hacerla, y eso se transmite a través de la revista. En el caso de Magdalena, tuve la posibilidad de ver la exposición "tres paredes" y me encantó y salí feliz de esa muestra, por ahí no vi muchas cosas más, pero también recibí un mail para hacer una intervención en SanTelmo, con respecto a los desaparecidos de San Telmo, y me parecen proyectos geniales, que nunca van a ocurrir quizás en un lugar oficial. En el caso de la Casona de los Olivera, siempre me invitan y siento que es una alegría que me inviten a ver una muestra de Florencia Cacciabue, de Nazarena Pereyra, de tantos otros más que exponen y no parece tampoco tener que ir a luchar contra un molino de viento para que te den una muestra y puedas exponer tus cosas en la Casona de los Olivera. Y en el caso de Florencia a mí también me parece una alegría conocer a muchos de los artistas que trabajan en su galería, y saber que están muy felices, que se sienten cuidados, que sienten que Florencia está peleando por ellos, y que si vende una obra es una actitud generosa que tiene para con ellos. Y eso me parece que los distingue de muchos otros proyectos. Me parece que hay muchos otros proyectos que están buenísimos, y a diferencia de los suyos no fueron tan bien tratados, o no tuvieron la suerte de ser mimados por cierto medio institucional. Ustedes ya tienen cierta relevancia, han trascendido. Han logrado sobrevivir con sus proyectos, y eso hace que puedan dedicarse a ellos y tener cierto relieve con respecto a otros, y eso quizás haya sido lo que motivó a Esteban y a Tamara a invitarlos a esta mesa.

E.A.: creo que nos toca contestar a nosotros. En cuanto a lo acertado o desacertado de convocar a través del término "alternativo", y además es obviamente notorio que los invitados

de hoy no tienen nada que ver con los espacios que normalmente conocemos y se nombran como alternativos, frecuentemente, y vos acabás de explicar las razones por las que los invitamos, porque ellos de alguna forma (entre otros, por supuesto) representan de alguna forma lo que entendemos nosotros que es "lo alternativo", que es una opción, una opción a algo generado por una necesidad, que es algo que no está, que hay que producir, y eso nos parece que es la Ramona, es lo que nos parece que fue el Rojas, el espacio del estado manejado o coordinado por Marcelo, y es la galería de Florencia, que nos parece que es una galería, y ella genera alternativas para seguir funcionando como una galería. Eso tiene que ver con opciones, más que con "lo alternativo".

M.J.: Yo quería contestar algo sobre el museo, que me quedé pensando. Generalmente estos espacios cuando algún "x", Marcelo, o Diego Fontanet, o Ana Gallardo, o yo, cuando arman un espacio x, (generalmente una salita, que no es el caso de la Casona), Ana gallardo está armando un espacio en un restaurant que tiene una salita. En cinco muestras el lugar ya existe, en dos o tres meses ya tenés el espacio funcionando con una identidad. Es notable la eficacia de un artista cuando toma en sus manos cualquier pared de cuarta (dejálo trabajar un par de meses, que llama a sus amigos y ya el espacio existe). Más allá que después veamos cómo deriva, se puede analizar el caso del Rojas, si, se pasteurizó, o no, pero por lo menos hay un impulso inicial, de que el artista se pone a organizar la cuestión y en dos o tres meses la cosa anda, y que -creo que lo decía Marcelo, creo que se dijo acá- luego en ese espacio se genera una comunidad en torno a ese espacio inmediatamente, hay gente que va a empezar a ir a todas las inauguraciones, a apoyarlo, porque es un espacio construido colectivamente, como decía Marcelo. Más allá de que haya un convocante, más allá de que el lugar sea privado o estatal, y más allá de sus objetivos, que sea una galería de arte o tal, pero esa manera de trabajar convoca a una comunidad inmediatamente y lo hace existir con una identidad propia, que aunque no la pueda enunciar la tiene inmediatamente. Leo hizo una colgada en su casa, invitó a dos o tres personas, después fuimos a cenar y ya era una galería de arte. El día de mañana hace otra colgada en su garage y todos vamos a ir a ver qué hizo, es inmediato. Hace cuántos años hace que los funcionarios de distintos ámbitos intentan eso? Recoleta jamás logró generar esa cuestión de afecto alrededor del Recoleta (más allá de que cada tanto uno done un cuadro para la Sala Cronopios), fuera de eso no genera un entorno de contención ni de afecto entre los que hemos expuesto diez millones de veces en el Centro Cultural Recoleta. El Museo de Arte Moderno tampoco es un espacio que uno sienta propio para nada, salvo para ir a ver muestras, algunas buenas, otras no, pero no es algo que uno sienta propio a pesar de ser un espacio público. Entonces cuando yo fantaseo: qué pasa si al Museo de Arte Moderno, o el Museo de Bellas Artes lo dirijo yo? Lo voy a decir así, qué haría yo si estuviera en La Rosada? Bueno, ¿qué haría yo si estuviera en el Museo de Arte Moderno? Bueno, te digo que en un mes hay quinientas personas en la inauguración. Lo digo así porque lo he experimentado en mi vida. A la muestra "tres paredes" (que hicimos con Fabián Burgos) fueron quinientas personas, entonces, yo sé que, si con ese mismo espíritu hago una muestra en el Museo de Arte Moderno me va a ir bien, mucho mejor que a la gente que está luchando para que vaya alguien y pague el peso que cuesta la entrada, por más buenas que sean las muestras. Entonces ahí el término alternativo -insisto- es una terminología que pertenece a una década de terminologías liberales y pasteurizadas. Y hoy podemos pensar como piensa Roberto, que no es la periferia sino el centro, ese tipo de espacios. Justamente tiene mucha mayor intensidad lo que suceda en este tipo de lugares y de esta manera (a lo mejor una acción en la calle, qué sé yo...). Yo este año todavía no fui al Museo de Bellas Artes, no sé qué está pasando. Estos meses han sido tan impresionantes en la Argentina, que... no sé... el Museo de Arte Moderno? Qué sé yo qué están dando en ese cine! En cambio sí estoy al tanto de las otras cosas que pasan. Entonces resulta pasteurizado el término alternativo, pero es realmente donde está la producción del arte contemporáneo, es el hecho de la producción en sí, y no es lo alternativo, me parece.

P: me parece que como lo mencionaron allá atrás, digamos, como que lo alternativo no es contrario al tema de lo arbitrario que siempre va a haber en estos espacios malamente denominados alternativos. Tiene que ver con eso que dice Roberto de un esquema estatal, legitimado, de poder, y la sociedad civil, y lo que decía Florencia también de la alteridad, de la capacidad que tenemos nosotros de producir, si no nos gusta esto crear y hacer otra cosa, defenderla, crear y hacer la nuestra, tres paredes, (cuando yo la conocí a Florencia se

agarraba de los pelos con Sapollnik). Y creo que es lo bueno de ahora, de que estas alteridades han surgido y se están consolidando y es la oportunidad de que salgan cosas nuevas, más allá de la grasada que decía Roberto del Dj en Palermo, en el multiespacio y la fotito de los amigos que le ponen...

R.J.: y ahora el New café, también... y hay un grupo de *rugbiers* artistas, *chetos cool*, es increíble. Por eso digo que los artistas triunfan.

M.J.: la *chetización* de lo alternativo.

P: (sigue)... pero rescatar esta alteridad y esto de que el artista es el que queda y el que puede hacer, a pesar de las contradicciones que existen en estos lugares alternativos, donde también hay un proceso de selección, donde también hay una estética (cuando empecé a trabajar el Rojas era "el" lugar de poder y si no hacías algo que era lo del Rojas no existías), por suerte eso cambió, para mejor. Pero no podemos decir que un lugar, porque sea alternativo, no tiene una arbitrariedad, un proceso de selección, un filtro, que tenga que ver con un gusto, con un criterio, que tenga que ver con la política, con medios económicos y con muchas otras cosas.

M.d.l.F.: me parece que también la diferencia es que cuando un artista está al frente de un espacio, es que uno como artista ya pasó también por ese tema de rechazo, lo que contás vos...

F.B.M.: maltrato...

M.d.l.F.: fuiste maltratado, fuiste rechazado, ya sabés cómo te tratan los funcionarios, y otros lugares, cuando vos llevás la carpetita y te la tiran por la cabeza y no te dan una opinión. Entonces bueno, creo que después querés cambiar un poco eso y te manejás de manera diferente a cómo se manejaron con vos.

F.B.M.: yo creo que a veces hay -es cierto- hay una especie de reticencia preventiva respecto del eufemismo que podría haber en esta cosa de "todos nos respetamos, todos somos democráticos" y creo que no es tal. Creo que verdaderamente, alternativo implica la existencia de un todo preexistente homogéneo, sos alternativo a algo. Para mí ese todo nunca existió. Pero la realidad es que esta puja, de estar hablando de esta binariedad de esta forma, A o B; 1 o 2; quita la posibilidad de hablar de dos cosas: una es que tenemos derecho a tener objetivos diferentes. Yo no creo que tengo que tener el mismo objetivo que tiene el Ministerio de Cultura y Educación, pero creo que es válido que eso exista, es un disparate suponer, que esas otras instancias diferentes de uno no fueran necesarias. La política cultural, es un hecho, muy complejo, que tiene diferentes estratos. Y creo que es importante que haya distintos objetivos. Es bueno que haya distintos objetivos y diferentes espacios. O sea, más profesionales, menos profesionales, diferentes cosas. Pero eso también podría llegar a ser, generarse una puja, una pelea, competitiva entre que tipo de espacios el que sí, y que tipos de espacios el que no, implica lo que es terrible. Que es que siempre nos estamos corriendo del derecho que tenemos de hablar de la calidad. De la calidad nunca se habla. De arte. Porque cabe la posibilidad -yo no te conozco, pero- (se dirige a alguien del público) tengo la sensación de que, muy probablemente, a vos no te interesa nada de lo que yo hago. Y es probable. Y bueno, vos estás en tu absoluto derecho. A que te parezca una cadorcha total mi práctica, mi trabajo, y demás. Y yo tengo derecho también a que no me interese cuál es tu experiencia artística. Es un derecho. Eso no te anula, ni en lo más mínimo. Lo que yo creo es que a vos tenés que poder blanquear eso, y que la producción de cada quién, no es quién. No es anular el otro y que el otro no exista, que desaparezca. De hecho, yo voy a ser muy sincera. A mí me alegra enormemente que haya otras cosas. O sea, sería tan loco como que... yo conozco la identidad de mi galería, por donde pasa, por el tipo de preferencia que yo tengo. Pictórica, narrativa. Es muy diferente de la galería Dabbah-Torrejón, y me encanta que seamos diferentes. Y quiero que les vaya bárbaro, y me alegra, entendés? Me alegra. Es una locura seguir viviendo como si el otro fuera, por ser diferente, un enemigo. Es necesario que haya más. Eso. Es una locura que tenemos tanto miedo que el otro sea diferente. Me parece medieval sexualmente. (risas)

Lo digo en serio. Necesitamos... el país está realmente fulero, y tenemos que ver la forma de solidarizarnos y crear formas de trabajo que impliquen que somos diferentes. Que es bueno que así sea; a ver si hacemos cosas.

P: (no se escucha)

F.B.M.: Hay miles. Pero por lo pronto no anularía...

P: Yo solamente estoy planteando que, si hay ganas de rever la situación actual del artista, y de cada uno de las funciones de ustedes, cuál es? Cómo lo hacemos? En vez de estar...

F.B.M.: Pero yo no reconozco la existencia de unos "nosotros" y unos "ustedes". Yo me vinculé con tu obra...

P: No, pero lo que pasa es que automáticamente, la respuesta a nuestra incertidumbre es: bueno, nosotros tenemos esto, hagan ustedes lo que sea. Hagan otra cosa, que hay lugar para todos. Si, yo también tengo lugar en cualquier lugar.

F.B.M.: Yo me vinculo con lo que a mí me interesa...

P: Hay lugar. La calle es un lugar. Obvio que la calle es un lugar.

F.B.M.: Yo me vinculo con lo que a mí me interesa, y de hecho, me interesan cosas muy diferentes. Te digo la verdad, a mí el espacio que más me interesa, de arte, de nuevo, la declaración semanal de amor inevitable, es Belleza y Felicidad. Y me vuelve loca lo que hace Fernanda, me parece que una persona exquisita de todo punto de vista, que es así, una generosidad extrañísima, que produce fenómenos poéticos increíbles ahí adentro.

R.J.: Y ahora hay una cosa nueva, que Fernanda, como siempre, dando en el clavo, que está organizando una cosa que me parece que falta muchísimo en la Argentina. Que es que en todas las discusiones normalmente se hablan de legitimación...

F.B.M.: Y no de arte.

R.J.: ...de cómo hacer la galería...

F.B.M.: Hablamos de arte.

R.J.: ...de cómo hacer la carrera, de si afuera nos conocen o no a los Argentinos, y los Brasileños y los Mexicanos apoyan al arte o apoyan al artista. Si la beca, si... todo eso. Y no se habla para nada de arte. Es muy curioso que se reúnen artistas y no hablan, no se habla nada de arte. Ni se habla de artistas Argentinos ni de artistas extranjeros ni de arte en sí ni de nada. Se habla siempre de estos temas económicos,

F.B.M.: Y el miedo que hay de decir que no interesa por allí lo que están haciendo.

R.J.: ...de legitimación...

P: Pero nosotros hablamos todo el tiempo del arte...

R.J.: Bueno, me parece bárbaro. Buenísimo. Escríbanlo, publíquenlo. Está buenísimo, yo recibo el manifiesto, y se va a publicar, por supuesto. Pero digo, ése es el punto. Lo que está proponiendo Fernanda me parece muy lindo, que es un concilio de arte, donde se va a hablar de arte. Y como están prohibidas algunas cosas en estas conversaciones que no se puede hablar de críticos, ni se puede hablar de instituciones, ni de...

F.B.M.: De lo social.

R.J.: Ni quejarse del estado, ni de ninguna de estas cosas. Porque también, hay tanta gente

ocupada en eso...

F.B.M.: Sería interesante verificar la continuación de este diálogo ahí...

R.J.: ...hacemos como algunos experimentos ahí, que está muy bueno, eso. Y creo que todos deberían intentar hacerlo.

F.B.M.: Sí.

R.J.: Reunirse entre artistas a conversar de arte. Me parece que es como lo más divertido. Y sobre todo salvo donde se puede uno inventar cosas, imaginar cosas,... me parece mejor que lo otro que es una batalla ganada, de por sí.

P: Bueno, un poco... no sé si en contradicción, pero el punto es, me parece, la proyección más allá, de nuestro medio, de lo que se hace. Eso es, el cómo... me parece que ésos son los canales cortados, esos son los canales que están en manos de las personas de que se han criticado. Que no es por quejarse, porque están ahí. Me parece que hay que tomar conciencia de que, del otro lado de esa gente, hay otra gente, que es el público, que a lo mejor, digamos, no solo le interesa, necesita, a alguien que les dispare pensar en nuevas direcciones. Que yo creo es uno de los roles de la producción artística. Si hay un tipo, si alguien se enfrenta... frente a un objeto de arte, de golpe, le dispara cosas que le permite empezar a pensar en otras direcciones, y me parece que hay un hambre de eso, de nuevo, del otro lado del sistema, del otro lado de estos personajes.

R.J.: Eso sí, me parece válido e importante.

F.B.M.: claro.

R.J.: Eso sí, es un tema.

P: Ese es el punto, de eso yo hablaba, de la democratización, no? Que eso es el tema. Porque estamos trabajando en el vacío, o estamos trabajando para el otro lado del muro? Esa es la pregunta.

R.J.: Eso es un gran problema.

M.J.: Yo quería responder también, un poquito, si puedo, a lo que decía Florencia. La verdad, yo no sé lo qué es lo que hay que hacer. Lo pienso veinticuatro horas del día (o no veinticuatro, doce, el resto duermo), pero, no sólo con respecto a la posición mía, como artista en la sociedad, cual es mi tarea en esta tierra como artista, sino de todo, en general. Estamos viviendo una crisis tan fuerte, que "Qué hacer?" es una pregunta como muy compleja de responder. Lo mínimo que podemos hacer es no tener los parámetros que teníamos... si no los tenía personalmente, los tenía por proximidad a toda la gente que estaba a mi alrededor, parámetros de validación artística equivocados. Cuando hablaba Florencia de *chupamediísmo*, es porque hemos visto diez años de chupadas de medias a galeristas o chupadas de medias a críticos. Eso es verdad. Eso no sé si es responsabilidad nuestra como comunidad artística si bien hubo una onda del artista exitoso, y la galería que vende, y después se expone en Nueva York, qué sé yo, el Rojas. I.C.I., Ruth, Nueva York, estoy ampliando la carrera del artista. Bueno, justamente en esta mesa estamos cuestionando estos paradigmas, esta carrera no existe, no puede ser convalidarte en sí, y si no, no existís. Justamente, yo misma personalmente no pasé por estos lugares, digamos, no pasé ni por el I.C.I. ni por Ruth, y existo. Yo gané. Como dice Roberto, hay algunas batallas ganadas en el sentido de que no necesariamente tenés que pasar por la página de López Anaya para existir. Y nosotros lo hemos permitido, le hemos otorgado a él esa potestad, porque sigue ocupando ese lugar, sin que sea cuestionado por haber sido un funcionario de la dictadura. Fue un funcionario cultural de la dictadura. Si hasta ahora sigue existiendo y va seguir, a lo mejor, existiendo, es porque también esta comunidad forma parte de ése sistema de pensamiento. Yo hablo de una ruptura, hablo de que sí, a lo mejor, no es una ruptura con todo el sistema, porque si me ofrecen el Museo de Arte Moderno, lo tomo y hago un despelote. Pero quiero decir que sí, es

una ruptura con una manera de pensar en el arte, y para sintetizar, yo en un momento, me ví en un brete, como dije bien antes, mi obra no le gustaba a nadie. A lo mejor, no era muy buena en aquél entonces. Pero yo pensé, o estudio el contexto como está y adapto mi obra a ese contexto, o trato de armar un contexto donde mi obra, sí, tenga cabida. Creo que la segunda opción es una de mayor incidencia cultural. Me parece cuando uno quiere cambiar, se propone una cosa más allá de modificar "el" contexto, entonces, creo que es más ambicioso como objetivo, que el de tener un éxito temporario en el circuito de galerías y reseñas de prensa, digamos.

P: Hay una... justo vos también, Magdalena recién, mencionaba a López Anaya, y hubo una intervención directa... a Florencia, que decían si había curado la muestra López Anaya. Creo que si estás haciendo referencia, si estabas haciendo referencia a lo que fue Arte BA, de los espacios alternativos. Cuando López Anaya, en realidad yo no me acuerdo bien, Fernanda también está acá y ella lo puede decir, si seleccionó a los artistas López Anaya, pero lo cierto es que él fue el encargado de decidir, éstos son los espacios en un lugar que se eligió, que era "espacios alternativos", o se lo llamó de esta manera. (responden a la vez)

M.J.: Podría ser, es lo mismo, este año López Anaya, un paréntesis mínimo...

F.B.M.: Nuevos, abiertos. "Espacios abiertos".

P: Bueno, o algo así...

M.J.: para hacernos esta pregunta... eso lo hizo en el año 2001. En el 2002, va a poder López Anaya decirles a ellos, vengan, y? ...pregunto.

P: No pero, lo que yo quería decir...

F.B.M.: Disculpen, pero yo no tuve una experiencia, lo lamento, me van a tirar cuarenta millones de piedras, no soy una persona fascista, ni mucho menos, sí hago voto de esto permanentemente, pero yo no tengo la experiencia siniestra, y es más, me gustaría inclusive revisar seriamente. Yo le pregunté un día, muy de frente manteca, a López Anaya (porque me importa, porque si hubiera tenido que ver medio pelo con la noche de los lápices, evidentemente, no podría ni saludarlo), y me dijo: "Mirá, Florencia, yo nunca trabajé en ese colegio." Y es curioso, porque se arman así como zonas de gente vedada, que es muy injusto, a veces, creo yo, la forma en que quedan encapsuladas. En todo caso, se podrá, desde donde yo estoy, yo puedo cuestionarle cuanto ve él, de obra, como cualquier, como tantos millones de otros críticos. Pero la realidad es que yo no tengo esta experiencia, a menos que me esté perdiendo un dato fundamental, que puede ser, pero me gustaría revisar porque la verdad es que durante la época del proceso, tampoco sabía cuánto tiempo iba a durar el proceso, así que había mucha gente que, por ahí, hacía lo que podía, por hacerlo mejor, por ahí estoy haciendo necia, y me estoy ligando las piedras, pero lo hago, porque si no, me quedo con la conciencia sucia...

P: Flor... Flor... (hablan varios a la vez)

F.B.M.: ...perdón. No tengo... no tuve... no me da culpa en lo más mínimo. Y siento que nos dió una mano fenomenal.

P: No te tiene que dar culpa. No te lo digo por eso. Te lo digo por la observación que se hizo...

F.B.M.: Si, ya sé, ya sé...

P: ...porque efectivamente, fue, y yo creo que fue un error, y las autoridades de Arte BA, se les dijo que era un error, que fuera precisamente López Anaya que curara el lugar de los espacios alternativos. Porque no parecía que fuera la persona indicada para hacer eso...

F.B.M.: Sí, sí.

P: (sigue)...pero lo que yo recuerdo, hasta donde recuerdo, cuando lo hace López Anaya, lo único que recibe es lo que era evidente. Es decir, lo evidente era que tenía que seleccionar determinados lugares, y los seleccionó. Creo que la primera vez que López Anaya fue a lo de Fernanda, fue cuando ya estaba tomada la decisión, y llegó y le dijeron donde quedaba. Le dijeron: Guardia Vieja y Acuña de Figueroa, tomó un taxi, y entró en Belleza y Felicidad. Es decir, fue la primera vez que fue a ese lugar. Porque ya le habían dicho que ése tenía que ser el lugar. Esto quiero decir. Pero es cierto, que fue López Anaya el encargado de tomar esta decisión. Y, en realidad, en esa crítica, estamos mencionando una serie de personas, cuando se habla de los espacios alternativos, el que se encarga de legitimarlos, que es López Anaya que es absolutamente criticado, en ese punto, hay una contradicción. En ese sentido, la crítica es correcta.

F.B.M.: Claro.

P: Entonces, no sé de qué manera curó o no curó esa muestra. Y a mí me pareció bien que eligiera esos lugares. Yo estaba muy contento. Con que estuviera Duplus, estuvieron todos los lugares, que el gordo Pereyra vendiera la obra que vendió, y que pasó todo que pasó en Arte BA. Y yo creo que fue bien capitalizado por todos. Por Belleza, por Bis de Rosario, que quebró, que ya no existe más, como espacios, todos estos espacios, está bien. Es decir, les sirvió ese lugar. Y lo utilizaron. Punto. De ahí, a la relación que podrían tener con López Anaya...

F.B.M.: Es otra cosa.

P: que siguiera, no creo. Y es más, hoy, no sé. Si nadie le da una pista, hoy tal vez no lo podría volver a hacer. Es esto. Pero en el fondo, si lo mencionamos mucho, él fue el encargado y participamos de esto, hay como una contradicción. Pero hubo una tensión. Si no que fue utilizado porque fue necesario, para mostrar determinados lugares en este momento. Esto es lo que recuerdo yo de eso, del año pasado de Arte BA.

R.J.: Yo por eso decía que siempre los artistas ganan. Porque tarde o temprano, en algún momento, los personajes, los capitostes tienen que ir al pie en algún momento. Si no, a qué otra galería van a ir, o sea: a qué espacio alternativo? Por qué Arte BA toma la decisión de poner espacios alternativos cuando fue siempre esa feria deplorable? Porque no daba más, porque era un nivel aldeano, de un nivel de asco de tal magnitud que no podrías traer a un extranjero para que pasara por allí. Entonces, empezaron a decir, bueno, vamos a mejorar un poco el nivel y vamos a mostrar otras cosas, mezclar un poco, que no haya exclusivamente trastiendas de galerías de segundo piso.

M.J.: Roberto, curiosamente, que se tomen esas decisiones, es siempre cuando van a venir los extranjeros para vernos...

R.J.: Sí, sí, como si fuéramos los monos del zoológico...

M.J.: Ahí aparece un tercer criterio de la convalidación. Por eso, el gran triunfo del Rojas, fue que estaban vislumbrados con...

R.J.: Es que es así, es así...

M.J.: Ivo Mesquita estaba recopado, entonces... claro, todos estos curadores, que también son una superestructura de afuera, y que también podríamos cuestionarnos, más allá de la honestidad de cada uno de ellos en su trabajo...

F.B.M.: No, es un punto a trabajar...

M.J.: Pero, es un punto a trabajar, o sea, también, López Anaya y la feria de Buenos Aires se ven obligados a poner espacios alternativos, que son un papelón a sus propios criterios, porque van a venir unos hipotéticos de afuera, y siempre funcionó así...

R.J.: Pero siempre funcionó. Siempre funcionó. Cuando venían los extranjeros tenían que

mostrar algo diferente, y se iban al bombo con sus arqueologías.

M.J.: Lo que hablaba Florencia acerca de un mirarse un poco hacia adentro, ahora, por ejemplo, eliminar ese criterio de validación, que es el crítico extranjero, o el coleccionista extranjero porque yo misma, nosotros estábamos felices, porque salió una nota en Art... cómo se llama? Art Forum. Salió una crítica... ya ni me acuerdo del nombre de la revista... pero fue: "ahhh, salió una nota en Art Forum!", y la excitación pasaba por toda esa idea de la globalización, también. De ser importantes a nivel internacional, y todo esas cosas, en Brasil, ese especie de envidia que nos da que Brasil tiene una cultura que la exporta para todos lados, en fin, todas estas cosas, también las tenemos que re-cuestionar, y trazando lo que es el mapa de nuestro contexto, porque a la larga, los críticos van a venir, pero ya a aprender. A mí me gustó también lo que decía Claudia Fontes, con respecto a Trama, que era tratar de invertir la relación norte - sur, digamos, que vengan a ver que triunfemos desde la profundidad de nuestra producción, y que vengan, y no que vengan y nosotros digamos, bueno, tratamos de mostrarles algo que les guste. Es como recuperar el poder de nuestra cultura, por su identidad propia. No sé, se me ocurre.

F.B.M.: Yo adhiero absolutamente a lo que está diciendo Magdalena, bueno, en función, de algún modo, a un comentario de la muestra de Brasil, a mí me irritaba pensar que una muestra curada por El Museo del Barrio, donde yo sentía, que realmente, si hay algo interesante, el cuerpo del arte Brasilero, lo sentía súper-súper reprimido en cada objeto. Y me dolía eso. Sentir la no-reflexión del objeto.

(varios a la vez)

F.B.M.: Sí, me dolía eso, más allá que me gustaron los dibujos hechos en alambre, la sensación que era un producto tan exquisitamente internacional, me dolía, no?

P: (no se escucha)

F.B.M.: Por ahí, sí. Desde siempre estuvo pensado así, como un producto. Pero... Puedo proponer una cosa? A mí me parece que las experiencias críticas son útiles. Hay un evidente malestar en este momento. No es cierto? Yo pondría casi el eje, por lo menos en mí, siento malestar respecto de la acusación velada de no sé qué, que se planteó en este eje...

R.J.: Pero ya pasó...

M.J.: Pasó...

(varios a la vez)

F.B.M.: No, pero no, no pasó, trabajémoslo, trabajémoslo...

(varios)

F.B.M.: Yo tengo ganas de hacer algo en relación...

P: Pero, perdón, yo no hice ninguna acusación. Yo estoy participando de un debate; si yo no puedo opinar, no sé de qué estamos hablando.

F.B.M.: No dije eso...

P: Yo no hice ninguna acusación velada.

F.B.M.: No dije que no pudieras opinar, estoy diciendo, estoy diciendo, saquémosle partido a... bueno, yo voy a proponer sacarle más partido todavía, y encontrarnos a charlar más respecto de lo que significa la comu... como me quedé corta en entender lo que estabas proponiendo, estoy proponiendo hablar más. Curiosamente, lo que menos intenté fue... Qué lástima, lo único que entendiste era que estaba tratando de cerrarlo; estoy tratando de abrirlo.

(no se escucha)

F.B.M.: No dije que no podías disentir, al contrario, no se me pasa por la cabeza decir una cosa tan absurda. Estoy diciendo, aprovechemos a un foco, para revisar de qué se trata. Porque por ahí hay muchas cosas de las podemos estar de acuerdo, en las que no produzcamos.

P: Está bien. Si es un debate, es un debate...

F.B.M.: Si, pero no sé si... bueno, no importa.

E.A.: Quién tiene el micrófono?

P: Yo creo... A mí me parece muy interesante, y agradezco mucho a Alvarez y a Tamara que hagan este tipo de encuentros porque creo que son ultranecesarios por lo que es esta escena. Creo que todos en cierta medida sabemos quién es quién, pero también, a veces, hay un poco de hacerse el gil con todo eso. Y creo que es muy necesario que estemos hablando de Anaya, por ejemplo. Creo que es muy necesario que aparezca gente joven que se dedique a hacer ese trabajo, que ustedes dicen, que lo relativizan, el del curador, el del crítico, el del teórico. Creo que en la medida en que hubiera más gente joven, laburando en ese eje, habría mucha más diversidad...

R.J.: Bueno, el chupete no es garantía.

P: Qué?

R.J.: El chupete no es garantía.

P: Qué es el chupete?

F.B.M.: No entendí.

(varios a la vez)

F.B.M.: Ah.

P: Sí, bueno, pero, y si no, quién es? Quién es?

R.J.: Yo no lo sé.

F.B.M.: No, a mí justamente lo que me preocupa es lo que pasa adentro de la voluntad de la profesionalización...

P: Quién es?

R.J.: No, no sé... obvio que haya gente...

P: Yo no hablé de la garantía del chupete...

R.J.: ...gente que piense, que haya teóricos, no, no, no, pero que sea joven no es garantía de eso, eso es lo que digo...

F.B.M.: Sí, a mí me asusta muchísimo el tema de...

R.J.: Puede ser una persona muy grande y ser bueno, e interesante...

(no se escucha)

P: Claro, creo que hay una cosa también... que otra de las cosas que me parece fundamental tener en cuenta es que no hay peor sordo que el que no quiere oír y no hay peor ciego que el que no quiere ver. Que hay una cosa también en esta historia del arte contemporáneo argentino, que hay como unos Mitres, no? Hay unos ciertos Mitres en el arte argentino contemporáneo. Y hay otra cosa, me hago el oculto, sí, pero, hay unos ciertos Mitres en el arte contemporáneo nacional. Creo que el chupete es garantía de que no solamente exista Mitre. Eso me parece interesante. Creo que es muy importante, que es una lástima que no haya pasado esto, que haya pasado este problema de la pantalla de video, porque había un montón de material recopilado por Alvarez y Tamara, que era muy interesante de ver, porque quizás a veces, muchos nos quejamos de nuestra incapacidad para comunicar nuestro trabajo, y este hubiera sido un propicio lugar, para que un montón de gente más conociera otro tipo de trabajo, además del de los panelistas. Otra de las cosas que me parece interesante es que lo alternativo es un término sacado del rock. Habría que plantearse más cual es el término... un término que me parece que sería más interesante analizar es el de independiente, más que el alternativo. El alternativo es una etiqueta, que tiene que ver con el rock. Como dijo Laguna. Con el asunto de Nirvana. Me parece muy bueno esto, no? Esta reunión de gente, así, que se hable, que se puede hablar...

(varios a la vez)

P: Me parece que los artistas deberíamos hacer como un *mea culpa*, y no echarle todas las culpas a los críticos, curadores, directivos, porque... hablo con mi propia experiencia, yo formo parte de un proyecto en el que desde hace un año se hace en La Nave de los Sueños, donde se convoca a los artistas a hablar sobre su obra. Y que ahora se está haciendo en Boquitas Pintadas. Y me encuentro con gente, por ejemplo, que comenta, uy, que bueno el proyecto, y nunca fue. Entonces, me parece que obran con... o que si un artista que es convocado está legitimado, porque expuso en tal galería, el círculo de gente se amplía. La convocatoria es mayor que en otra, donde el artista no es conocido. Entonces los artistas operamos muchas veces con los mismos prejuicios que aquellos que estamos criticando. Eso, no más.

P: Yo creo que soy parte de los jóvenes, no sé si con chupete, y cuando se tocan los temas de López Anaya, que desde hace diez años estamos chupándole las medias, yo, la verdad, no sé muy bien de qué están hablando. Yo recién soy egresado, y recién estoy empezando con esto, y me interesa más ver lo que plantean los artistas, y los lugares alternativos, o como se les llame. No ver que pasó en los últimos diez años únicamente. Si no lo que está pasando, porque creo que de hecho hay un cambio rotundo ahora, y creo que todo cambió, especialmente ahora va a ser mucho más difícil, y mucho más profundo. Con respecto a lo que pasó en los '90. Poco y nada sé porque no lo viví, desde esta perspectiva, no fuí un artista que estuvo buscando galería, ni que hizo una carpeta, ni que necesitaba legitimarse ni en el Rojas ni en ningún otro lugar. Pero huelo que se están planteando que las cosas están cambiando. Desde los artistas, no sé en qué lugar están sentados los artistas, ni en qué lugar los galeristas, porque tampoco sé cómo es la propuesta. Pero creo que la discusión debería pasar por ese lado, no por si López Anaya es o no el que legitima, sino si bueno, qué es lo que nos legitima a nosotros? Creo, digo, por ejemplo, yo escuché lo de Boquitas Pintadas, que era interesante, y Karina recién nos contó que estos encuentros se están haciendo desde hace un año. Y realmente allí, se habla de arte porque de hecho, son artistas quienes están invitados, y solamente hablan de su obra. Y la última vez, estuvo Diego, Diego Perrotta, y también se terminó hablando de una nueva circunstancia del hecho de ser artista, no? De nuevas circunstancias, porque las cosas están muy difíciles. Inclusive hasta para hacerse una carpeta. Como para sacar una foto de una obra, gastar como cincuenta o cien mangos para hacer una carpeta e ir a una galería, y decir, hola, soy tal, hago tal cosa, hago tal producto. Inclusive la idea de producto de arte creo que se está modificando. Inclusive esta muestra de Brasil, que muestra productos, hay artistas de un nivel increíble, pero lo que vino acá eran productos chiquititos empaquetados. Y yo creo que ese es el concepto o la idea que está cambiando, entre los lugares de legitimación o las políticas culturales, tienen que empezar a generar desde acá. Cambiar la idea de producto, del artista que tiene que hacer la carpetita, conseguir el critico, pagarle la cosa, ahí, yo creo que hay una modificación. Es muy difícil, muy profunda, pero hay un cambio, creo, digo, no sé.

F.B.M.: Yo pienso...

M.J.: Yo quiero decir algo de López Anaya, porque es un tema...

(muchos a la vez, protestando)

M.J.: ... sumamente complejo... no, no, lo voy a decir aprovechando que lo puedo decir públicamente. Para mí él representa la perversidad de un tipo de relación de poder en el arte. Ha sido el privilegiado juzgador de todo el arte joven, por así llamarlo. De todo lo nuevo, ha pasado por las manos de López durante diez años. Entonces, yo no hablo de... no existen pruebas de que López Anaya haya señalado gente para secuestrar y matar durante la dictadura, pero sí es un hecho que el tipo fue rector, fue decano de la facultad de Bellas Artes de La Plata...

F.B.M.: Magdalena, eso no era un crimen...

M.J.: ...entonces, en este período, y yo lo he discutido mucho, eso es verdad, él ocupó ese puesto, eso está documentado, y por eso él se quedó fuera de ser profesor titular de la U.B.A., porque no declaró ese puesto en la presentación de su curriculum.

F.B.M.: Ah, eso no lo sabía...

M.J.: Él fue rector de la Universidad de Bellas Artes de La Plata del '76 al '79. O sea, había... como yo lo hablaba con alguien que está en este auditorio, hay que estar en ese puesto durante esos años. Hay que estar. Hay que estar dirigiendo un proyecto cultural como es una carrera de Bellas Artes del '76 a '79. En eso tengamos claridad, hacia el futuro, hacia el pasado, hemos estado obligados a trabajar con López Anaya, porque manejaba un montón de ámbitos. Un montón de concursos...

P: y Benedit?

M.J.: Lo mismo, lo mismo...

(varios a la vez)

M.J.: ...la diferencia con ellos... pero yo estoy hablando de que López Anaya... lo que había empezando a decir esta ultima intervención, que él es el caso testigo de la perversidad de esta situación. Que haya otros igual de perversos, como Fevre, o Benedit, y Clorindo Testa, eso también lo podemos discutir, pero en el caso de López, se concentra una cantidad de poder, que bueno, estamos nosotros para desmantelar. Desmantelar. Está muy claro hacia el futuro; en el contexto pasado, el hombre tenía un poder muy fuerte, y este año, yo quiero ver, a partir de ahora, si lo va a tener. Porque ya en si, ni los artistas, ni los espacios, a lo mejor, ya no necesitamos personajes de esa calaña. Eso es lo que quiero plantear. Yo no digo que el tipo marcó gente y que a esa gente la secuestraron porque eso no se puede probar; no está probado. Sí, digo que fue un funcionario cultural, y no del Rojas, ni del Museo de Arte Moderno durante la democracia, sino fue un funcionario universitario de la dictadura. Y en un período particularmente violento, en cuya facultad desapareció mucha gente. Es muy jodido el puesto que ocupó. Eso es innegable. Por eso no es más allá de él. Porque justamente, la Argentina, cuando pierde la memoria con respecto a la dictadura, entonces, ¿viste? todo es negociable.

P: El Fondo Nacional de las Artes, quién lo maneja? Por qué hacemos hincapié en López Anaya si todos sabemos que la gente...

M.J.: López Anaya también está vinculado al Fondo Nacional de las Artes.

P: ... pero no es solo López Anaya, entonces de vuelta caemos en la misma estrategia...

M.J.: No, te hablo de que...

P: ...de pegarle a un señor que ya está, que la unica cosa que falta es pegarle así y se cae, y hay un montón de gente que tiene la misma ideología...

M.J.: Eso, este año...

P: ...y que hasta ahora han manejado un montón de cosas, viejo.

M.J.: El año pasado no era así, que lo empujes y se cae. Este año, porque hubo, porque se tiró un presidente, entonces, a un funcionario como López, bueno, más o menos se le mueve el piso...

P: A mí me parece que va más allá de López Anaya el tema.

M.J.: Pero hasta hace un año se concentraba...

P: Si vos vas al Centro Cultural Recoleta, hay una vitrina que cuenta la historia del edificio. Y te ponen graciosamente que en 1978 Clorindo Testa, Benedit, y otro señor, que no me acuerdo el nombre en este momento, hicieron la reforma de este edificio. Y todos hacemos ja, ja, ja, y seguimos pasando. Y ellos manejan las becas, manejan un montón de cosas...

M.J.: Bueno, justamente por eso digo... no digamos más "ja, ja, ja" y pasemos, analicemos la cuestión...

P: No, bueno, justamente. Yo estoy planteando eso.

M.J.: Por eso, yo te estoy respondiendo...

P: No hagamos abuso de un solo nombre, en todo caso.

M.J.: No, abuso de López Anaya, porque fue mencionado como diciendo más allá de la particularidad. No, más allá de la particularidad, no. Porque ése es el caso casi más perverso, junto con el de Fermín Fevre.

P: Una cosita. Creo que siempre terminamos hablando de esto, porque este es el grave problema que existe acá. Y creo que la cuestión de lo alternativo sale también por ese gran problema, porque en definitiva hay como un embudo y hay sola una boca. Entonces, cada uno puede llegar a lograr a tener visibilidad a partir de pasar por todos estos personajes que acabamos de nombrar. Entonces los espacios alternativos, y los espacios alternativos pasan por esa boca de ese embudo; ya ahí está la cosa grave. Y después hay otra cosa muy clara; acá hay un montón de gente que se hacen los osos con un montón de laburo de otra gente. Eso es otro grave problema. Acá no hay discusión acerca de la praxis, de la actividad artística. Hace mucho tiempo que se utilizan mecanismos de auto legitimación, y no se discute, porque es mucho más fácil. Y López Anaya, en definitiva, ha sido instrumento de la auto-legitimación de algunos artistas. Porque el sistema...

M.J.: Sí, pero...

F.B.M.: Pará, perdón. Yo no entendí...

M.J.: ... yo no estoy condenando a los artistas...

P: El sistema funciona así.

M.J.: ... yo no estoy condenando a los artistas...

P: ... yo no estoy condenando a los artistas...

M.J.: ...no los estoy condenando de ninguna manera...

P: ... yo condeno la sordera y la ceguera de muchos artistas. Eso es lo que condeno. Y la falta de debate, y la falta de reunirse a hablar acerca de qué es la actividad artística hoy en Buenos Aires, o en la Argentina, o en Latinoamérica, o en cualquier, ese contexto.

M.J.: Bueno, en eso estamos de acuerdo y éso es lo que estamos haciendo; estamos debatiendo. Lo que yo digo...

P: Pero hay determinada gente que se la toma con demasiada liviandad también. Hay mucha gente que...

F.B.M.: No entiendo... perdonáme, no entendí.

P: El qué?

F.B.M.: No te entendí exactamente; quiero seguirte al punto.

R.J.: A qué te referís?

F.B.M.: Quiénes son?

P: Creo que hay una manera de tratar a determinada gente con mucha liviandad. Porque vos, y vos estás a cargo de un espacio, de arte, no?

F.B.M.: Sí.

P: No podés decir: "me cago en el otro".

F.B.M.: En qué otro?

P: O me parece una cadorcha el otro. No podés emitir un juicio de este tipo, porque tiene que haber una reflexión por la cual es una *cadorcha*.

F.B.M.: No quiere decir que no haya una reflexión. Tengo que hablar en culto? Tengo que hablar en Francés?

P: No, no tenés que hablar en Francés.

F.B.M.: No, bueno, por eso.

P: Nadie te pidió que hablaras en Francés.

F.B.M.: Pará, pará, no entendí que me querés decir, porque yo no dije algo que...

P: ...a lo que...

F.B.M.: ...perdoname...

P: ...sí, perdón...

F.B.M.: ...yo no... en ningún momento dije... resulta que me desperté con ganas de que me importe... no sé sobre qué cosa puntual habré dicho eso, me gustaría que me digas en que contexto, pero la verdad es que no estoy haciendo ningun tipo de acercamiento ligero, no siento que sean responsabilidades menores las cosas que estoy haciendo, y no obedecen a un capricho repentino. No existe lo repentino en lo que estoy planteando. Si querés, lo disfrazo de estar hablando desde, no sé... del púlpito...

P: No, no, no. No quiero que disfraces absolutamente nada. Yo a lo que voy es, acá hay alguien que dice que el artista genera con tres paredes locas un espacio. Ahora, no hay ningún tipo de reflexión acerca de qué es lo que se genera dentro de esas "tres paredes locas". Y yo

creo que es muy fundamental eso. Es empezar a hablar de eso. Lo que es fundamental es eso.

F.B.M.: Estamos de acuerdo, claro.

M.J.: Pero esta mesa no era una conferencia sobre mis exposiciones, o mis, si querés...

P: No, estamos hablando de los espacios alternativos, que les parece es bastante pesado, no?

M.J.: ...como yo dije, yo con tres paredes locas, hice bastantes cosas, y la reflexión sobre eso me llevaría quizás una hora, si querés, lo hacemos, pero..

F.B.M.: A mí me encantaría hablar de lo que funda mi trabajo, si querés, hablo del fundamento de mi trabajo...

P: Lo que creo es que es muy importante es que este tipo de espacio, como esta reunión, se sigan generando, aunque haya gente que no lo quiere ver, no quiere hablar...

F.B.M.: quién?

R.J.: quién es? Decílo, ya

P: hay un montón...

R.J.: Aprovechá que tenés el micrófono

F.B.M.: decí,...

P: No voy a dar nombres en ese caso porque todos ya sabemos muy bien

R.J.: Los estás haciendo populares, los estás haciendo famosos.

F.B.M.: Estás diciendo de un montón de gente de la que no se puede hablar, y yo no...

P: No, no es que no se puede hablar, es que se relativiza su trabajo.

M.J.: Cómo el de quién?

R.J.: Pero decílo, así los levantamos enseguida...

P: Por eso digo que hubiera sido muy bueno que se vieran los textos de la gente a quienes se les pidió, que Esteban y Tamara recopilaron...

E.A.: Van a estar en la página... fue un problema técnico...

P: Pero hubiera sido muy bueno que se vieran acá

M.J.: Fue un problema técnico de computación...

P: Sí, sí, lo entiendo. Desgraciadamente, siempre hay un problema técnico, es verdad. Lo sé, lo sé, sé que es verdad, pero siempre hay un problema técnico!

(risas)

M.J.: Tamara...

R.J.: Para mí que...

P: Eso decía otra vuelta. Quizás el problema, es un problema técnico, Jacoby. Es un problema técnico. Yo creo que sí.

R.J.: No, porque en La Alianza, ya hubo malas experiencias...

E.A.: No, el problema fue nuestro.

P: No, es un problema técnico. Me quedo con un problema técnico.

R.J.: Por allí fue una censura, por allí La Alianza censuró; vino el embajador de Francia y lo censuró. (risas)

M.J.: Allá, Tamara...

E.A.: Por favor, quiero pedir algo. Se está haciendo tarde, quienes tienen preguntas, por favor, háganlas. No nos estiremos así, con que si hay una persona o no hay una persona, o se dice...

P: Bueno, a mí lo que me parecía también era como hay una especie de miedo, yo lo tengo, y en eso estoy de acuerdo con ellos en lo del sistema. En el sentido de que -no estoy seguro- pero me da la impresión de que obviamente, se armaron grupos de poder, que pueden ser grupos alternativos, no sé como los quieren llamar, pero donde el sistema... es un sistema, no sé si basado, pero me da la impresión que hay como un amiguismo. Entonces, ése es el sistema al cual yo creo que... ese es el sistema que hay que combatir, en el sentido que...

R.J.: Porque?

P: ... bueno, yo elijo lo que a mí me gusta, yo publico a mis amigos, y mis amigos hablan de mis amigos, y todo es como una larga amistad.

P: Es un gran problema técnico...

P: Y, por eso. Yo, a mí, me da medio miedo eso

F.B.M.: Qué significa esa broma? No entiendo.

P: No, es una pregunta. Porque yo, en una de ésas, yo no conozco a las personas así. Quiero decir, es como, supongamos, Ramona, Blanca, o...

F.B.M.: Sí, mi gale.

P: ...tu galería, me da la impresión, pero no estoy seguro, de que se arman como grupos en donde bueno, solo se elige lo que a mí me gusta, solo a mis amigos...

F.B.M.: ...pero eso es lógico.

P: ...no hay un planteo por que... no sé, creo...

F.B.M.: Perdón, perdón, yo te conocí a vos en tu taller. No te conocí antes. Me llamaron un día, después de trabajar todo el día en la galería, me fui un sábado a la noche...

P: Si..

F.B.M.: ... y me quedé hasta la una de la mañana...

P: Sí, pero...

F.B.M.: ...viendo obra y hablando, todo el tiempo relativizando mi lugar, discúlpenme, pero honestamente,...

P: Claro, pero es...

F.B.M.: ...a mí nadie me pagó por hacer eso y estoy muy contenta, y muy agradecida que me hayan invitado, pero me parece increíble la demanda, porque por otra parte,

P: ...pero eso es algo que...

F.B.M.: ...por otra parte, lo de Boquitas Pintadas, se mencionó recién... Loco, hay un límite de tiempo, yo a mi hijo casi no lo veo de lo mucho que laburo, y me muero de ganas de ver todo lo más posible y voy como loca, como loca, como loca detrás de lo que sí, de lo que me interesa.

P: Si, pero eso es un tema que siempre discuto yo, bueno, yo me junto con artistas, y hablamos, y eso es el tema: y nosotros, que haríamos? Llamaríamos a nuestros amigos también? Y no hacemos eso también? No es ése el sistema, que entre todos necesitamos tratar de cambiar, y al fin y al cabo, a combatir?

F.B.M.: Yo no llamo a mis amigos. Yo no llamo a mis amigos.

M.J.: No, al revés, quizás es una muy buena manera... Es un criterio de la amistad y el respeto mutuo. Es quizás una buena plataforma. Creo que acá se puede delinear a cierto tipo de estrategia. Yo creo que en efecto, a lo mejor, si alguien organiza un ciclo en Boquitas Pintadas, y esa persona no es conocida en el medio a lo mejor, no tiene la repercusión que tendría si lo organiza Roberto Jacoby el mismo ciclo. Lo que creo que hay que tener es una convicción muy fuerte cuando uno inicia ese tipo de proyectos, ser una hinchapelotas bárbara. Mi experiencia fue así y fue muy buena. Yo me acuerdo que así como describí, no me conocía nadie, ni siquiera yo era una artista consolidada, pero cuando hablaba con Lebenglik, le decía, mañana, no podés faltar al Rojas, porque si faltás, estás en la luna. Y así hablé con todos. Como que decía que lo que estaba sucediendo allí era lo mejor, o sea, hice una profesión de fe, hasta exagerada, para convocar a la gente a que viniera para ver el trabajo que estábamos haciendo. Creo que hace falta mucho esa convicción para generar un espacio. Para generar espacios ya no los llamamos alternativos, para generar espacios donde podamos desarrollar ideas artísticas, los artistas, y los críticos también, y los curadores que estén en esa sintonía, pero teniendo una convicción muy honda de nuestra obra, de lo que hacemos. Esa es la cosa. Una convicción muy fuerte y hoy por hoy muy política de qué se hace y porqué se hace. Creo que eso es una cosa que marcaría la alternatividad de los espacios de ahora en más. Porque es verdad que estamos discutiendo, quizás, las peleas intestinas y espaciales del año pasado. Y creo que las experiencias del fin del año nos... a mí me han transformado, y creo que toda esta sociedad se esta re-cuestionando todo el tiempo, y bueno, una de las cosas que estoy pensando ahora que sí se puede hacer es tener mucha convicción en qué se hace y porqué se hace y dónde se hace. Y tarde o temprano, eso va a tener una repercusión.

P: Yo lo que quería, con relación a lo que planteaban Patricio y Eduardo, y creo que es personal, nada más, y que desde que ellos hablaron sobre López Anaya y sobre los espacios de legitimación, a mí me quedó una inquietud de aquellas, que te queda el corazón en la garganta, como realmente, no entiendo cuál es la postura, en que están ustedes, desde dónde se paran cuando están los dos exponiendo en un lugar, que habla de una legitimación, y que encima está curado por López Anaya?

P: (varios, sin micrófono)

P: ...es justamente eso lo que yo no entiendo, y me gustaría que ustedes, digamos...

P: (sin micrófono)

P: ...paradigmático, cómo? Porque como tu obra habla de una ideología y todo eso, estás como haciéndote el audaz por estar mostrando a una obra que está siendo re...

P: (no se escucha)

P: ...no te estoy haciendo nada... es que no entiendo realmente, tengo una inquietud enorme.

E.A.: Pero déjenla terminar...

F.B.M.: Ya terminó.

P: Yo estoy exponiendo en el espacio de Federico Klemm, porque... Paradigmático, porque un amigo... un amigo, que se llama Martín Di Paola, fue una vuelta a hablar con López Anaya. Convocado por López Anaya para formar parte de una muestra colectiva. A la cual él se negó a participar, y le dijo a Anaya: "-Mirá, yo no quiero participar con estos artistas que vos querés ponerme, yo tengo un montón de artistas amigos a los cuales te voy a presentar." Fuimos una serie de artistas, que si querés, te los puedo nombrar a todos, que no tienen ninguna relación con el fascismo ni López Anaya, ni matanza de ningún tipo de seres humanos, e inclusive, hasta somos ecologistas. Marcos Xcella, Valeria Maculán, Silvina D'Alessandro, toda la serie de exposiciones que se hizo en el "Espacio Cinco" del año pasado, excepto en la que estaba Van Aspeiren,

(varios): Van Asperen!

P: ...Van Asperen, sí, excepto ésa, todas las otras muestras, fueron presentadas por el joven Di Paola, que él es el curador en definitiva. El curador del Espacio Cinco es Martín Di Paola, y somos nosotros, también, que colgamos la obra como la colgamos y colgamos lo que colgamos. Entendés? Tuvimos que utilizar el Espacio Cinco, el que está curado por López Anaya, porque nosotros nunca tuvimos la oportunidad de exponer en otro lado.

(varios) No...!

P: ...y no porque no existiéramos..

(varios) No, no. !

P: O venimos haciendo un montón de trabajo hace mucho tiempo, hace mucho tiempo, y nunca nadie comentó nada. Por eso estoy hablando de la gente joven, no? A partir de la existencia de curadores, a partir de gente joven, quizás por una cuestión generacional, también, no?

(varios) Está pidiendo Mariela...

(no se escucha)

P: con qué? ...yo a lo que voy es... yo te expliqué perfectamente como llegué a López Anaya, además, te digo una cosa, siento que López Anaya trabajó con nosotros en una manera lamentable, como curador, porque vos no podés ir a ver a una decena de artistas, a un taller céntrico, y que cada uno lleve tres trabajos. Porque así no podés ver la obra de nadie, no podés reflexionar, ni decir, bueno voy a hacer eso con éste, meto a ése, inclusive los grupos, las exposiciones, fueron armadas por los mismos artistas. Entonces, desgraciadamente, te tiene que poner el gancho López Anaya, para que vos tengas un lugar donde exponer donde te vayan a ver todos, porque vos hacés una cosa en Remedios de Escalada o en el Museo Nacional Ferroviario, y no va ni el toba, es así...

(varios, protestando)

P: De qué me estoy contradiciendo? En qué me estoy contradiciendo?

(varios, protestando)

M.J.: Eso no es alternativo...

F.B.M.: Ah, ah...!

M.J.: Yo quiero escuchar a Mariela Scafati... quiero escuchar a Mariela...

P: No, es rápido... No apruebo para nada la actitud de victima de un artista, como la están planteando, de víctima: "-no tuvimos otro espacio para mostrar, entonces mostramos en Klemm..." Aceptalo con dignidad, si querés, y decí, bueno, sí, me la banqué, y mostré en un lugar que curó Anaya, y ya está. Y además, que vos no tenías... también tuviste otro lugar - no digas que no tuviste otro lugar. Porque a vos, te conozco por medio de tu obra, que es todo el proyecto que hay en Coghlan, que lo ví en Belleza y Felicidad, me encantan los boletos, me gusta el trabajo que hace Xcella con la serigrafía, y me gusta que haya venido también con sus trabajos. Y bueno, yo los conozco, pero también el lugar que ustedes eligieron fue ése, fue una selección, y no es que no tuvieron otro lugar. Imagino que tendrás en mente otros lugares para mostrar, pero lo que yo no entiendo es qué hacés en Klemm, haciéndote la victima...

M.d.l.F.: Patricio, cuánto hace...? Yo te ofrecí La Casona al principio del año, que vengas a La Casona...

(muchos a la vez)

M.J.: No, y yo quiero agregar...

P: ...si le gusta Klemm, le gusta Klemm...

M.J.: ...quiero agregar, yo no estoy haciendo tampoco una condena de los artistas que han trabajado, o se han visto necesitados a trabajar y tener una relación profesional con López Anaya, porque en las relaciones profesionales, como así siendo Marxista, uno no elije a los interlocutores. Cuando hay relaciones laborales o económicas de por medio, uno no elige. O sea, cuando vos exponés en Klemm, o yo expongo en Dabbah-Torrejón, o cada uno expone en una galería, tiene una relación comercial con el de la galería, que puede ser buena, o mala, o injusta o justa, o una relación profesional excelente, de la cual pueden darse grandes resultados. Pero sí hay una parte donde uno está sujeto a relaciones de producción, de intercambio, y lo demás. Por eso, no hago una condena de quién expuso o trabajó profesionalmente con López Anaya. Yo hago un cuestionamiento de que de ahora en más la comunidad artística tiene que darle la espalda a López Anaya porque ya la Argentina no es la misma, y que en el plano de esa puja de poderes, hay que empezar a tener alguno, alguno. Entonces, nada más es eso. No es para decir que ustedes se venden, o que yo me vendo, todos tenemos una cuotita de venta personal.

P: Eso quiero dejar bien claro - yo no soy ninguna víctima; yo tomé ese espacio para exponer, porque realmente tenía muchas ganas también de que mucha gente que no va mas allá de la manzana loca viera mi laburo. Porque tengo muchas ganas de generar una conversación acerca de la actividad artística. Creo que es fundamental eso. Y... Lorraine, no sé qué planteo me hacés con la cuestión; creo que ya quedó claro el asunto de cómo es que llegamos a Klemm nosotros, no?

P: ...ahora...

F.B.M.: Yo te hago un planteo: yo creo que recién el eufemismo este de que haya sido un problema técnico, a mí no me hace gracia. Seamos más valientes, más honestos, y mirá este eufemismo. Vos estas diciendo de alguna forma...

P: Es un problema técnico, el problema nuestro de no...

F.B.M.: No, no, no. Vos estás diciendo, yo te conocí a vos en la Bienal de Arte Joven, y me acabo de acordar de la situación. En la que todo el tiempo estabas corriendo de lugar, la acusación concreta de las cosas, haciendo ese jueguito, que no es de valientes. Porque lo que veladamente estabas diciendo es que había algún tipo de situación "medio censurada", no ayuda. Hablemos claro.

P: No, no, no, en ningún momento dije eso, acá dije que hubo un problema técnico...

F.B.M.: Hablemos... cuál es el chiste, entonces? "Es un problema técnico. Siempre es un problema técnico." Hablemos claro, viste, hablemos claro, con pelotas, por favor.

P: No, no, no yo no dije eso. Hablemos claro, por favor, con *perlotas*. Te estoy diciendo, con *perlotas*, te lo digo, mirá. El problema es técnico, porque realmente, el trabajo de Alvarez...

F.B.M.: Qué lío...

P: ...el trabajo de Alvarez, y Tamara, que fue la recopilación de textos de otros artistas que no tienen la suficiente visibilidad o hace mucho que vienen trabajando y tienen el problema técnico de no ser buenos, digamos, promoviendo su trabajo, que debe tener que ver también con la convicción de que habla Magdalena, quizás. Ese es el problema técnico al que voy. Y esto es otra mala pasada de otro problema técnico, se nos pasó esta cuestión de lo del video.

E.A.: Pero lo de los textos...

F.B.M.: Sos muy valiente, vos.

P: Porqué soy muy valiente? En qué soy muy valiente, Braga Menéndez, en qué?

F.B.M.: Porque no sos valiente, querido.

P: En qué?

(varios a la vez)

P: Vos participaste en estos textos?

P: No, yo no participé.

(varios a la vez)

P: No, no. no. Desgraciadamente, ocurrió este problema técnico. No, hubiera sido bueno también ver solo esto, no?

(varios a la vez)

P: Está lo de la web, listo, ya está.

E.A.: Los textos mañana o pasado están en la página, la dirección está anotada ahí en el papelito, y están todos. Les pedimos opiniones a una cantidad de gente, muchos contestaron, y muchos de los que no contestaron, están hoy presentes. Son trece o catorce. Hay gente de Buenos Aires, de Tucumán, de Córdoba, de Montevideo, qué sé yo. No me acuerdo ahora exactamente todos los nombres - pero dame el papelito que tenés, están anotados acá. Está Carlota Beltrame, le pedimos una opinión a Silvina D'Alessandro y Marcos Xcella por una muestra en particular que hicieron en la galería de los Diseñadores del Bajo, Fernando López Lage con la Fundación de Arte Contemporáneo de Montevideo, Livia Basimiani y Francisco Javier Ríos de Sonoridad Amarilla, Federick Latherrade, que es un artista que hace una especie de catálogo de venta de arte por correspondencia, de Francia, Arturo Carvajal, que está acá, Silvina D'Alessndro y Marcos Xcella, que ya los nombré, Claudia Fontes que hizo un comentario de aproximadamente 300 palabras, como todos, sobre Trama, Ana Gallardo hizo un breve comentario, Fernando García Delgado, que nos pareció también que el Arte Correo era una de las opciones dentro de las alternativas de que estábamos hablando, Juan Carlos Romero, Julio Sánchez, que lo consultamos por su dirección de la parte de artes plásticas de la revista La Maga, que nos pareció importante que estuviera presente, Juan Toledo, un escritor de Colombia que vive en Londres que sigue muy de cerca estas charlas, y Federico Zukerfeld, que es un artista joven. Muchos otros no contestaron, pero preguntamos desde a Diego Fontanet hasta Gumier Maier, y hay textos que no están. Y no son tan... no sé si encierran muchos

secretos. Igual, mañana o pasado están en la página. Prometido. El problema técnico fue que titilaba, titilaban las letras en la pantalla, y se iban a volver locos todos tratando de leer el texto.

P: Esteban, me gustaría agregarle a tu lista también otro, digamos, emprendimiento que podemos llamar independiente, que es la Colección Orbital, que es una colección de libros ya tenemos trece libros, son libros de artistas, creo que es algo importante, que me interesa que la gente lo conozca. Y creo que, hay algo que me angustió un poco de toda esta charla, que es la dificultad que tenemos en poder legitimarnos, nosotros mismos. Yo creo que si nos elevamos de esta superficie, donde estamos enfrentados, aparentemente, y tomamos una distancia superior, nos vamos a dar cuenta que estamos todos en una muy pequeño superficie, haciendo cosas que tienen muchas cosas en común. Entonces, creo que se ha inoculado este veneno, yo lo considero un veneno a éste sentimiento que pone valor, tanto en lo individual, tanto en lo individual, en desmedro de lo colectivo, que también nosotros tenemos actitudes en lo que es nuestro pequeño entorno que podrían ser autoritarias, que estaría bien exponer lo que yo considero que tiene que ir pero también estaría bien darle lugar a algo de lo cual yo no estoy de total de acuerdo pero lo considero valido. Creo que ese tipo de amplitud es la que no tenemos, y la que nos hace entrar en este tipo de discusiones, donde terminamos siendo todos como enemigos, haciendo todo exactamente, tirando todos, supuestamente, para el mismo lado. Porque realmente estoy convencido, si fuéramos concientes de la fuerza que significa de estar todos acá reunidos, y que todos, de alguna forma, haciendo cosas, haciendo cosas positivas y diversas, como lo estamos planteando, si fuéramos conscientes de eso, por allí, no nos estaríamos peleando tanto. Digo eso, no más.

F.B.M.: Es verdad.

E.A.: Y están todos invitados, con Tamara estamos de acuerdo, lo habíamos pensado antes, de todas formas, en pedirles a todos un texto de trescientas palabras a cada uno que quiera aportar algo al debate, hasta Cippolini (Fabiana) está invitado.

(risas)

T.S.: Si, todos.

M.d.l.F.: Fabiana?

P: Respecto a lo de... pero si terminó?

E.A.: Nos podés dar un limite de tiempo?

P: Yo?

E.A.: No, le pregunto a Pancho, el que está grabando todo, si nos da un límite de tiempo... está bien. Gracias.

P: Sí? Lo que yo quería decir era con respecto al amiguismo, es cierto que el amiguismo ayuda mucho, porque uno no se va a asociar con enemigos, es algo lógico. Con respecto a Ramona, yo tuve la oportunidad, o tengo la oportunidad de escribir para Ramona, y creo que fue de casualidad. Yo no conocía a nadie, yo a Jacoby no lo conocía, a Bruzzone tampoco, capaz que ni ellos saben como aparecí, porque nadie sabe como aparecen todos.

M.J.: Claro, es así...

P: Cualquiera puede participar en Ramona. Es algo que sabe todo el mundo.

M.J.: Todo el mundo empieza de cero, no?

P: Todo el mundo lo sabe.

R.J.: Si alguien no sabe es porque no la leyeron nunca...

M.J.: Claro.

P: Yo les cuento como entré. Yo había escrito en un foro que había inventado Florencia para la galería Blanca, en el cual, varios artistas hablábamos de otros artistas. Yo, y un amigo, Ramón Salamanco, me dice, andá a ver a lo de Fernanda Laguna, quiero que escribas algo. Y yo escribo algo, y queda en el foro. Un día me encuentro con Fernanda, un día que vendían los cuadros de Lindner, y le digo, yo escribí algo sobre tu muestra, y ella ni sabía quién era yo. Ni me conocía. Y bueno, me dijo, mandámelo. Como a los dos meses, llega un mail de Cecilia, que me dice, leí algo que escribiste a Fernanda, porqué no escribís algo? Y allí empecé a escribir. No era amigo de nadie, Fernanda ni sabía quién era yo, nadie. Después se hacen todas las conexiones; yo lo conocía a Lindner, nada más. Y no sé si da. Es cierto que los enemigos nunca se van a poner de acuerdo. Y es cierto que...

F.B.M.: No es malo, que así sea.

P: ...es bueno conocer nuevos amigos. Yo qué sé? No está mal. Es eso.

M.J.: No, y cuando uno hace cosas, además, proyectos colectivos, muy probablemente uno pierde unos cuantos amigos, después.

R.J.: Y hagas otros, también...

M.J.: O sea, yo hablé de mi experiencia del Rojas de lo cual no salí indemne, lo digo por eso. Perdí bastantes amigos en ese proceso. El riesgo que uno pone, en este tipo de proyecto, es grande, ojo. Por eso vuelvo a la convicción. Sí, el amiguismo es un primer criterio... no, la amistad es un primer criterio porque uno trae a la gente más cerca que tiene, y después, se va ramificando, y bueno, en el camino hay mil conflictos, no?

P: Quería, bueno, lo dijo en realidad recién Iván, que lo del amiguismo, no. Yo no sé si la Ramona es un grupo de amigos o de enemigos. Que tenemos intereses en común, pero tal vez seamos un grupo de... Pero no, nunca a nadie que aportó algo se le dijo que no sale, bueno, salvo puteadas o cosas que no..., o insultos, pero si no, siempre se publicó todo. Es más, tenemos una...

P: Yo mandé una carta, y nunca me la publicaron...

P: No sé a dónde la mandaste...

R.J.: No habrá llegado, no habrá llegado.

P: No nos habrá llegado, o... te contestamos que no?

R.J.: Se publica todo, se publica todo, por favor...

P: Pero, perdonáme, mandála de nuevo, si querés, te lo digo en serio.

R.J.: Mandála mañana. Por favor...

P: Quizás se perdió...

R.J.: Nadie puede decir eso. Nadie puede decir eso. Se publica cualquier cosa.

P: Hemos publicado...

R.J.: No sabés lo que es ésta revista, se publica cualquier mierda, pero por favor! No se censura nada!

P: Ojalá surgiera una revista en una especie de diálogo, en una cuestión de dialéctica, que viniera a oponerse... si la Ramona fue alternativa a algo, que ahora aparezca una revista alternativa a Ramona, como una antítesis a Ramona, ojalá apareciera, ojalá la Ramona dejara de existir, ojalá que pudiéramos leer algunas de las cosas que escribieron en la Ramona en otro lado.

R.J.: ...liberarnos...

P: Sí, como una cosa así. Lo digo en el sentido de cualquiera. No sé lo que fue lo que enviaste, o porqué no se publicó.

(habla sin micrófono)

P: Pero a qué dirección lo mandaste? Estoy seguro de que yo no la ví. Vos, Roberto? Una respuesta a Cippolini la hubiéramos publicado, así...

R.J.: No sabés cómo!

P: En la tapa!

R.J.: Si lo podemos cagar a Cippolini...! (no se escucha)

R.J.: En todo, no. En nada.

F.B.M.: Perdón, además hay una cosa, no somos el estado. Acá hay una demanda, que hay que hacer, que es real, que por ejemplo, muchas de las cosas que están planteando tiene que ver con la función de los centros culturales, por ejemplo. Honestamente, Fernanda y yo estábamos hablando, en Córdoba, de la afirmación del derecho que tenemos a revisar nuestro criterio libremente. O sea, jamás pensé en hacer una galería para hacerme cargo de toda la producción existente, y encima mucha gente me critica por tener a muchos artistas. Cosa que a mí me importa poco, porque la verdad es lo que me importa es ver cuanto yo puedo estar haciéndome cargo del discurso de estos artistas, y qué pelota les puedo estar dando. Pero la verdad es que es un disparate, que la demanda, que es real, es real, y que es lógica, y hay que establecer de una forma, y por eso podríamos ponernos mucho más de acuerdo y trabajar mucho más cerca es de la política del estado. O sea, yo siento que es un hecho que los espacios tienen personalidades, y es lógico. Es lógico que así sea. Puede no gustarte lo que uno hace, pero es así. Perdón, yo estoy súper de acuerdo... yo no sé como te llamás, pero yo ví los libritos de Orbital, ví uno, que me encantó, y cuando empezaste a hablar,
dije, qué bueno, pero respecto al tema, es estar exhibiendo cosas que por ahí a uno no le cierran, es mucho el esfuerzo y es mucho la libido que implica. Y no tengo ganas de exhibir cosas que no me cierran completamente. Que me cierren completamente no es que entendí, o que lo tengo reclaro o es un productito, no, para nada. Pero yo, qué sé. Yo estuve reunida a la tarde con un artista, que es Cordobés, que conocí de casualidad en la feria de Córdoba, que conocí a través de un papel, que estaba allí en un stand de la Universidad, me enamoré de su obra, no lo conocía, no sabía como era de cara, y es un tipo que me encanta, me vuelve loca su obra, y la realidad es que estoy chocha estar trabajando con él, y es mucho esfuerzo. Entonces, por ahí lo que creo, que es real, que hay que revisar, eso es, te digo la verdad, respecto de, yo trabajé una vez en un jurado. Fuera de hoy, pero bueno. No, no era yo jurado, pero en una bienal de arte, que fue una estafa, fue una fundación que estafó, no pagó premios, no pago sueldos, no pago un corno. Y una de las cosas que habíamos establecido, que yo había establecido respecto de ese momento, fue que los artistas que se presentaban pudieran pedir ser exhibidos, igual aunque fueran rechazados desde su carpeta para poder cuestionar el criterio curatorial. Me pareció que era bárbaro eso. E inclusive habíamos hecho todo un programa para ver si podíamos conectar a la gente de la U.B.A. para que viniera para hacer una devolución teórica, valida o no, revisarla, en todo caso, pero me parece que es fundamental revisar eso. Hay instancias que se pueden pensar de permeabilidad total. Hay miles. O sea, no creo para nada en la historia de la calidad cerrada, acotada, y lo de afuera no existe. Definitivamente. Pero lo real es que es mucha energía, y que es mucha la gente que uno deja afuera que le interesa, inclusive.

P: Ése es tu caso, que es una galería de arte, y me parece fantástico. Tenés la libertad de hacerlo. Ahora, yo estoy hablando un poco de mi deseo...

F.B.M.: Claro.

P: ...mi deseo es que por ejemplo, un espacio, como el que cura Marcelo, que es un espacio que es del estado, tenga esa amplitud, o esa accesibilidad. Y eso lo tiene. Digo, a cada lugar su política.

F.B.M.: Yo quiero entrar en una cosa que, por ahí... no sé si sirve, pero a mí, me sirvió. Yo me acuerdo haber escuchado una vez en La Habana, que habían hecho un evento de escultura en una fabrica. Había ido creo que Enio Iommi por la Argentina, pero la mayoría eran escultores cubanos. Y habían hecho la experiencia de ir a trabajar con materiales de deshecho de esa fabrica, y explicarles la relación que ellos tenían los artistas, con su obra, a los obreros. Y a mí me lo contaron artistas cubanos, y me emociono muchísimo. Al año siguiente cuando volvieron a hacer el segundo coloquio, porque las esculturas que habían quedado en la fábrica, en el jardín de la fabrica. Al año siguiente, cuando volvieron, había más piezas, y las piezas habían hecho los obreros. Era una experiencia preciosa independientemente de la calidad estética de cada pieza, de la que nunca nadie jamás me habló. Pero la experiencia de por sí es preciosísima. Eso que me parece preciosa es un hecho cultural, político-cultural, que nosotros no tenemos. No tenemos una idea de circulación. Yo me recuerdo que por la misma época estaba haciendo Julio Le Parc un parque de juegos con artistas para la gente, que era extraordinario. Es un evento que fue multiparticipativo, se puede, no somos enemigos.

(no se escucha)

F.B.M.: No, yo sé que vos no...

P: Yo quiero decir algo...

F.B.M.: Por eso me alegró escucharte

P: Yo quiero decir algo... quizás estamos todos de acuerdo. Lo que yo siento es que había cierto clima de reclamación, hacia el panel, como, bueno ustedes, porque yo creo que quizás tiene que ver con que ellos de un modo, y es cierto esto, han generado un cierto poder al rededor de lo que ellos hacen. Sin ninguna duda. Pero por allí el poder también reside en el talento que yo creo que han tenido para generarlo. Yo he ido a ver la muestra de Magdalena en la Federación Libertaria de la Argentina, y es eso, por ahí, lo que a mí, lo que a ella, yo lo otorgo a ella como poder en el sentido... ni me conoce a mí, ni somos amigos, ni nada. Es más, de ninguno soy amigo en el panel. Sin embargo, los respeto, y en cierto sentido también los admiro, porque sé que han logrado con su talento generar estos espacios, estos lugares que son una referencia. No sé si para reclamarles, decir "che, porque no estoy yo en este lugar? Porqué no me miran, o porqué no me llaman?" Si yo podría hacer lo mismo tranquilamente. Si yo tengo la misma capacidad de gestar los espacios y los lugares que han generado ellos. Yo me acuerdo hace un par de años Florencia estaba en su casa; daba clases en su casa, y me acuerdo que mucha gente le decía "Florencia...", yo mismo, me daba cuenta de un gran talento que tenía Florencia, y le decía, "tenés que mostrarte más, tenés que salir como al ruedo, no podes estar guardada", que sé yo cuanto, y a mi me da mucha alegría, independientemente a que muchas cosas de la galería que no me interesa, no me gustan, no me parecen en absoluto (a nivel gusto personal), no me gustan para nada, sin embargo, me da mucha alegría que este espacio exista, porque así como existe ese espacio, podrían existir treinta y cinco mil espacios más. Igual, ese es la de Florencia. Falta el entusiasmo, nada más.

F.B.M.: y diferentes...

P: Diferentes, bueno. Igual, esto en sentido del nivel de visibilidad que hoy tiene tu galería. Eso digo.

F.B.M.: Tratemos de hacer algo después de esto.

E.A.: Vamos a comer una pizza.

F.B.M.: Vamos.

(varios) vamos.

M.J.: Ya está, no? Al Cuartito?

F.B.M.: Puedo decir algo muy chiquitito? Muy chiquitito. Yo tiro esto. Cuando planteamos hacer el museo autónomo, el museo nacional autónomo en Córdoba, nadie -e inclusive- me acuerdo, te acordás, que nadie, que parecía que la gente de Córdoba iban a tomar la delantera organizándolo, y era una cosa muy sencilla. Si quieren después les mando por mail lo que era el proyecto inicial. Yo lo tiro. A mí me parece que es genial. Que hagamos algo pluralista en serio. Yo tenía muchas ganas de hacerlo, y la verdad es que nos quedamos, bueno, Florencia Cacciabue estaba también, como parte, te acordás? No sé, hagamos cosas, dejemos de joder.

M.d.l.F.: Bueno, yo les propongo también, más o menos para octubre, por allí, quería hacer, en todo el Parque Avellaneda en el ámbito de afuera de La Casona, instalaciones, efímeras o no, *performance*... bueno, escucho propuestas, recibo proyectos, convoco.

E.A.: Bueno, muchas gracias a todos...

(aplausos)

Fin

Anexo

Livia Basimiani / Francisco Javier Ríos (Sonoridad Amarilla)
Espacio alternativo es el nacido en demanda de nuevas miradas. Por consecuencia a un espacio ausente establecido en el mismo ámbito.

Estas nuevas tendencias surgen a partir de la insatisfacción en gran parte de los artistas con respecto a los medios, circuitos y posibilidades de exteriorizar su obra mas allá de los limites tradicionalmente establecidos. Lo "Alternativo" nos brinda la posibilidad máxima de traspasar ese centro y recorrer los "bordes", transmigrando la participación intermediaria entre obra-artista-publico, es la posibilidad absoluta de la renovación en la comunicación entre estos.

La opción de "elegir" una manera más directa de real intercambio en el cual todas las partes terminan beneficiadas, adaptándonos al tiempo y a los cambios que vienen con la historia, propios y de nuestro entorno. Es simplemente prestar atención a los diferentes ciclos de renovación constante. Las "alternativas" nunca deberían desaparecer ni ser vistas como un fenómeno sino tomarlas, vibrarlas, comprenderlas y no negarse a ellas, siendo éstas parte del presente asumido como una demostración práctica y real de las necesidades de la actualidad.

Nuestra labor colectiva, que engloba artistas, críticos, productores creativos y publico en general, tenemos la labor como nativos de una época, de acompañar, crear, observar, aprender, registrar y porqué no disfrutar estas miradas presentes que nos cuentan e identifican un enfoque con distintas opciones de esta porción del tiempo.

El lenguaje creativo con sus múltiples e infinitas formas de conjugar no es independiente al ser ni a su entorno, sino el medio para COMUNICARLO, por lo tanto consideramos que el trabajo de un "artista" en la actualidad no es solo su obra objetual sino todas las acciones que realice en pos a sus objetivos y que a través de éstas se reflejen sus problemáticas, sus necesidades, sus falencias y sus aciertos.

Carlota Beltrame (artista / docente, Universidad Nacional de Tucumán)
Lo alternativo no existe

En efecto, creo que lo *alternativo* no existe, es más, ni siquiera me gusta esa palabra. Sugiere que hay un lugar para esas cosas raras que se llaman arte contemporáneo, y que alguien, que quiere hacerse el moderno (en el sentido de postmoderno, paradójicamente) otorga piadosamente, un espacio para que esas cosas se den. Alguien tan benéfico que acepta desde lo *dominante*, la existencia de lo *emergente*.

En realidad, lo emergente (no lo alternativo) es imparable. Está en el seno vivo de la concepción del arte, como un eterno subversivo de sí mismo. Pero no de una manera autófaga, porque el arte no evoluciona ni se supera a si mismo. Simplemente es. Y cada vez, es distinto. En todo caso, el arte es siempre alternativo, con lo cual deja de serlo, ya que nos prepara para la sorpresa constante, reinventando ad infinitum las reglas con las que juega, o haciendo con las ya inventadas una nueva jugada magistral, inesperada y sorpresiva para el atribulado espectador. A éste arte me refiero, porque lo residual, puede tener un valor simbólico en una comunidad, pero nunca será estético.

Baudrillard afirma que 2el arte no tiene ningún privilegio especial frente a los otros sistemas de valores. La gente sigue considerando que el arte es una especie de recurso inesperado. Yo me opongo a esa visión edénica. Ya no parece que el arte siga teniendo una función vital. Adolece de la misma extinción de valores, la misma pérdida de trascendencia. El arte no constituye ninguna excepción frente a esta fase de ejecución, de visualización total que ha alcanzado hoy occidente. La hipervisibilidad es, de hecho, una manera de exterminar la mirada..." Supongo que su posición es comprensible, pero yo creo que se refiere a la producción estética en general. Yo en cambio aludo a la inefabilidad del arte, que a mi juicio es y será inevitable en el contexto de las producciones humanas, por bastardeadas que éstas estén en la actualidad.

El politólogo argentino habla de *significante* vacío. Creo que el arte contemporáneo es un ejemplo de esto. En su concepto podemos meter cualquier cosa, pero lo que metemos está siempre indisolublemente ligado a lo emergente, que es la palabra con la que debemos reemplazar a la de *alternativo*, pues no se trata del moderno concepto de alternar nada con nada, sino de emerger. Y ya sabemos que las hermosas vanguardias con su pretensión de alternar, superando lo anterior esta vez sí con propuestas edénicas, han fracasado, ¿no?

Arturo Carvajal (curador / productor)
Hablar de arte alternativo, es a simple vista una redundancia. Particularmente si se tiene en cuenta que los bordes entre vanguardia y cultura, o entre pensamiento y poder son hoy mas difusos que cuando el primer Salón des Refuses en Paris o el Armory Show en NY, o el Di Tella en Buenos Aires. Estos fueron espacios que, en oposición a los salones tradicionales, introdujeron prácticas artísticas nuevas, distintas y distantes de lo conocido o esperado por la audiencia y la crítica. Desde esta perspectiva, la idea de alternativo en el arte es hoy una mística heredada de las vanguardias del fin del siglo XIX y buena parte del XX.

Puede sin embargo decirse que el arte nace como contradiscurso o contranarrativa, es digerido por el debate y finalmente legitimado cuando accede al canon, que se ha tornado también fluido. Del mismo modo puede decirse que el recorrido de un objeto de arte tiende a iniciarse en espacios jóvenes o alternativos, y en el otro extremo, es consagrado en museos y galerías especializadas en arte "canónico". Visto así, los espacios alternativos cumplen una misión de laboratorio de ideas nuevas y un contrapunto crítico a lo que se hace en los museos, galerías "establecidas" y salones oficiales.

Silvina D'Alessandro / Marcos Xcella (artistas)
Cuando empezamos a pensar en otros ámbitos para mostrar nuestro trabajo, no fue solamente debido a la falta de espacios de arte. Estábamos preocupados por encontrar otro tipo de contexto para el trabajo que hacíamos. "Opción antifuncional" surgió como la apropiación de un espacio semi-público; aunque "fuera de circuito" resultaba coherente con el tipo de obra que estábamos desarrollando conseguir prestado un local en Galerías Larreta. La elección del mismo es de raíz estético-política en tanto que el concepto de la obra exhibida tiene relación con su arquitectura y su lugar geográfico; interactuando con otras áreas como es el diseño de indumentaria.

Es la única forma posible de apreciar una obra en una galería de arte o en otra institución cultural donde se muestra y se ofrece arte de una manera estática, distante, e inalcanzable? Con esta experiencia de producir obras con un mecanismo diferente (relacionado con los métodos de producción del diseño) y mostrarlas en otro contexto se intenta una relación diferente, un acercamiento. No existió una idea previa de instalación, las obras en el espacio nacieron como resultado de buscar nuevas formas para tratar de neutralizar la rigidez del formato expositivo tradicional, a través de una presentación que facilite una relación mas directa y fluida con el espectador.

Es interesante destacar la diferencia entre alternativo (como se comenzó a definir durante los '90) e independiente y autogestionado. Un artista responsable de lo que quiere mostrar, aceptando un riesgo que lo oficializado como "alternativo" no provoca, es independiente; y por otro lado, hay ciertos clichés que se han instalado alrededor del término alternativo, desgastando las ideas o conceptos, que suele resultar en un "arte alternativo" hecho con pautas prefijadas.

Durante el desarrollo de todos estos proyectos nunca estuvo la idea de que lo hacíamos para quedar catalogados como "alternativos", aunque a pesar de ello sí representaron alternativas comparando estas muestras con las que se estaban desarrollando en lugares especialmente dedicados a la exhibición de arte.

Claudia Fontes (artista / Trama)
El otro contexto posible

En un contexto como el del arte en Argentina en este principio de siglo toda posible iniciativa es alternativa por definición, específicamente cuando iniciar algo pareciera ser la única alternativa posible a la inercia y parálisis provocadas por la dificultad de articular ideas y sumar voluntades en un contexto tan caótico.

Trama surgió como un espacio para legitimar pensamiento artístico en confrontación con ideas provenientes de otros contextos geográficos y de otros campos de la cultura. Pareciera que Trama puede proponerse como un espacio en el cual es pertinente privilegiar el proceso de construcción de obra por sobre la obra como producto artístico, porque se ofrecen las condiciones para que ese proceso sea analizado y puesto en contexto con el fin de capitalizar las ideas que lo guían.

En un principio, nos condujo la idea de ofrecer un campo de discusión alternativo a los que hasta el momento parecían posibles, que propusiera una estructura horizontal en la que artistas de muy distintas generaciones, posturas estéticas, procedencias y prácticas pudieran confrontar ideas y construir un pensamiento colectivo.

Esta primera intención fue dando otros frutos que también resultaron alternativos a los canales de distribución y difusión de ideas de artistas habituales en nuestro contexto. De repente obras que hasta el momento no habían tenido acceso a una mayor visibilidad, la lograron a través de posibilidades y conexiones imprevistas que el programa generó.

Como propuesta alternativa, Trama se articula internacionalmente con otras iniciativas de artistas en contextos globalizados del "sur", privilegiando el intercambio con grupos que cuestionan las relaciones históricas del sur con el norte, proponiendo un cambio de eje y de atención en la escena internacional.

Ojalá se multipliquen estas iniciativas y logremos capitalizar la experiencia que estamos acumulando muy fragmentadamente. De qué manera todas estas iniciativas se articulen entre sí y con las instituciones ya existentes va a depender el poder de transformación que puedan lograr sobre las circunstancias que condicionan su duración, y el verdadero carácter de alternativo que se les pueda adjudicar.

Ana Gallardo (artista / Lelé de Troya)
Comparto que lo alternativo tiene un ciclo de vida corto. Pero es interesante la autogestión de los artistas, artistas trabajando para otros.

Artistas agarrando un espacio para la confrontación y el debate. A estos espacios los artistas los trabajan sin ninguna condición del mercado, ensayan ideas.

Fernando García Delgado (artista / Vórtice)
Propongo a la palabra "**Alternativo**" en contraposición a "**Tradicional**". La palabra alternativo relacionada con el Arte es una visión diferente para los artistas y sus obras con respecto a la estructura tradicional del arte.

En esa estructura el artista se encuentra presionado y condicionado por quienes son protagonistas del campo artístico: crítica, mercado, galerías, museos, exposiciones, premios, público y los otros colegas. La problemática reside en cómo, con qué, con quién y dónde mostrar sus obras, en definitiva saber cuál es su relación con el medio.

Una forma alternativa de producir arte es el **Arte Correo** ya que surgió como cuestionamiento al mercado del arte. El Arte Correo es ARTE con distintas alternativas que hacen que el artista presente su obra, se relacione con otros artistas -nacionales y extranjeros- y organice proyectos artísticos individuales y/ o grupales libre de los condicionamientos propios de la

forma tradicional de hacer arte.

El Arte Correo tiene ciertas consignas básicas que perduran desde su nacimiento hace más de cuarenta años: No hay jurados; toda los trabajos recibidos se exponen; sin críticos; las obras no se comercializan y la participación libre de artistas y no-artistas.

El Arte Correo, considerándolo como arte alternativo, transita por un carril distinto al del arte tradicional pero la ruta de ambos es la misma: HACER ARTE.

Federick Latherrade (artista / Buy-Sellf, Francia)
Estamos organizados como una asociación sin fines de lucro, eso quiere decir que cualquier ingreso que percibimos se invierte en proyectos nuevos, y no en propósitos personales.

1) Estamos publicando y distribuyendo un catálogo anual, tipo catálogo para pedidos por correo, para presentar y vender la obra de artistas. La idea central consiste en dar una oportunidad de visibilidad a artistas menos conocidos, constituyendo un nuevo tipo de grupo, y formando una red entre Europa y el resto del mundo. El catálogo también se puede considerar como una obra colectiva, una representación.

2) Estamos haciendo muestras, principalmente en Francia por el momento, con los artistas del grupo que participa en el catálogo pero no exclusivamente. Estas muestras nos permiten producir piezas de artistas, y conseguir los fondos y espacios para realizar obra. En este momento esta actividad se ha vuelto más y más importante, y estamos trabajando en proyectos específicos con grupos más pequeños de artistas, realizando obras colectivas pequeñas.

3) Tenemos un taller que está pensado como un espacio de servicio para artistas locales, y se ha convertido en un espacio importante. Tenemos distintos talleres para artistas, dedicados a la producción o a comunicación, con los materiales necesarios para trabajar.

Estas tres actividades cubren los distintos territorios desde donde estamos trabajando (desde Bordeaux hasta Buenos Aires, por ejemplo).

La mayoría de nuestras actividades son independientes, y nuestra estructura es totalmente autónoma, pero la cuestión sobre lo alternativo va más allá que la cuestión de estructuras y actitudes. Es una pregunta para toda la sociedad. Tenemos que pensar y construir una alternativa verdadera al sistema liberal, y tenemos que buscar otra manera de hacer intercambio y de producir riquezas. Hoy en día, en Francia y en muchos otros países, la gente no está conforme con el sistema actual, y millones de personas viven en malas condiciones; nadie está conforme con eso, y es un problema mayor. Yo creo y trabajo hacia otra forma de compartir conocimientos y experiencia, para construir otro tipo de solidaridad a través de la creación, y eso es lo que hago produciendo arte.

Fernando López Lage (artista / Fundación de Arte Contemporáneo, Montevideo)
La Fundación de Arte Contemporáneo es una organización sin fines de lucro que tiene como objetivo principal el desarrollo y la promoción del arte contemporáneo, desde los diversos campos de su estructura: teoría, creación, producción, curaduría, difusión y mercado. La curaduría de las exhibiciones de artistas nacionales se investiga sobre el perfil de las producciones que transiten en los límites más innovadores con respecto a las grandes corrientes del arte, y tienen un carácter de investigación teórica y práctica que junto a los artistas proyecta el camino definitivo que estas producciones tienen para ser exhibidas.

La producción ejecutiva de las muestras está vinculada con las empresas que hasta ahora han cumplido un papel muy importante en la construcción de estas propuestas tan riesgosas para el macromercado del arte. Las actividades de la FAC intentan dinamizar el mercado uruguayo (incluyendo a remates, instituciones museísticas, galerías, la teoría del arte, prensa, etc.) que se ha mostrado deprimido y sin ofertas de este tipo.

Otra parte fundamental son los workshops que se implementan de estos artistas, seminarios que contemplen este tipo de producciones, ponencias de los artistas aludidos, e incursiones por el camino de la crítica de arte, con nuevas metodologías como charlas con el público, artista, y un especialista en artes visuales, para definir una discusión teórica que plantee un acercamiento al sistema de construcción del artista en su contexto contemporáneo. Los workshops permiten, junto a las visitas guiadas a talleres el acercamiento más íntimo del público y otros (galeristas, rematadores, curadores, periodistas etc).

Es preponderante el papel que tiene en la formulación de nuestro perfil, la instancia dinámica que es el seminario teórico en la cual convergen personalidades del mundo de la filosofía del arte, la crítica del arte, y las ciencias de la comunicación entre otros. Todos estos tópicos y algunos otros que irán sumándose en el camino, están conformando este sistema de pensamiento que sostenemos es tan necesario para el coherente desarrollo de nuestras actividades.

Juan Carlos Romero (artista)
Es necesario plantear a partir de los hechos qué se define como arte o lugar alternativo teniendo el cuenta que algunos que se postulan a sí mismos como alternativos están viendo, desde que comienzan sus actividades, como salen de ese estado para ser reconocidos en los espacios de consagración tradicionales. Hay artistas que se proponen trabajar en espacios a los que no definen como tal pero que son verdaderamente alternativos observando cómo desarrollan sus proyectos.

La Barraca Vorticista (1998) que lleva adelante Fernando García Delgado y el **Espacio Esmeralda** (2001) conducido por las artistas Paula Ferraresi y Roxana Villarino son lugares que seguramente cumplen con estas premisas. La Barraca Vorticista se dedica a difundir el arte correo y la poesía visual a través de publicaciones, exhibiciones, performances y convocatorias nacionales e internacionales donde esta ausente todo signo de carácter comercial y donde se tiene especial cuidado en que la experimentación sea la herramienta fundamental que manejen los artistas que allí muestran sus trabajos. El Espacio Esmeralda inició sus actividades en diciembre del año pasado desafiando al conflicto en que entraba el país con una profunda crisis de todo tipo y en particular una fuerte crisis de valores.

Estas artistas han decidido albergar la mas variada gama de experimentación, que en general tiene poco espacio para mostrar tanto en los museos oficiales como las galerías particulares. Libros de artista, *performances*, arte correo, *fax art*, poesía visual, instalaciones gráficas y toda otra forma que exprese la necesidad vital del artista de investigar en caminos poco explorados. Ambos lugares tienen todas las condiciones de ser considerados alternativos porque en ellos prevalece la condición de trabajar casi como en un laboratorio en el que los inventos artísticos tienen prioridad sobre la rutina, el currículum y el mercantilismo.

Julio Sánchez (curador / colaborador, La Maga)
Creo que la actividad plástica de los noventa fue cubierta por La Maga como por ningún otro medio. La forma de hacer crítica de arte fue radicalmente distinta. No había límite de espacio y todo se podía decir, sin censura de ningún tipo.

Lo más valioso fue el hecho de correr la figura del crítico y reemplazarla por la del artista. El crítico no opinaba, hacía opinar al artista, fuera éste un genio o mucho menos. También opinaban los galeristas, los directores de museos y todos los actores del arte contemporáneo.

Se hacían investigaciones periodísticas que nunca más se hicieron en ningún medio. No eran notas teóricas sino más bien investigaciones puntuales sobre temas de actualidad. Pero la actualidad era una excusa para la reflexión, el punto de partida para revisar conceptos más amplios.

La Maga llegaba a todo el país, en las provincias era un bálsamo. Tenía una difusión mucho

mayor que cualquier revista cultural.

Juan Toledo (escritor, Colombia/Inglaterra)
Quizás sea innecesario hablar de lo alternativo en el arte ya que se puede argüir que todo el arte conceptual es en sí alternativo. De hecho entre más radical la propuesta o el trabajo, menos exhibible o vendible tiende éste a ser. Por otra parte, es ilusorio pretender que las crisis económicas no afectan a las artes, sabiendo que de todas las expresiones artísticas las artes plásticas son las más dependientes, en su producción, presentación y expansión, de la llamada realidad económica. Entonces hablar de propuestas alternativas en momentos de recesión bien puede presentarnos con problemas insolubles o, lo que es igualmente contraproducente, con propuestas intrabajables o poco efectivas. Algo similar le sucede a la crítica y su relación con el arte. Entre menos arte se produzca o se exhiba, más académica, más estéril y mas conservadora tiende a ser la crítica. No hay que olvidar que la relación entre la crítica y el arte es simbiótica. Aquella no crea mejor arte, ése no es su objetivo; lo que la crítica crea, como lo dijo alguna vez Octavio Paz, es el espacio para que ese mejor arte pueda ser producido.

Así, una propuesta múltiple que bien podría crear una mejor y menos dependiente infraestructura para los artistas puede ser vista en tres partes independientes pero a la vez complementarias. La primera, la de rescatar espacios no convencionales (algunos dirán espacios alternativos) de manera colectiva para acercar los trabajos y los artistas al público. En este sentido no hay que subestimar el papel del artista y del arte como herramientas de regeneramiento urbano. La segunda es la necesidad de desacademizar la manera como se concibe y se produce el arte. Al arte hay que descontextualizarlo y rescatar en él lo lúdico, lo irreverente y hasta lo estrafalario sin que pierda nada de su mordacidad y critica al entorno social.

Y lo último, que a mi manera de ver es esencial en este momento, es internacionalizar las propuestas locales. Jóvenes artistas argentinos tienen que empezar a hacer propuestas a fundaciones internacionales demostrando la capacidad que tiene el arte de servir socialmente en plan de educar y de integrar a sectores más marginales. Las posibilidades en este campo son, hoy por hoy, enormes y organizaciones europeas e internacionales cuentan con numerosas políticas de trabajo que en los medios burocráticos se conocen como "Arte para el desarrollo".

El arte, no lo olvidemos, puede tener una conciencia social sin ser dogmático y también se puede ser creativo sin tener que tomar partido. Muchos artistas cubanos, por dar tan sólo un ejemplo, se han beneficiado por mucho tiempo de esa "buena voluntad" que existe en el ámbito internacional hacia su isla y (me temo que debe decirse), con mucho menos que mostrar artísticamente hablando, que Argentina.

Federico Zukerfeld (artista)
Creo que lo realmente alternativo, sin la manipulación de una terminología que a través de la tormenta mediática de los 90', se ha vaciado un poco de contenido independiente, no solo en cuanto a dependencias económicas privadas o estatales, sino también de acuerdo a la búsqueda de lo "intacto", o lo menos manipulado por las leyes de Mercado, que son lo opuesto a la cultura. Es decir alternativo, no como estética, o espacio, sino como lenguaje. Por eso quizás debamos comenzar a idear otras nuevas formas y espacios de creación y difusión colectiva, realmente distintos a los ya conocidos circuitos del arte, para una real comunicación y contacto de los artistas, con la gente, y no solo con los "mismos de siempre" del ambiente. Creo que estamos en un momento social óptimo para olvidar recetas y pensar todo de nuevo...

10 de Junio 2002

"Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público"

Ana Gallardo	Artista
Agustina Cavanagh	Directora del Programa de Pensamiento Visual de la Fundación ArteViva
Ana María Battistozzi	Crítica y curadora independiente. Directora del programa Estudio Abierto
Adriana Rosenberg	Directora de la Fundación Proa

En el arte no existe el disco de oro; no hay una manera tan evidente de ver reflejada la relación entre un artista y su audiencia, o de medir qué incidencia tiene el público en el desarrollo de la carrera de un artista. Al mismo tiempo, los críticos, teóricos, y administradores de políticas culturales, al decidir qué tipo de arte va a tener visibilidad, influyen en el gusto del público en una forma difícil de estimar.

Entonces, el público del arte contemporáneo, nace, o se hace? La cuestión de la formación de un público infiere que hay algo que los artistas o críticos tendrían que enseñar a los espectadores para iniciar un encuentro significativo con una obra. Pero a la vez, curiosamente, muchos artistas están buscando tener una experiencia más directa con su audiencia, minimizando la presencia de intermediarios y estructuras formales, ya sea en forma de intervenciones en la calle, ocupándose de textos que acompañen sus obras, adoptando para sus vocabularios elementos visuales tomados de la vida cotidiana, o apropiándose de medios populares o masivos. Uno podría pensar que todos tienen en común el fin de abrir el diálogo existente entre los artistas, su arte, y el público. Pero hasta ahora, hay tan pocas pistas que apunten hacia cómo lograrlo, como señales que indiquen si nos vamos acercando o alejando de ese fin.

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Tamara Stuby: Gracias a todos por venir, voy a hacer una brevisima introducción antes de empezar. Es muy difícil hablar concretamente acerca del encuentro entre una persona y una obra de arte. Ni desde el punto de vista del artista, donde el cómo y el por qué y el para quien es totalmente diferente para cada uno, ni desde el punto de vista del público, que no tiene cómo, por qué, ni a quién comunicar su experiencia. Pero lo que sí, tenemos, en el medio de esta vasta y densa neblina, es el deseo común de que ese encuentro se produzca. Como artistas, queremos hacer conocer lo que hacemos a alguien, de alguna forma; de otro modo, estaríamos alegremente llenando nuestros roperos con obra producida para consumo personal. Por otro lado, siempre hay alguien que quiere ver.

Pero el encuentro no se limita a este nítido cara a cara entre artista y público con el objeto de arte de por medio que imaginamos en abstracto. Hay otros actores y factores presente que influyen sobre cómo se percibe cada obra, cada vez que se muestra. Por eso, con Esteban pensamos que empleando como punto de partida a ese momento elemental, del encuentro entre la obra y el espectador, sería posible hablar de fenómenos que son comunes a una gran diversidad de experiencias. Esperamos poder desentrañar varios aspectos que confluyen en la lectura de una obra, una vez que esta sale del taller del artista, y el contexto en que se expone, en cuanto a las características físicas, culturales, e históricas, la influencia de los especialistas y el aporte de los medios, entre otras cosas que condicionan la mirada de cada espectador. Reconocer, describir y opinar sobre estas influencias no es denunciar, ni pretender controlar el mecanismo de percepción. Es una forma de ampliar nuestra sensibilidad como artistas, y como público de arte, para enriquecer esta experiencia, que es tan central al quehacer artístico, que es el encuentro con la obra.

Cada una de nuestras panelistas esta noche trae perspectivas y prácticas muy diferentes. Ana Gallardo, artista, además tiene una experiencia simultánea con dos espacios de exhibición muy distintos: Del Infinito y Lelé de Troya; Agustina Cavanagh, directora del Programa de pensamiento visual de la fundación Arteviva, está trabajando con estudios teóricos y prácticos acerca del papel de la formación con respecto a la lectura de obra; Ana María Batistozzi, crítica y curadora independiente y directora del programa Estudio Abierto, que además tiene una larga experiencia con los medios, y Adriana Rosenberg, directora de la Fundación Proa, cuyo desempeño tiene un enfoque riguroso y variado sobre el encuentro entre el público y la obra que se exhibe en la fundación.

Ana Gallardo
Con el pánico que tengo para hablar... pero igual, somos todos amigos. En realidad, es muy corto lo que voy a decir. Me resulta como muy obvio, porque creo que hay dos públicos, y nosotros como artistas, nos dirigimos, en realidad, a uno solo. Esa es una experiencia, es lo que veo, en la galería, y es lo que a veces veo en Lelé. Como la difusión de nuestro trabajo cuando trabajamos o pensamos en las obras, creo que las pensamos para un público determinado que somos todos los que estamos acá y unos pocos más, que tal vez no pudieron venir.

Me parece que cuando los artistas decidimos mostrar el trabajo, es a ese público determinado y elegimos determinados lugares donde mostrarlo, porque tiene una mirada muy especial, de la gente que nos interesa que nos mire, que nos legitime. Y esa mirada, para mí, influye también en el trabajo, y en la manera de construir o elegir cómo vamos a producir la obra. No sé si me estoy confundiendo o soy clara. Está claro lo que digo? Entonces, creo que trabajamos para nosotros, y para los amigos, y las personas con que confronto el trabajo es con nosotros, y después cuando el trabajo se muestra, pierdo el hilo de quien lo mira, salvo las personas que sé que me interesa que lo miren, y que insisto para que me hagan una devolución. A veces me pregunto, si realmente si hay un público, y si ese público tiene necesidad del arte, del arte contemporáneo. Estoy trabajando en una galería y hay una muestra que parece interesante, y el público en general no acude a ver la muestra. Para quiénes trabajamos? Y, es verdaderamente importante el arte para el público en general? Con eso, tengo una duda enorme, y creo que no. Que a poca gente le interesa lo que hacemos, a nosotros, y nosotros tenemos una influencia... No sé si todos, o sea, es como que hay diferentes tendencias, y buscamos dentro de esas tendencias, tratamos de trabajar para ser

vistos, y para poder dialogar con los pares.

En Lelé, es un espacio que yo trato que sea diferente; nunca me importó tampoco si hay público, Lelé es un restaurant. Entonces pasa gente que no tiene nada que ver, que no es del arte, que por ahí llega y se encuentra con una instalación, que no la comprende, y tampoco les interesa comprenderla. La miran, dicen "ah, que bueno", y se van. Y nunca fue mi intención que fueran otras personas, o que el espacio sea visto por otras personas. Parece que la intención era que fuera un grupo de encuentro entre artistas, que se podría mostrar obras o trabajos que a lo mejor no tenían lugar para mostrarse, y sobre todo, me ocurre que a veces cuando estoy en crisis con mi trabajo, hay obras de artistas que me encantan, y que creo que yo lo podría hacer y no lo hice, y entonces en vez de quedarme frustrada, porque no me sale a mí, le sale al otro, decir, OK, mejor que se muestre ese trabajo en otro lugar. Me parece que Lelé, fundamentalmente para mí, es eso. Poder dialogar entre nosotros, reflexionar sobre para qué hacemos arte, qué es lo que hacemos, y si hay un público además, al que le interese nuestro trabajo. Yo no creo que... tengo dudas. En realidad, creo que solo a nosotros nos interesa lo que hacemos. Nada más.
(aplausos)

Agustina Cavanagh
Bueno, yo tengo una actitud un poco más positiva que Ana, o por lo menos, con esperanzas. Es cierto que generalmente, el público no pasa ni cinco segundos frente una obra, y pasaría menos de un minuto leyendo el texto que hay al lado si es que existe alguno. Me pregunto qué quiere decir esto, es más fácil leer un texto que mirar una obra? Cómo le permite, cómo le es más fácil a un público entrar en una obra? Es a través de la información? Es una pregunta, un planteo.

Yo creo que un poco es aprehensión, un poco de temor, frente a lo nuevo, frente a quizás, lo que no pueden comprender, y no se animan a explorar. Porque la obra contemporánea no permite una lectura rápida, ni sencilla, sino que demanda mucho más tiempo, no solamente. Muchas veces, el publico puede conectarla con la realidad, con su cotidianeidad, pero no la puede conectar como obra. Creo que esto se viene dando hace mucho tiempo, y muchos artistas siguen trabajando y muchos espectadores se pierden la posibilidad de encontrarse con esa obra.

Yo creo, a partir de la pregunta que se planteó en el textito que mandaron Tamara y Esteban, que el público de arte contemporáneo se hace, como cualquier otro público. Y me planteé pensar qué es lo que necesita el espectador para poder mirar una obra de arte contemporáneo, y pensé en que podríamos pensarlo a partir de tres preguntas. Una es: ¿Qué hacemos cuando miramos a una obra de arte? La segunda es: ¿Qué es lo que nos permite conectarnos con una obra de arte contemporáneo, siempre contemporáneo, no?, y: ¿Cómo se enriquece nuestra experiencia de una obra?

Al preguntar qué hacemos cuando miramos una obra de arte, piensen en la cantidad de cosas que nos pasan al mirar, al empezar a mirar una obra, y el tiempo que debemos darle para permitir que todas estas cosas que nos pasan por la cabeza, ya sean ideas, pensamientos, o sensaciones, den lugar para que ese tiempo, de estar frente a la obra, pueda generar interpretaciones de diversa índole. Esas interpretaciones, muchas veces, se generan a partir de algo que uno ve en la obra, que despierta algo y se conecta con esa experiencia ya contenida en un público. Esta experiencia, nosotros como espectadores, y cuando hablo de nosotros, hablo de artistas como también del público en general, hablamos desde nuestro contexto. Y eso es lo que nos permite unirnos a la obra y generar sentido, si es que podemos encontrarlo. Pero es necesario poner un esfuerzo, para poder tener esa interacción con la obra.

Generalmente, el primer contacto al encontrar a la obra, nos genera una infinidad de interpretaciones instantáneas que generalmente no son interpretaciones, sino valoraciones: me gusta, no me gusta, qué fuerza. Muchas veces nos podemos quedar ahí. Para realmente conectarnos con una obra de arte es necesario ir un poquito más allá de ese primer momento. Y eso, yo creo, se logra a través de la pregunta. Preguntándonos, qué es lo que a mí me

produce ésto? Qué es lo que veo en la obra, qué me produce ésto? Qué otra cosa en la obra me refuerza esta sensación o este pensamiento o esta interpretación? Explorar un poco, individualmente la obra y el impacto que nos produce a nosotros en ese encuentro. Qué preguntas o preocupaciones nos surgen, a partir de esta interacción? Qué valoro y qué no valoro? Por qué lo valoro? Generalmente, uno describe lo que valora, y no otra cosa. Y una vez que tenemos esta interacción, que es individual, uno se para solo frente la obra, pero además existe la reacción con otros, en relación con esta misma obra. Y cómo esa interacción, al escuchar a las interpretaciones de otros -yo creo que esto entre los artistas debe pasar muchísimo, no?-- la interacción con otros nos permite abrir la mirada, explorar otros caminos que no pudimos explorar en un primer momento. Y esto, yo creo, muchas veces modifica nuestras interpretaciones, nuestra sensación ante la obra, la enriquece o la cambia. Puede pasar cualquier cosa. Es importante que estemos dispuestos a que esto suceda.

Cómo se enriquece nuestra experiencia? No he hablado de información, hasta ahora, en esta interacción que he propuesto para mirar y relacionarse con una obra de arte. La información es, muchas veces, muy peligrosa, porque da marcos de entrada a una persona que por ahí no tiene idea de lo que es la obra. No le permite mirarla desde sí mismo, y desde su experiencia y desde su contenido, que tiene muchísimo valor, muchísimo valor. Muchas veces la información, y especialmente en nuestra educación, toma el lugar de verdad, y verdad única, que es muchas veces inconveniente, especialmente en el arte, y especialmente en el arte contemporáneo. Yo creo que la información no debe ser provista en un inicio, sino que debe ser provista en un momento en que ya ha sucedido este momento de interacción individual e incluso interacción grupal sobre una obra. Y esta información debe incorporarse como un dato más, que ayude a mirar un poco más, o sumarse a, pero no reemplazar la propia experiencia de la obra ni la propia interpretación vivida con la obra.

Hay muchas instancias de enriquecimiento, de una experiencia de una obra. Una es el contacto continuo. Entonces, cuando hay galerías, espacios, museos, cuanto mayor sea la oferta que haya, y más diversa, mejor, mucho mejor. A través de la producción, el hacer, generalmente se sensibiliza muchísimo hacia lo que es el uso y el hacer con materiales, o el pensar en hacer una obra. Y también, lo que hace es demostrar, si es que la producción se propone de manera que tenga sentido, es el sentido de la creación. Por qué se crea? Para qué se crea?

La crítica, creo que cumple un rol muy importante también. Y el rol que yo creo que debería tener la crítica es un rol de estimulador, hacia la mirada. De estimular a la vivencia, estimular, hacer que la gente vaya a ver una exposición o vaya a pensar sobre una exposición o sobre una obra. Para mí es importante esa constante, como pinchar para poder pensar más cosas de otras maneras distintas.

Entonces, la mirada del crítico creo que -es una mirada- que puede dar lugar a miles de miles de miradas. Eso es lo importante, es la repercusión y ampliación de la experiencia de la obra. Entonces, como sería, para mí, un encuentro significativo con una obra? Creo que el hecho de concientizar el proceso que uno realiza al mirar una obra es importante porque le obliga a uno a ir más allá de ese primer impacto.

Reconocer que uno tiene posibilidades que pueden profundizarse. Pero que tiene estas posibilidades, y son válidas. Porque generalmente, lo que más inhibe a la gente, es que no puede pensar ante una obra, que piensa que no está hecha para su mirada, ni que la puede comprender, que es muy complicada, y no la puede relacionar consigo mismo. La manera en que cualquier público puede encontrar sentido en una obra es al relacionarla con su contexto, con su experiencia, y con su vivencia. Y eso va trabajando y la interacción constantemente se va profundizando, y se va enriqueciendo, y tenemos un público cada vez mas sensible, y con más avidez y con más preguntas. Creo que también eso es muy importante: generar preguntas.

Para terminar, creo que conectarse y comprender, o tener una relación con sentido con una obra es justamente eso, poder mirarla desde un lugar, y saber que hay muchos más lugares que existen, y que nosotros podemos transitar, para poder comprenderla no solo desde nuestro punto de vista, y también compartirlo con otros.

Y para cerrar, una frase de William Blake: "Si las puertas de la percepción se abrieran, todo se le aparecería al hombre tal como es, infinito." Eso es un poco lo que quería transmitir. Gracias. (aplausos)

Ana María Battistozzi
Bueno, yo, como Agustina, quisiera retomar algunos de los interrogantes que están planteados en este breve texto, que recibimos junto a la invitación a participar de esta mesa. Me refiero a aquella pregunta acerca de si "el público de arte contemporáneo: nace o se hace?" Pienso que en verdad se trata de un poco en las dos cosas: nace y se hace. Creo que está claro que para vincularse, para empezar a relacionarse con el arte, hay que tener una especial disposición. Hay gente que tiene disposición para jugar al fútbol, para moverse en lo físico, y hay gente que tiene disposición a establecer vínculos de otro tipo, con el arte o con la música. Pero aún dentro del arte, hay que tener una especial disposición para vincularse con el arte contemporáneo. Porque lo cierto es que no todo el mundo está, ni en condiciones, ni tiene ganas de vincularse con el arte contemporáneo. Hay gente a la que realmente el arte contemporáneo le produce bastante desazón y prefiere refugiarse en el arte clásico o en el del siglo XIX. Meterse con el arte contemporáneo es un tema.

Por otro lado, hay que tener en cuenta otra cuestión que tiene que ver con la propia naturaleza de la experiencia del arte contemporáneo, que es una experiencia compleja, que ha puesto en cuestión una serie de cosas. Por empezar, nos mete ante un problema. En general plantea cuestiones de la índole de lo sensible, pero otras veces nos corre de la experiencia sensible de los colores, de la forma, de la cosa visual hacia el pensamiento. La problemática del arte contemporáneo ya no es ni tratar un género, un tema, o un paisaje: es el propio arte y la institución arte que se convierten en objeto de análisis. Así, si nos sentimos cómodos disfrutando del arte del siglo XIX dentro de su esquema, vamos a sentir algunos desajustes: por ejemplo, que el arte actual está alejado de la manualidad, y que su producción participa, del sistema de producción contemporáneo. Que los objetos que produce son rápidamente obsolescentes, y no son eternos.

Entonces, el arte contemporáneo nos plantea problemáticas. No es nuevo esto; en los años 60 Harold Rosenberg llamó a los objetos de arte contemporáneo objetos y ansiedad. Porque antes de nada, antes de ponernos en situación de disfrutar sus aspectos sensibles o de decidir si me gusta o no me gusta, tendría que decidir si esto es o no es arte, lo cual ya es un problema. Nos pone ante una responsabilidad que los hombres de antes, por lo menos de antes de las vanguardias no tenían. Fundamentalmente nos encontramos con que la experiencia del arte contemporáneo nos pone frente a cosas como un mingitorio, o que las obras exceden el espacio de exhibición y se prolongan en una costa o envuelven un edificio. Todo esto demanda una serie de competencias. Humberto Eco hablaba de la obra de arte como una "maquina de significar", y para ponerla en funcionamiento, hay que tener una serie de competencias.

El tema o más bien el gran desafío es cómo estas competencias, que demanda el arte contemporáneo se extienden y la experiencia que produce no quede reducida exclusivamente al grupo de amigos. Puede ser posible esto? Yo no estoy muy segura de que pueda serlo. Es probable que sí, en determinadas circunstancias, pero esto ocurrió siempre. Kandinsky hablaba de la pirámide cuando hablaba de la recepción; había una pirámide más abajo, que era la más amplia, que tenía un cierto grado de comprensión de la renovación de las cosas que se estaban proponiendo, y más arriba entonces había otra más reducida y más específica, y así ascendía a un exclusivo grupo de esclarecidos. Seguramente eso tiene que ver con la noción de vanguardias y todo este pensamiento en boga en la época en que Kandinsky escribió "De lo espiritual en el arte".

Pero también deberíamos hacernos una pregunta: hasta dónde este público que puebla, que llena los museos los fines de semana, es consciente de las problemáticas que se están planteando?. Algunos sí, algunos no. Cuál es el rol del curador, del crítico? Y de los operadores culturales frente a esta situación que plantea el arte contemporáneo? Cuando, en el siglo XVIII, Diderot escribía para aproximar el arte al público naciente, el público como tal era una

noción que se estaba conformaba en ese momento cuando se abrían los salones, esa noción era nueva. La noción del público no existía, es un fenómeno de la república moderna. Cuando él escribía para ese creciente público que era variopinto. En los textos que uno lee de él aparecen la vendedora de feria que olía a pescado mezclándose con el aristócrata y el tipo allá, era una cosa muy de heterogénea de encuentro de clases y, si se quiere, de mucha curiosidad.

No sé si esto ocurre hoy. Cuando este hombre escribía, lo hacía para aproximar a la gente un lenguaje nuevo, que era el que estaba produciendo un tipo de arte en el que ponía su atención, ya no en las alegorías griegas, sino en la naturaleza muerta, que era el rincón burgués. O en el paisaje. Estas eran novedades para el momento, y había que entenderlas había que aproximarse a ellas porque se estaba produciendo una modificación en la sensibilidad de la época. Yo creo que los críticos tuvieron un papel muy importante en esa aproximación que hicieron a las transformaciones de la sensibilidad de la época.

Creo que hoy los críticos pueden tener (podemos tener), lo que pasa es que tenemos que encontrar el espacio adecuado, que es el espacio del debate, que es el espacio que se merecen los problemas que plantea la obra contemporánea, y que, habremos de reconocer, no es frecuentemente el espacio que tenemos. Yo creo que el espacio de la crítica debiera... en los últimos tiempos, frecuentemente me encuentro con gente que piensa que la crítica es un género perimido, y puede ser. Pero no es casual que en este momento, en este momento donde la crítica, más allá del ejercicio puntual que se haga de la crítica, lo cierto es que es un instrumento, de puesta en juicio, que hay que preservar. Porque la crítica es un instrumento de reflexión también. Es un instrumento de puesta en tensión de los objetos que tenemos ante nosotros, sean productos culturales, productos intelectuales u objetos de arte.

Entonces, a mí me llama la atención, -y no es una cuestión de defensa corporativa- pero yo creo que el hecho que se ponga en cuestión el carácter perimido de la crítica trae un solapado, todo un desliz ideológico bastante reaccionario (Si quieren, después lo debatimos, no?). Por otro lado, pienso que cada vez, cuando Ana decía: si escribimos, si producimos para nuestros amigos, lo que mostramos en la galería, a veces yo veo que se producen cosas, y en la galería entran tres o cuatro gatos. Yo creo que cada vez está más claro, que la galería está reconocida por el conjunto de la población que tiene una aproximación al arte, como un espacio de comercio. Allí se vende arte, y se vende arte -en general- caro. Es lo que la gente piensa. Hay aproximaciones, tanto a la experiencia del arte como a la de la adquisición de obras de arte que no pasan por la galería de arte. Y esto es una situación de puesta en tensión, y crisis de un sistema de circulación del arte. Hay que tener en cuenta esto. Hay cosas muy interesantes que pasan por otros circuitos, y hay que tenerlas muy en cuenta porque forman parte de un modo de circular del arte que no siempre tiene que ver con la clásica experiencia del arte. (aplausos)

Adriana Rosenberg
El otro día, vinieron Tamara y Esteban a tener un *preview*, a Proa para, un poco ejemplificar o aclarar cómo nos íbamos a ordenar, y me pidieron que yo hable un poco sobre lo que significa o que pueda definir cómo es el público para una institución. De alguna manera, es muy difícil explicar qué es un público, y escribí algunas pequeñas cosas para no olvidarme. Les voy a leer un poco las ideas centrales para después entrar a discutir, que es fundamentalmente lo que me pidieron que hagamos.

Cuando Proa organiza una muestra, en realidad no sabe bien a quien está dirigida, y esto quiere decir que existe un abismo muy grande entre una muestra de Diego Rivera y un proyecto especial de Sol Lewitt. En un caso, sabemos que estamos ante un evento masivo, y en el otro caso, ante un evento al que denominamos totalmente elitista. Y la realidad nos comprueba que es así, y a partir de nuestra programación anual, deliberadamente, podemos estimar y evaluar, en función de las muestras que elegimos, la cantidad de gente que se va a aproximar a cada una, y el background con el que va a llegar. Y es parte de nuestro programa hacer confluir públicos de diferentes sectores, y de backgrounds culturales muy distintos para que vean ambas muestras.

Ahora, si bien una institución navega entre estas orillas todos los públicos son iguales para Proa. Partimos de la base que llegan personas que no tienen ninguna información sobre el artista. En realidad, este es el punto de partida. Partir de un público generalmente ignorante de lo que va a ver. Pero también tenemos en cuenta que llega gente muy especializada, y muy erudita, y con mucha capacidad crítica. Es en este margen, entre la ignorancia total y un gran conocimiento, donde el público es un abismo. Además llegan personas de diferentes edades; chicos de la edad pre-escolar, de escuelas primarias, mujeres de la tercera edad, acompañadas generalmente de profesores de arte, artistas, gente culta, etc., etc., etc. Ese es el punto. Una infinita gama de personas inabordables, de peculiaridades que son un abismo para la institución, a quienes es misión de la institución atenderlas, aproximarlas y fundamentalmente hacerles entender y comprender y es lo que hace, de alguna manera, que las cosas que estamos haciendo, en realidad, no son de locos sino que para algo sirven. Y para ello partimos, que el arte, más allá de la obra, dentro de una institución, incorpora el fenómeno de la comunicación artística.

Partimos de la base que una obra contemporánea provoca rechazo y dudas. Y que una obra de arte, generalmente, pone en cuestionamiento el *background* cultural con el que se aproxima el sujeto, y es condición de la obra poner ese quiebre en contexto. Para ello, siempre el contemplador es conservador, y de alguna manera, le cuesta abandonar sus juicios y abrirse para encontrar nuevos puntos de vista. Es este lugar desde el que nosotros trabajamos, y para ello, donde tanto el chico como el erudito como el anónimo contemplador tiene ante la obra de arte una subjetividad que no puede ser quebrada. El placer estético o artístico ante la obra es algo demasiado subjetivo, demasiado personal, y por supuesto, todos tienen razón.

El tema es cómo hacer para aproximarse, con obras que resultan difíciles o chocantes para el propio entorno crítico del sujeto. Y consideramos que hay muchas maneras de aproximación. Por ejemplo, en la muestra de Dan Flavin, la gente se sentía ofendida porque le presentábamos tubos fluorescentes, y de alguna manera, tenían razón. La visita guiada, en ese caso, fue plantear un juego entre los colores pintados, con luz, y sacarla del enfrentamiento espectador - objeto y ayudar a introducirse dentro de la instalación. Fue una visita guiada, les podría decir, casi infantil, donde el juego era muy importante para la obra, y tuvo una enorme repercusión para hacer que la persona acceda al concepto de instalación y a una nueva visión del arte.

Así es que los proyectos especiales rompen con esa relación obra - mundo - contemplador, frente a una ventana para mirar, que es un esquema renacentista que hasta ahora es el habito común del contemplador. El sujeto es exigido a participar desde un lugar inédito, por lo menos en los proyectos especiales que nosotros planteamos, y en eso centramos nuestras visitas guiadas, allí las personas descubren un mundo distinto, y comprenden formas de color y temas antiguos de las artes plásticas con tratamientos actuales que son formas que el contemplador reconoce, porque ya están en el mundo que le rodea. No sé si agregar algo más...
(aplausos)

Discusión:

T.S.: Si alguien tiene preguntas, o comentarios...

A.M.B: A ver, a mí me gustaría señalar algo que un poco tiene que ver con algo de lo que dijo Adriana, y después, en todo caso, sobre lo que dijo Ana. Hay otra de las cosas del sistema, que yo no señalé, pero que es fundamental: tanto de la experiencia como de la producción del arte contemporáneo, que tiene que ver con que, bueno, una vez que entró en crisis la contemplación como experiencia del arte, el espectador, y en esto, el tema de qué hacemos con el público no es una cuestión menor, es cada vez más demandada por la producción. Al espectador, se le manda a que contemple la obra, que toque un botón acá, que salte, que corra, que qué sé yo, en las variantes más frívolas pero también en un montón de otras variantes muchas mas intensas, donde la participación del espectador y la creatividad que el propio espectador ponga en función de modificar la obra que esta esbozada allí, modifica totalmente la experiencia del arte, la producción; entonces, esto también nos está hablando de

algo que se ha puesto en escena aquí. Hay un corrimiento de errores en todos lados. El espectador se corre de su posición de contemplador para incorporarse a la producción de la obra, la termina de producir, o no, o parcialmente, pero también es productor, se pone en situación de espectador y se corre y a veces, es crítico, es curador, hay toda una modificación de roles... Yo creo que esto, lejos de asumir una actitud, de ponernos en situaciones de decir, "ah, en este mundo, ya nada es lo que era", yo creo que es muy rico, esto de que desde distintos lugares, se produzcan desplazamientos, que enriquecen las posiciones de unos y otros, porque creo que esto de las perspectivas múltiples es una condición del mundo contemporáneo. Creo que esto, si no lo tenemos en cuenta, tampoco vamos a entender mucho qué hacer, ni con la producción de arte, ni con el público.

Es cierto, todo esto que yo señalaba antes, de las dificultades que nos plantea el arte contemporáneo, hay muchos problemas ya planteados desde la primera aproximación que tenemos con la obra de arte contemporáneo. Pero, también es cierto que nos abre un montón de interrogantes, de mundos nos sitúan en un montón de perspectivas que sirven para orientar al público y para orientarnos a nosotros mismos. Es muy, pero muy interesante. Es más, creo que cuanto más pasa el tiempo, nos damos cuenta que el público está cada vez más abierto a estas propuestas, y se incorpora con menor dificultad. Yo, en esta última semana, a propósito de Estudio Abierto, pude percibir cómo funciona el público en registros totalmente distintos. Uno era la apertura a propuestas que planteaban todas las obras diseminadas en un espacio no convencional, como es el Espacio Proyecto, un galpón vacante, que hasta hace un tiempo acogía electrodomésticos, y por otro lado, una cantidad muy importante de gente que se anotaba para hacer visitas convencionales a talleres de artistas y tener la oportunidad de hablar con los artistas, para que estos artistas les expliquen por qué usan determinado tipo de material, por qué usan soporte digital, por qué trabajan con gubias, o por qué introducen, por ejemplo, en el caso de González-Perrín, que trabaja su obra también en simultaneidad con gente que hace coreografía. Había un público, que les aseguro que es muy importante, mucho más importante de lo que nosotros imaginábamos, que acude a estos lugares, y lo vive muy bien. Y además disfruta de la aproximación personal con los artistas. Es increíble como la gente se entusiasma con eso.

A.G.: Yo tengo una experiencia con eso, porque participé en los talleres de Palermo, e invité a Guadalupe Fernández a exponer en mi taller, lo abrimos, y pasó muchísima gente. Yo trataba de explicar de qué se trataba nuestro trabajo, pero la gente estaba más interesada en ver cómo vivía yo. Es más, a veces, creo que quedaban desilusionados porque con las visitas guiadas se querían meter en la cocina, en la casa, y a veces sobre algunas cosas me preguntaban: "Me puedo llevar eso?". Fue una experiencia única, porque además nunca tuve tanta gente de golpe viendo mi trabajo. Yo realmente sentía que tenían más curiosidad por cómo vive un artista, que por qué produce. La verdad es que no les interesa nada nuestro trabajo. Esa fue mi experiencia. Que mi trabajo era muy difícil...

A.R.: Discúlpame, yo creo que ahí hay una cosa que vos antes lo nombraste; yo creo que los espacios son distintos para la contemplación de la obra. Cuando vos hablás de una galería, de un restaurant, de un taller o de una institución, es muy distinto todo, el *approach* a la obra. Obviamente, si estás en la casa de una persona, siempre mirás como vive. El chusmear está estimulado en eso. No sé si el contexto de explicar el arte es tu caso.

A.M.B.: No sé si te sirve, pero, pero cuando iba a mi psicólogo, yo quería saber qué libros leía.

A.R.: Por supuesto, pero cada contexto es muy distinto.

A.M.B.: Me daba pistas de quién era esta persona que estaba al lado.

Público: Un poco creo que tiene que ver con eso de buscar la identificación en el otro, no? De verse representado en su obra y entenderla más si hay puntos en común con esa persona. Creo que tiene algo que ver con eso, en el caso puntual de la gente que acude a la casa, y ver un poco cómo vivía, quién es, qué pasa con eso. Por otro lado, vos habías hablado recién, creo que definiste un poco el por qué de la crisis del crítico: porque los roles están cambiados. Y porqué ahora todos parecen ser críticos y todos parecen ser artistas y todos entran en los roles

del otro. Creo que por ahí pasa lo del crítico.

A.M.B.: Yo no hablo del crítico. Yo hablo de la crítica como género. Puede ser que determinado crítico (o crítica) pueda entrar en crisis personal, o individual o profesional. Lo que me preocupa es que la crítica como tal, como instrumento, esté siendo tratada de manera peyorativa, como si esto hubiera dejado de ser un instrumento para aproximarse a la obra de arte.

P: Coincido totalmente, aún saliendo de la obra de arte como plástica. Lo que pasó con la película de Fito Páez -yo no la ví - pero la crítica la defenestró. Me ocupé de leer las criticas de todos los diarios, y realmente habló pestes de la obra. Con qué derecho un crítico, en nombre del género, se pone delante de una obra a decir cosas, sin valorar aunque sea alguno de los aspectos? Porque el espectador común, frente a la obra, va abierto, va buscando belleza, va buscando preguntas, va buscando respuestas, va buscando sensaciones. Y si alguien antes de verla me dice: bah! No va, dónde se metió, qué es, qué colores, qué morbosidad! Porque ha pasado también con las obras de arte, entonces está -realmente- limitando al espectador. Me parece muy bien esto de los espacios abiertos, en donde bueno, uno si quiere contactarse con el artista, va a decir, bueno, este es de carne y hueso, como escuché que dijo la otra profesora. Porque en realidad el artista está expresando lo que sabe y lo que siente, y el espectador está abierto. Me parece que, bueno, yo también estoy generalizando, pero coincido con que la crítica como genero tiene que ser un poquito más --no sé cómo decirlo-- benévola, o pararse en distintas veredas.

P: Hola, yo quería preguntar a Ana María: quiénes son los que dicen estas cosas sobre la crítica? Dónde estaría eso, dónde se registra?

A.M.B.: Concretamente, te digo, yo trabajo en un diario en el cual tengo debates en torno al espacio que se le tiene que asignar a la crítica, y en lo posible, es un espacio breve.

P (sigue): Bueno, pero en ese diario; hay otros en los que es bastante largo.

A.M.B.: Cómo?

P (sigue): Digo, eso no significa que se esté a favor a la muerte de la crítica, o que se sostiene que la crítica está deprimida. Es la política de un diario determinado...

A.M.B.: Bueno, pero yo te tendría que decir bueno, en qué momento y tal, pero en muchos debates, me he encontrado que "uy, la crítica de arte, qué rol cumple?", y vos, no?

P (sigue): Yo veo lo contrario, veo que la crítica es cada vez más importante, en todo el mundo.

A.M.B.: A mí, me parece que sí. Pero de todas formas...

P: El rol de los críticos es crucial. Incluso llega hasta organizar la mirada, organizar las muestras, organizar a los ejes, es superior a los artistas. Nadie dice la muestra de tal artista, sino el nombre del curador, crítico, analista, que estableció la agenda, el tema. O sea, es la red que el arte moderno, o contemporáneo, como decía recién Agustina, ha generado una industria, ha dado trabajo o está dando trabajo a muchísima gente, justamente por esta distancia que hay entre el publico y el espectador. Gente, producción textual, teórica, discursiva, industria, imprenta, en fin, de todo, y es cada vez mayor. Ya no ha hecho nada más que crecer, eso. La cantidad de libros que se escriben, de artículos, etc. Uno va y pone un nombre en internet y aparecen setecientos artículos en la bibliografía de cada artista. Son infernales. A mí me parece que es exactamente al contrario. La crítica ha tomado una especie de poder. Tiene como un rol de interpretación, de sacerdocio, y apertura además de definición de la agenda, muy por encima de los artistas.

(varios a la vez, sin micrófono)

P: Yo quería decir que me parece que estamos hablando de muchas cosas al mismo tiempo. Porque el tema del arte y la comunicación es un tema que incluye, que puede ser abordado de muy distintas maneras. Desde la historia del arte, desde el *marketing*, desde la educación, desde la teoría de la comunicación. Esto daría para varios paneles, en donde por ahí tendríamos que investigar, que me parece que es un tema que en Argentina, tenemos que hacer mucho más, acerca de cada uno de estos temas. La comunicación en sí misma es, en general tiene que ver con: qué comunico a quién? Aquí habría que plantearse la diferencia entre público y audiencia. Quiénes son los que sí, van, y cuál es aquél público al que no conozco, al que intentaría alcanzar, y qué métodos tendría que utilizar para llegar a ese público. Y habría *metiers* distintos para una institución, para un restaurant, para un artista, o para un medio, llámese diario, o revista o Internet. Entonces me parece que, yo quiero aportar una visión positiva con ésto, no? No de complejidad negativa, sino que creo que hay mucho por hacer, para que este triángulo que ya Jorge Romero Brest había planteado como el cambio en triángulo equilátero, en donde en cada polo estaba. En uno, el observador, en el otro la obra de arte, y en el otro, el artista, y que se iba turnando cada vez más isósceles, en donde el artista, tal vez, estaba en el ángulo en el que se siente Ana hoy, como en un ángulo en donde el observador lo ve muy lejos, y que no lo entiende...

A.G.: No, no, ni siquiera es así; no me preocupa si no me entiende. Creo que, perdón, me parece que el círculo --para mí-- es cerrado. No sé si, porque me da trabajo la gente que entiende. Trabajamos, creo, para gente que...

P (sigue): Creo que el artista no necesariamente es un comunicador, entendido dentro de lo que es la comunicación, como vos...

A.G.: No es un comunicador... para nada.

P (sigue): No es arte aplicada. No con eso que hay que codificar, y decodificar - es arte, es otra lectura, de la manifestación.

A.C.: Pero generás experiencias, y yo creo que eso es muy importante.

P (sigue): Estamos hablando de la comunicación de la obra de arte, en realidad. El artista no es un comunicador. El artista trabaja para sí, en realidad. Tiene una idea, y la expresa; tenemos claro eso. Ahora, luego, quiere mostrar esa obra, y de alguna forma, ahí se plantea una articulación distinta en donde ya la produjo y hay otro u otros que de alguna manera, la ven, la entienden, la interpretan, o nada. Entonces, las instituciones y todos los emprendimientos o medios de comunicación están en función de eso. Ella escribe para que alguien la lea en el Clarín, hay quien pone una revista en internet y también está apuntando a alguien, hay quien organiza un programa educativo también está apuntando a otro público, y en verdad, es que cada una de estas audiencias es muy especial, y la puede abordar de distintas maneras. Si yo no entiendo a quién me estoy dirigiendo y qué canales puedo articular, o sea, si le hablo con términos de semiótica al público general, probablemente esa gente no entienda nada y no se acerque. Entonces, creo que es en ese sentido, donde hace falta como afinar un poco más.

A.C.: Yo también creo que los públicos tienen distintos niveles de desarrollo estético, si quieren llamarlo de esa manera, con lo cual pueden comprender la obra hasta cierto punto. Como recién hablamos con Ana, cuando una obra sale y se instala en un museo, es un objeto, si quieren llamarlo de alguna manera, que es visitado y contemplado por una infinidad de público, no solamente el par con el cual, por ahí, ya sí, puede generar más riqueza en su producción. Probablemente un artista descubre muchas cosas si se para al lado de su obra y escucha lo que la gente puede llegar a decir de su obra. Esa interacción con el público no tiene que ser perfecta; tiene su instancia, y el público no son artistas, y no tienen porque serlo. La cuestión es generar experiencias, a partir de una obra. Yo creo que eso es lo importante del arte, generar experiencias, generar preguntas. No hay que ser artista para mirar a una obra. No hay que tener un nivel de desarrollo increíble, no.

A.G.: Estoy de acuerdo. Simplemente creo que nosotros, la comunidad artística, tampoco nos

planteamos... creo que planteamos un trabajo, hay gente que ingresa, sabemos más o menos quiénes son, los que nos van a mirar, van a ingresar, que tienen códigos. Hay gente que mira la obra, la acepta, la mira, tiene una experiencia, pregunta, cuestiona. Pero nosotros, comunidad, realmente, ese público, que es ajeno, nos importa? Estamos en condiciones? Tengo paciencia de sentarme y decirle: ponéte el auricular, y escuchá...

A.C.: No tenés porqué decirle, ése no es tu rol...

A.G.: No, claro, no

A.C.: Ese no es tu rol.

A.G.: Me da la sensación que me interesa simplemente, y necesito, que mis pares acepten mi trabajo, lo entiendan y lo comprendan. Lo que me pasa con el público cuando estoy en una muestra, como en la Recoleta; la gente va, me deja textos en los libritos, ponéle, pasa que hay gente que se emociona, o que te dice lo que siente, pero después, esa opinión, me parece que nos queda en el olvido.

A.C.: Es una opinión, es una expresión.

A.G.: O esa interpretación,

A.C.: Pero qué pasa con los nuevos artistas, la formación de nuevos artistas?

A.R.: Entonces, lo que querés decir es que la respuesta del público no incide sobre tu trabajo?

A.G.: El público en general, no. Es que, es más, creo que tengo poco contacto con el público en general, no? Aparte de los artistas. Si no trabajamos en la calle, o tenemos un proyecto específico para el público, o mostramos en lugares abiertos, generalmente, trabajamos para esos lugares cerrados: o galerías, espacios emergentes, esto que llamamos ahora, que sabemos quienes van a ir. Porque van los mismos. No encuentro un público diferente. Voy a mesas, a charlas, a conferencias, y somos más o menos los mismos. No, algunas personas no conozco; el resto, somos todos o amigos o enemigos, pero somos todos más o menos los mismos, no? No sé, no encuentro... a veces, no sé si nos -realmente, me da vergüenza decir esto- pero no sé si nos importa como comunidad.

A.C.: Claro,

A.R.: Totalmente,

A.G.: Salvo a las instituciones, o a las fundaciones, que realmente trabajan con un público masivo o específico, que tienen, a lo mejor, el rol de educar o hacer entender esas obras. La galería donde yo trabajo, muchas veces, en todas las muestras que desde hace tres años, la directora de la galería decide que quiere educar a un determinado público que no tiene acceso o que no tiene nunca acceso al arte contemporáneo. Entonces, decide realizar en todas las muestras dos o tres charlas con un crítico que invita para que charle con el artista, para que entiendan de qué se trata esto, para que tengan una experiencia sin prejuicios, para formar nuevos coleccionistas también. Y vos decís, "qué bueno". Esta persona puede entender que no solamente tiene que comprar un cuadrito, que a lo mejor, hay otras cosas que se pueden comprar. Y la gente no viene... (risas) ...vos llamás, les decís... y no viene nadie. Entonces, te encontrás con que somos los mismos hablando de lo mismo, y enseñándoles a los mismos. O no enseñándoles, porque no tenemos nada para enseñarles. O sea, mi experiencia es dolorosa. Tal vez ustedes...

(risas)

A.C.: Yo creo que hay mucho por hacer.

A.G.: Sí.

A.C.: Yo ahora estoy trabajando en este programa de pensamiento visual en ocho escuelas públicas, con chicos. Trabajando de la misma manera, con conversaciones sobre obras de arte. De la cual salen las cosas más maravillosas, y los comentarios más increíbles de los chicos, y muchas veces, apuntan a lo que es la obra, pero desde su propio lenguaje. Y sin información que les dé un marco de mirada. Ellos pueden conectarse libremente con la obra desde su experiencia. Por supuesto, lo estamos trabajando, mucho más profundamente para que vayan profundizando esa mirada, y cada vez, mirando, van viendo más. Esa es una expresión que tuvo uno: "mirando, veo más". Y es ese trabajo, yo creo, que genera un público que vaya y que mire. Que pregunte, que cuestione y que piense, sobre lo que se está presentado, abiertamente.

P: En realidad, yo quería contestar a ella, y ya pasaron muchas cosas, pero ya que tengo el micrófono...

(risas)

A.C.: ...lo voy a usar...

P (sigue): Sí. Que en realidad, ella hablaba de que el artista crea para sí, y creo que no. Para nada es así. Creo que uno está generando un discurso, una reflexión, con un texto que no es escrito, si no que se construye a través de objetos, obras y acciones. Que es un espacio de reflexión que hay que recuperar y que bueno, se necesita cierto conocimiento como cualquier otra disciplina. De hecho, acceder a un texto de economía tiene sus dificultades, o un texto de filosofía, también tiene sus dificultades, y bueno, ésta es la construcción de un pensamiento. Y que por otro lado, también esa idea de "bueno, a qué público me estoy dirigiendo?" me parece como el *marketing* del arte, no? Bueno, a quién lo dirigimos, hacia dónde vamos a ir... Sí, creo que es fundamental que el arte ocupe un lugar y que cada vez sea mayor, creo que tiene una función muy específica en la construcción del imaginario de nuestra sociedad, sobre todo como un lugar de resistencia a lo que nos manden de arriba, preformateada, es fundamental. Y que en un punto se encuentra con el problema de cuando uno habla de un público, enseguida se te hace la idea del público masivo, al que acceden... la gente, no?, con los medios masivos, que bueno, es un público inabordable. El arte no tiene ese público, porque es otra disciplina, como la literatura, como la poesía, y bueno, creo que de eso se ocupan las instituciones, educadores, mucha gente. Lo ideal sería que cada vez más gente acceda, creo que también es un problema de educación, donde estarían las escuelas implícitas en ese tema.

P: (sin micrófono)

P: Perdón, quiero aclarar porque no quiero que se me malinterprete. Yo le contesté a él cuando interpretó que yo hablaba del artista como un comunicador. Yo digo que la instancia de la creación es una instancia, en donde el artista dialoga consigo mismo y con su pensamiento, y con una serie de cosas en donde ese otro, y esa otra instancia, es a posteriori. Y en realidad, lo que quise decir es que en cada una de esas situaciones en donde esa obra está expuesta, se articulan, o se deberían articular, distintos medios de comunicación en donde se aplican distintas cosas, en realidad. O en institución. Hay palabras, como comunicación, o *marketing*, o educación que trabajan en conjunto, en realidad. Y ninguna es una mala palabra, porque en realidad, cuando mencioné *marketing*, estaba refiriéndome a querer que un producto, o una obra de arte, llegue, se comunique a distintas personas. Con un fin, en el mediano o largo plazo, que tiene que ver con lo que dice Ana. Y que genera un circuito, y un sistema del arte en donde las cosas funcionan para el bien de todos. Pensemos en la posibilidad de un sistema en donde todos sean los favorecidos. Y que esto funcione en todo un circuito que es mejorable, en lo local. Digamos, si fuera así aquí, estaríamos no solamente los conocidos sino que otra gente que hubiera recibido este aviso por Internet, estaría interesada, en realidad, o que, mucha más gente querría saber. Yo creo que hay sociedades en donde esa curiosidad, por el artista, por la obra de arte, por su mensaje, por la crítica, por todos los pequeños puntos que integran el circuito, están. En ciertas personas adultas, y en los niños, más espontáneo, si se los educa. Pero hablando del adulto, cómo lo incluimos, cómo lo insertamos en este circuito en el que todos queremos que haya más gente y mejor gente con buenos intereses. A eso me

refería.

P: Bueno, lo primero que quería decir, sin entrar en buscar ningún tipo de definición, pero creo que en un principio, el arte contemporáneo es muy variado, muy amplio. No hay un arte contemporáneo. Hay un arte que sí es de elite, que sí es como decía Ana, hecho para grupos y por personas que solamente piensan en el grupo, pero hay otras posibilidades. Yo personalmente, digamos -en lo personal, no sé si yo hago arte contemporáneo, o no- pero creo que soy una persona contemporánea, y a mí no me interesa en absoluto trabajar para una *elite*. Me gusta que todo el mundo pueda disfrutar. De hecho, siempre que hice obra, mis primeras críticas yo siempre trataba que sean de mis sobrinos, que bueno, ahora ya son demasiados grandes, y tienen otra visión. Pero cuando eran chicos, digamos, los chicos para mí son importantes. Si no pueden disfrutar los chicos de la obra, no me interesa hacerla. Si no pueden disfrutar mis tías, que miran la telenovela, tampoco me interesa hacerla. Lo que sí es cierto por ahí, es que el público no va a ver las obras. No transita los lugares donde el arte contemporáneo se expone. Ese es otro problema. Pero definitivamente, no me interesa en absoluto el arte de *elites* y digamos, ni siquiera, quiero decir, yo como público. Yo no, en general, es raro que me ponga auriculares en una obra. Algo me tiene que llamar mucho, pero es una cuestión de gustos, verdad? Por ejemplo, en la música, a mí me gustan los Eminem y no me gusta Moby. Los dos son contemporáneos. Bueno, a mí, uno no me llega, no me gusta, no me interesa, ni siquiera me puedo poner a escucharlo. Y el otro, ni bien que lo escucho, quiero seguir escuchándolo, y bueno, es una cosa así.

Con respecto a la crítica, quiero decir también, por lo que decía Roberto, que es cierto que los críticos tomaron un rol inmenso, lamentablemente, para mí. Digamos, yo en lo personal, como artista, sí, me siento totalmente en oposición a ese rol y a ese protagonismo de curadores y de galeristas y de críticos. Y con respecto a lo que decías vos, es absolutamente así. Ayer, me fui a ver una película, que le dieron el premio de la crítica en el festival de cine independiente argentino; fue una película brasilera, no sé si alguien la vió, pero es una de las películas más aburridas que ví en me vida, y se llevó todos los premios de la crítica de Buenos Aires. La crítica, hay que, no sé, relativizarla también, verdad? Lo que sería interesante sería que los lugares, como Proa, o como todos los lugares, o lo que organizó Ana, fueran para que mucha gente vea mucha obra, variada, abierta, que cada vez se venza más esta tema de las *elites* y que un día, haya una obra como la de Dan Flavin, y otro día la de Diego Rivera. Y eso es lo valioso para mí. Bueno, eso es todo.

A.G.: Yo creo que para mí también es así, eh? Nada más que...

(risas)

A.G.: Sí, claro. Porque cuando me pongo a pensar en quién va a ver mi trabajo... no es que yo me ponga a hacer un trabajo pensando: ay, lo va a ver, no sé, mi tía, que le encanta lo que hago, o no sé, un crítico de arte, entendés? Es una reflexión sobre qué publico nos interesa realmente a nosotros...

P: Pero hiciste mucho hincapié en nosotros, nosotros,

A.G.: Claro, porque me parece que no hay...

P (sigue): Y yo no trabajo para nosotros,

A.G.: Claro, bueno.

P (sigue): ...yo trabajo para vos,

A.G.: Me parece que... es cierto, pero existe,

P (sigue): ...entre un grupo grande de otra gente, lo juro por Dios...

A.G.: Creo que hay muchísimos artistas y tengo muchos amigos y no les interesa para nada

ahí dentro del arte, eso que yo acabo de decir. Tal vez generalicé, y eso es un horror, lo de generalizar. Pero, lo que yo intento decir es que tampoco es una preocupación de los artistas para quiénes trabajamos. O sea, los artistas, o los que hacemos arte, los que hacemos ésto, lo que yo tampoco sé bien donde meter lo que hago, no me lo planteo. En realidad, lo primero que hago es convocar a mis amigos a que vengan al taller, y dialogar con ellos, a ver qué les parece, y punto. Después cuando aparece la obra, y la puedo mostrar, cuando tengo la oportunidad de mostrarla, empieza a surgir otro problema, que es dónde, quién, y toda esa problemática, que no es la intención primera que tiene uno cuando se pone a hacer lo que hace. La verdad es que el arte, la palabra, arte, me queda como enorme. Tampoco es mi intención. Tuve que darle una forma, a esto que tenía que decir. Pero estoy de acuerdo con vos, igual, me parece que no hay mucha gente a la que le interese el público en general. Si a mí, igual, me encanta cuando mi familia, también, viene y me dicen, "guau", me da... o mis amigos. Y después, no sé, es eso. Cuando a mi hija no le gusta mi trabajo, me da una desesperación y una desilusión terrible, y digo, "chau - fui". Es así, creo en ella. Pero después hay toda una situación, que veo que nos interesa, que es por qué uno decide determinados lugares para mostrar el trabajo. Entendés por qué?

P (sigue): Pero por qué?

A.G.: Bueno, por qué no? O sea, bueno, hagamos otros. Vayamos a la calle, expongámonos realmente, tomemos espacios para mostrar lo que hacemos, si no nos interesa esa mirada, entendés?

P (sigue): Yo no quiero tampoco mostrar en un bar, no sé...

A.G.: Ojo, dónde decís, qué bar, eh? Ojo con el bar que vas a nombrar...

(risas)

No, pero digo, cuando salimos con la carpetita, a buscar un espacio donde mostrar, no sé, buscamos estos lugares puntuales, que están legitimados, no? A medida que aparecen nuevos espacios, que toman así una mirada...

P (sigue): Son los lugares donde asiste un público masivo; yo creo que exponer mi obra en las galerías, en los museos, en los...

A.G.: Bueno, entonces, me parece que es un poco como...

P: Y ahí va la gente?

A.G.: Claro, ahí no va la gente, vamos nosotros.

P: No, ahí no va nadie, no va nadie.

P: Yo tenía una cosita para decir - a mí me parece que hay una definición que es casi implícita del arte contemporáneo, el arte moderno: que es la construcción de su propio público.

A.G.: Sí.

P (sigue): Es como un hecho inherente a las obras nuevas, es la construcción de una mirada, y un espacio, de un lugar para exponer, de qué manera se va a mirar, de qué manera se va a colgar. No es algo que es aparte del arte, me parece que es como automático. Lo cual no quiere decir que es -coincido plenamente- la idea de, digamos de los extra-artistas, la idea de que hay que trabajar para un mercado, porque nunca funcionó así, y realmente, no sirve, no resulta para nada. Y no es lo propio del arte, justamente. Lo propio del arte es crear la mirada con la cual va a ser visto. Eso es lo nuevo, eso es lo interesante. Lo demás, ya, crear para el deseo ya existente, y el producto que ya se conoce, eso no es arte justamente. El arte, justamente, es descubrir lo que no se puede ver, lo que no se puede desear, lo que no se puede nombrar. Es inherente al arte contemporáneo esa posición de tener implícito el

problema de cómo mirarlo, y de cómo hablarlo, etc. Y con respecto a eso, me parece que hay como una idea un poco ambiciosa, que es la de poner el arte a exposición al público, al gran público. A mí me gusta muchísimo el sistema de Agustina, pero me parece que no habría que ir al gran público. Con ese sistema, uno tendría que aproximarse a las cosas. Ya no pensar que los artistas, sí, tienen una buena manera de aproximarse al arte, y el público, no. Creo que no. Los primeros que tienen que aproximarse bien al arte, me parece que son los artistas. Y una de las primeras cosas que sería buenísimo olvidarse y que lo venimos charlando en los concilios de arte que se hacen en Belleza y Felicidad, es el tema de terminar con ciertas adjetivaciones que agotan totalmente la posibilidad de acercarse a alguna actividad. Que es bueno, es malo, me gusta, no me gusta. Esas, habría que erradicarlas, y hasta decíamos que cada artista tendría que poner una lista de palabras con las que le gustaría ser asociado. Hay que poner, por ejemplo: ardiente, frío; no sé, cosas de otro tipo: costoso, lujoso, no sé. Por qué bueno - malo, y eso, me gusta - no me gusta. Porque no es necesariamente la función.

P: Yo quería, para contribuir a la confusión general, como ha dicho Pellegrini. Yo quería entrar por el lado del objeto de arte, por el lado de la obra de arte. Y con algunos ejemplos: el otro día en el diario me sonaba el paso de Darío Fo por la Argentina, hace diez o quince años, cuando tiraron piedras yo estaba dentro, de hecho, dentro del Teatro San Martín. Un caso que yo creo que es un buen ejemplo, que es el arco inclinado de Richard Serra, en el bajo Manhattan, un lugar donde se supone que, en ningún lugar se escribe o se ve tanto arte. Sin embargo, la gente lo rechazó, el barrio se le fue encima, lo pintarrajearon, lo hacían *graffitis*, hicieron cosas, colaboraron los perros, y al final, lo sacaron. Decidió la ciudad, y lo sacaron. Ahora, la pregunta es: la obra fracasó, por eso? O inversamente, al generar esa polémica y al crear todo ese debate, la obra está trabajando? El punto es, existe el público, existe el arte y hay artistas que toman al público, como en el caso de Andrés Serrano, que trajo Adriana hace un tiempo, es alguien está constantemente dialogando con el gran público, y ese público existe, y esa reacción existe, y el objeto de arte, al entrar en el debate y entrar así, como un tajo, a veces, está trabajando. Entonces, hay varias lecturas. Están las lecturas extremas, hay un punto en donde el arte es codificado, porque el arte es una disciplina que tiene miles de años de historia, y como tampoco podemos pretender que el gran público entienda la matemática de vanguardia, tampoco es razonable esperar de la gente que tenga el mismo nivel de lectura que los iniciados. Pero al mismo tiempo, hay una relación matemática - público, y hay una relación arte - público; es un universo. Al que yo quería, de nuevo, contribuir ingresando al trabajo-objeto en conjunto con la sociedad. Claro, en primeras instancias, en instancias de producción, el caso de Ana Gallardo, es claro. O sea, uno trabaja con los otros que están trabajando en ese mismo tema. Pero después, eso va teniendo un efecto cascada, y va saliendo al público, y llega a Proa, y entra a los museos, y entra en el canon. Es igual que el arte que todo el mundo comparte, y de ese canon, hay cosas que sobresalen. O sea, los Rembrandt, que un día fueron Rembrandt, y hoy ya son más Rembrandt, de algún modo salieron del canon y entraron por otro lado. Es un universo fluido, pero muy variopinto. Entonces, no sé si es necesario tomar posiciones tan radicales frente a eso, sino observarlo, ver donde está uno, y ver qué rol cumple uno, y qué rol tiene uno con respecto a cada objeto de arte y cómo navegamos todos en esa sopa de letras.

A.C.: Yo creo que cuando el arte genera debate, y más en el gran público, es importantísimo. Y justo es ese el momento para que artistas, críticos, historiadores, y gran público justamente, converjan. Hay muchos presupuestos.

P: Es excelente, es buenísimo...

A.C.: Sí, lo de Serra, a mí no me pareció un fracaso. Para Serra, evidentemente, sí, fue un fracaso porque tuvo que desarmar su arco. Pero me parece interesante que genere ese debate, y el rol que cumple esta escultura dentro de la ciudad, y especialmente una ciudad como Nueva York, implicaba *graffitis*, perros y otras cosas. Pero creo que es interesante. Porque quiere decir que la obra está funcionando. Que hace, provoca.

P: Si yo puedo decir algo también, una cosa, digamos, muy básica, muy técnica, que es una especificidad del arte visual, que no se encuentra en la literatura, ni en el cine: es que no tenemos un medio, digamos, comercial o técnico de difusión. Es decir, no hay reproducción de

obra. Cuando hablamos, por ejemplo, de música contemporánea, de hoy, no contemporánea, se hace un disco, y este disco se puede vender del otro lado del mundo. Una obra de arte para verla --OK, podemos hablar de la nueva tecnología, del internet-- pero hablamos de una obra de arte en general, que si alguien quiere ver esta obra que está en Proa, debería ir a Proa. Y esta es una cosa que es muy importante, del lado del público, porque no se puede difundir de la misma manera. No se puede hacer una edición de 100,000 ejemplares de una obra. La obra no se puede ver en la televisión. No se puede experimentar como un libro o como un disco; por supuesto, un disco no es un concierto, tampoco. Pero hay una reproducción mecánica, hay una industria, que no existe en el arte visual. Y la búsqueda del público es diferente. Porque no existe esta industria. Yo no estoy diciendo que necesitamos una industria de arte, pero que se debe tener en cuenta. Por ejemplo, cuando alguien quiere poner una obra de arte frente a un público grande, debe sacarla de la institución. Porque la primera cosa, no es ir a ver la sección del siglo XIX en un museo, es entrar en el museo. Hicieron, por ejemplo, un nuevo museo en Chicago; hicieron una escalera principal, que ya da miedo a la mayoría de la gente para subirla. Porque es tan monumental, tan institucional, que la gente dice, *Mama mía* es un mausoleo, es la pirámide de Keops, yo no voy a entrar acá.

Yo creo que los organizadores y los... (perdón por mi español), que trataron de poner al arte frente a un público más grande, un arte público en la calle, con experiencias buenas y experiencias malas. Pero yo voy a hablar de una experiencia que no es francesa, para no ser nacionalista. Es una experiencia que se hizo en una ciudad de Italia, en Torino, donde el intendente quería hacer manifestaciones de arte contemporáneo en la calle, pero no quería poner esculturas en la calle. Tampoco querían hacer la séptima u octava bienal de arte contemporáneo de Italia, porque ya estaba la de Venecia, ya había una manifestación importante también en Suiza, y otras. Tomaron una idea muy básica, muy, quizás podría parecer un poco demagógica, que era sobre el tema de la iluminación de la Navidad. En este punto, se puede hacer cualquier cosa terrible, pero encargaron el trabajo a artistas, que realmente tomaron a la ciudad y la idea de la luz en toda la ciudad. Ahora creo que es la séptima edición; fue una idea que era inicialmente para una vez, puntualmente. Al final, las obras quedaron, y compraron la mayor parte. Todo el público, toda la población de Torino estuvo a favor de esta manifestación, y era realmente artística y contemporánea, que no era fácil -no sé como decirlo- era muy conceptual, no era fácil para un público. No era obra fácil. Hay gente que trabaja sobre este tema del público, y creo que la primera razón es que no es un arte de difusión industrial, como el cine o el teatro.

A.M.B.: A mí, con relación a lo que dijo Estelle, me parece importante cuando uno se pregunta, bueno, existe la posibilidad de que un determinado tipo de obra, que es difícil, que plantea ciertas problemáticas en cuanto a la percepción, en cuanto a la concepción, y todo, existe la posibilidad de lograr que esta obra, por alguna razón, sea tomada como una experiencia colectiva importante? En algunos casos, como éste que planteás vos, quizás sí. Porque por alguna razón, la ciudad de Torino toda se encontró con el proyecto luz, y, qué sé yo, pudieron. En general, no ocurre. O ocurre que el problema de la experiencia en un momento determinado se ve frustrada, la comprensión de determinado planteo de un artista se ve limitada. Yo recuerdo cuando la muestra de Berni en el '97 en el Museo de Bellas Artes, '97 fue? Sí, creo que fue el '97. Bueno, la mayor parte de las obras que estaban ahí incluidas en esa muestra, buena parte de ellas, las más importantes, habían quedado en el taller de Berni cuando Berni murió. No las había podido ni vender, no le interesaba a los coleccionistas, la mayor parte de las obras de Berni que habían sido vendidas antes de la muerte de él, buena parte eran las que le había vendido a los amigos del P.C.(Partido Comunista), que le compraban estos niños con la lágrima, y estaban: "Manifestación", "Desocupados", todos éstos todavía en el taller del artista cuando él murió, y éstas obras, que integraban esa muestra, pasaron... Yo fui varias veces a esa muestra, y me encontré con gente, que por los comentarios que hacía, parecía que la propia experiencia del arte, diferida en el tiempo, la llevaba a comprender mejor los propios planteos conceptuales del artista. Esto de producir, romper con la pintura, para incorporar parte de la realidad pre-dada para hablar justamente de una realidad dada. Esto, yo creo que en el '97, la gente lo entendía. Y en masa,

A.R.: Cincuenta años después...

A.M.B.: Pero son muchos años después, claro. Se entendía cuál era el planteo de Berni, la gente lo decía, lo comentaba. Pero bueno, a veces, en ese momento no se puede, hay como una dificultad en determinada fracción del público, sobre todo, una fracción extendida, de lo que llamamos público, además, el público no es una entidad homogénea sino que está atravesado totalmente por cuestiones de clase, de formación, de educación, de un montón de cosas, y de estímulos recibidos. Entonces, bueno, qué sé yo, en qué momento? Es muy raro que se de, pero ocurre, se puede dar, y por ahí hasta llega a ser muy emocionante, quizás, esto de que un grupo extendido se sienta en un momento unido alrededor de la comprensión o de la sensibilidad de una serie de obras que, justamente, tienen que ver con algo común como esto que dice Estelle. Pero no es frecuente.

P: Yo quería hacer una pregunta: veo que la discusión se transformó en de qué manera hacer que el arte se haga masivo, que vayan siete mil millones de personas a ver algo, y a mí me parece que, pese a todos los mediadores que hay en el arte, y pese a todo eso, no han colaborado mucho a que sea masivo, y creo que eso es lo que quieren lograr. A mí, no me parece, o no estaría tan seguro, o no podría afirmar que debería ser masivo o que debería tener una cantidad determinada de público. Estelle recién decía que no hay medios de reproducción igual que el cine o la literatura como para que sea tan masivo; de vuelta con lo masivo, y a mí me parece que la discusión sobre cómo son los mediadores de arte, los críticos, de qué manera trabajan y cómo influyen, me parece que no solamente se discute eso para ver a cuánta gente se llega, si colaboran a la masividad, sino porque, me parece, que influyen de otra manera. De manera ideológica, de manera muy puntual: qué se muestra, y qué no se muestra, qué se ve y qué no se ve, sin importar para qué cantidad de gente. Y pensé que la discusión era ésa, y se transformó en el tema de lo masivo. De que si debe ser masivo, si no. Si quiero que a mi obra la vean siete mil millones de personas, o si está hecha para cuatro o cinco. A pesar de que cualquiera de las dos opciones es buena. Cada uno decide, si quiere hacer obra para diez millones de personas; aparte de que tiene que transar muchas más cosas porque para tener un producto que le guste a todo el mundo, el producto va a tener que generar lo menos posible...

A.C.: No es una cuestión de gustos, aparte, vos tenés instituciones diferentes; para eso justamente. Tenés galerías, tenés museos, tenés espacios como Proa, fundaciones, tenés distintas instituciones, con distintas misiones. Un museo, creo que tiene la obligación de llamar a la mayor cantidad de público posible. Ese es el rol del museo. Porque tiene, primero, que es del estado, al ser del estado, es público, y se debe al público en general.

P (sigue): Sí, bueno ése es el rol del museo en particular, pero no del objeto del arte. Digo, que el museo tenga el rol de llevar a la mayor cantidad de gente, no quiere decir que el objeto de arte tenga que haber sido hecho para un montón de gente.

A.C.: No, pero no se está hablando de eso. Me parece que no... creo que se malinterpretó. El objeto no es para ser, a lo que creo que planteaba, no sé a quién te referías, pero Ana decía que ella producía, y podía confrontar su obra con sus pares. Pero no le interesaba, ni le enriquecía ninguna confrontación con el público en general. Que no tiene nada que ver...

P (sigue): No, la de ella me parece una opción buenísima, porque no tiene por qué preocuparse por eso. Yo lo que quería decir es que había sentido en todo momento...

A.G.: Igual, me encanta cuando viene alguien y me dice: me encantó tu trabajo.

A.M.B.: ... creen que no les importa...

P (sigue): No, sentía que la discusión se había transformado en cuál es el método que tenemos que usar para que el arte sea masivo, y yo no sé si tiene que ser masivo, o si lo masivo es la manera de recibir atención,

A.G.: No sé por qué apareció la palabra...

A.M.B.: Es más, decíamos, creo que interpretaste mal vos, por lo menos lo que yo dije: que

rara vez es masivo. Que se tiene que dar una coyuntura muy especial.

P (sigue): OK. No sé si tiene que verse. Tal vez no tenga que ser masivo. Eso es lo que quería decir. Me parece que estamos desde ahí insistiendo en qué falla o qué es la cosa que falla para que el arte no llegue al público en general. Quería aclarar eso, nada más.

A.R.: Sí, yo estoy de acuerdo con él. Yo creo que el tema de la producción del arte y la repercusión del público son dos temas absolutamente distintos. Una cosa es la obra, en un determinado contexto, otra cosa es la institución y otra cosa es el público. Y no necesariamente tienen que estar unidos, ni estar de acuerdo, ni se puede medir. No sé, cuando yo leí el texto, cuando hago el proyecto de Sol Lewitt, sé que no va a venir nadie. Ahora, igual lo hago. Después, las implicancias de por qué se hace son muy otras, y también, desde el punto de vista de la institución, sabés lo que estás haciendo. No estás haciendo cualquier cosa. Y sabés qué público puede venir a ver a quien, y a qué apostar, digamos. Y evidentemente, no todos los proyectos de artistas proponen lo mismo. Porque a algunos artistas, no les interesa comunicarse con el público directamente. Es la obra en sí, la que es independiente de esa relación con el público. Y a mí me parece que está muy bien, todas las posibilidades creativas, digamos.

A.M.B.: Además me parece que sería lamentable si solo se hicieran y se exhibieran obras capaces de convocar solo multitudes. Realmente, sería espantoso...

A.R.: Además, me parece que el arte contemporáneo, casualmente, es un lugar de resistencia a lo que puede ser la institución. Entonces, el público no tiene por qué tener las herramientas, y por lo tanto, ya de por sí, está afuera de la masividad. O sea, encima, no hablan el mismo lenguaje. Esta distorsión, es fundamental que la entienda también el artista cuando produce la obra. No es que está hablando en un lenguaje como la televisión; está hablando otro lenguaje. Y en esa cosa, también hay una responsabilidad también por parte del artista, no? Digo, me parece, el arte contemporáneo, que sea incomprendido es condición de su propia producción. No tiene porqué ser comprendido. O sí, no sé; para mí, no.

A.C.: Yo quería mencionar una cosa: una cosa es cómo se programa, y qué exposiciones y qué obras se deciden hacer, y otra es el rol del espacio de educación o mediador que existe en esta institución que pueda o no existir. El rol del educador dentro de una institución o espacio, es que el arte que se está exponiendo pueda ser alcanzado por la mayor cantidad de gente y que tenga sentido para esa gente. Ese es el rol del educador. No el rol de la institución de plantear una programación equis con determinados criterios educativos. El educador trata que eso, eso que está ahí en el museo, pueda ser accesible para que el público, pueda acceder a él de la manera que el público pueda. Pero ése es el rol de la educación, y creo que son dos cosas distintas. No sé si tiene que ver con lo masivo, sí tiene que ver con generar sentido en lo que se está exponiendo.

P: Hola. Quería volver a Berni, porque me llamó la atención una cosa que dijo Ana María, que era esta idea de que habían quedado muchos cuadros en el taller de Berni, porque no se habían podido vender, como la serie de los Desocupados, y algunos más. Se me ocurrió que esos cuadros no eran para vender, cuando los hizo Berni. Eran como, por lo que yo tengo entendido, eran para el pueblo, digamos. Y después cuando se hizo esa muestra, yo me acuerdo de las notas, salidas de contexto, del tipo de: "se vendió un Berni a tanta guita", "se vendió otro Berni a tanta plata". No fue algo así, en ese momento? Eso de generar alguna expectativa, de "bueno, a ver, éste Berni, de quién era?" Cuando en realidad, mi viejo me contó que Berni era *grosso*, en su momento, él iba a hacer una muestra y todo el mundo... todo el mundo sabía quién era Berni, igual.

A.G.: Un maestro.

P (sigue): Era como Berni, ya.

A.G.: Sí, sí.

P (sigue): Me pregunto cómo después de la muestra, digamos, esa de '97, se vendieron muchos Bernis? O antes, o cómo era eso? Esa relación artista, venta, público... Porque ahora es como que todo está muy mediatizado, no? Llegan como estas noticias, se vendió un Berni, se vendió un Kuitca, a tanta guita. Y Kuitca no vale esta plata, en realidad. Es como todo una cosa...

A.R.: ...de *marketing*...

P (sigue): ...espectacular. Y yo fui a ver la muestra ésa, que yo, casi nunca había ido al museo, cuando fue esa muestra...

A.G.: A mí me parece que Berni tenía intenciones también con su trabajo, y debe haber sufrido cuando su trabajo no tuvo circulación, eh?

A.C.: Tenía circulación, pero...

P (sigue): No lo conocía mucho,

A.G.: ...no creo que este trabajo lo hubiera hecho para... No debería ni haber pensado si era para vender o no, me parece.

P (sigue): Eso porque a mí me lo comentaron. A mí me comentaron que él hacía como esa obra que le compraba el P.C., es verdad, hacía esa obra, y los chiquitos, con los ojitos, y también, como se reservaba otras obras porque además eran murales, "Desocupados", y ésos eran obras murales. Están hechas en tela, pero estaban destinadas a espacios públicos. Yo dije pueblo, pero me refería a que eran obras que tenían, desde él, una intención hacia un público masivo. Nada, eso.

A.G.: No sé qué responder.

P (sigue): No sé si quedó muy...

A.M.B.: Está claro, que también, hoy por hoy, yo me acuerdo que una vez me dijeron que escribiera a propósito del Museo Van Gogh. Bueno, que (hasta una columnita) iban a hacer en el diario de Clarín un comentario sobre el Museo Van Gogh. Entonces, yo decía, qué puedo escribir yo de lo que ya se ha hecho, ya no hay más nada que decir de Van Gogh, nada que sea interesante. Qué puedo escribir. Entonces, de pronto, se me ocurrió que realmente, que todavía más terrible para Van Gogh, que todo lo que se ha dicho, que habiendo muerto en la indigencia, que ahora todas sus obras valieran tanto, mucho más terrible debería ser para un tipo que se levanta, y se da cuenta que en rigor sus obras, encima, no producen ningún tipo de experiencia que no sea la de pensar que esto debe costar no sé cuantos millones de dólares. Estas son cosas que son terribles y que hacen a las variables de los mercados en los últimos diez años. Que las obras, determinado tipo de obras dejaron de ser una obra, ni siquiera para coleccionar, se convirtieron en fondos de inversión, y todo ese rollo. Es la dinámica de la cosa contemporánea.

P: Todo un proceso, entre Van Gogh que pintó, todos esos años que pasaron, los coleccionistas, los historiadores del arte, todos los que escribieron, agregaron un montón de valor a esa obra. Otro valor, por el cual, después, un japonés empezó a querer coleccionarlo y alzó su valor tan tremendamente. Entonces, a mí me parece que el tema no es: ni el público, como objeto, ni el dinero, qué le costó a Van Gogh como un valor material horrible en sí mismo, sino todo lo que pasa en este tránsito. Dentro de alcanzar a cierto público, la gente se comunica con la obra, le gusta, se interesa por el artista, se conecta con el medio profesional por ahí distinto, quiere acceder a más obras de otros artistas, un poco eso, quiero decir. Me parece que hay un proceso que pasa, por el cual una obra vale, o hay toda una historia en el medio. Entre el momento en que Berni creó a esas pinturas y se hizo esa muestra en el '97, por el cual esa muestra -yo no estaba, pero me comentaron-- tuvo tanto valor, tanta repercusión en tantas distintas personas que fueron al museo. Y me parece que eso es lo que vale, que entendamos que las cosas van dando en el tiempo, con acciones múltiples,

orientadas hacia un objetivo, por ahí, valioso.

A.R.: A mí me gustaría preguntarles a Esteban y Tamara si les parece que la mesa cumplió con las expectativas que tenían,

(risas)

A.R.: ...porque, me parece que no... A ver, que lideren ellos un poco, qué les parece?

T.S.: Alguien más quiere aportar otra cosa? (aplausos)

P: Bueno, yo llegué tarde, y no escuché toda la charla, pero bueno, si me puedo expresar, y si me quieren escuchar, yo puedo decir lo siguiente. El arte es el punto máximo del ser humano, y nosotros, cada persona, somos una obra de arte. Si pudiéramos aprender a apreciarnos unos a los otros, aprender de las diferencias, y disfrutar de las diferencias, se equilibrarían muchas cosas que estamos discutiendo, y que tratamos de entender. Es eso, nada más.
(aplausos)

Fin.

15 de Julio 2002

"Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?"

Victoria Noorthoorn	Curadora de Malba-Colección Costantini; previamente Projects Coordinator del International Program del MoMA y Assistant Curator of Contemporary Exhibitions de The Drawing Center en Nueva York
Mercedes Casanegra	Investigadora y crítica en arte argentino y contemporáneo y Presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte
Andrés Duprat	Director del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca y curador independiente
Marcelo Pacheco	Curador en Jefe de Malba-Colección Costantini; ex-Director de la Fundación Espigas

En las escuelas de arte, el contraste simultáneo es una lección básica de lenguaje visual; percibimos una mancha de color como más clara o más oscura, más verde o más roja, según lo que tenga al lado. Ese fenómeno que demuestra la relatividad de la percepción es considerado un pilar esencial para el desarrollo artístico. Pero este mismo principio ampliado en escala para abarcar obras al lado de otras obras, donde se contaminan no solamente en sus aspectos formales sino también en sus contenidos y posturas, no es tratado con la misma atención. Entendemos comúnmente que este nivel de consideración de obras al lado de obras corresponde a una disciplina relativamente nueva, llamada curaduría.

La curaduría describe la actividad de un meta-artista, quien, con la presentación de una combinación de obras de arte en un espacio, logra modular la forma en que son percibidas y cómo se interpretan sus significados. En la práctica, no es tan fácil delimitar o evaluar esta acción de curar; consiste en organizar? seleccionar? invitar? colgar? legitimar? En el mejor de los casos, la acción de artistas y curadores se relaciona en una suerte de pulseada constructiva. Y es en esta intersección compleja, cambiante, y contradictoria donde la lectura de la obra está en juego.

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Esteban Alvarez: Muchas gracias por haber venido. Sería complicado decir hasta qué punto nosotros elegimos el tema de la mesa redonda de hoy y hasta qué punto el tema se impuso solo. La curaduría en las artes visuales es un tema cada vez más prominente debido a varias causas; entre ellas, el crecimiento y la multiplicación de mega-eventos internacionales como bienales y trienales, etc. Curiosamente, mientras este campo va transformándose para tomar un perfil cada vez más profesional en cuanto a la oferta de especialización de formación institucional que prepara a la gente para practicar, al mismo tiempo más y más artistas también se acercan a la práctica con un perfil que es casi el inverso. Esta dicotomía demuestra el amplio interés que la actividad despierta, tanto como la ausencia de una base de información, definiciones o expectativas que tomamos por dadas o que tenemos en común. Para informarnos y empezar a investigar el espectro de opiniones que tenemos, estamos aquí hoy.

Victoria Noorthoorn
En primer lugar, quería agradecer muchísimo a Esteban Alvarez y a Tamara Stuby por esta espléndida invitación. Es todo un lujo estar acá, en Buenos Aires, pudiendo hablar y con esta maravillosa compañía, especialmente compartiendo la mesa con Marcelo Pacheco, que es mi jefe e interlocutor en Malba. Voy a empezar por revisar un poco los presupuestos de esta mesa tal cual fueron planteados porque me generaron un poco de incomodidad. Por un lado, la idea del curador equiparado a la situación de montaje, o sea, el curador que se reduce o se enaltece a partir de la colgada de las obras. Por otro lado, la presunción de que en esta práctica, el curador se propone como un pseudoartista. Ante todo, disiento, porque si bien nuestro trabajo implica una práctica que se resuelve en un producto visual - que es la exposición - no creo que la curaduría sea un arte, sino todo lo contrario, creo que la curaduría es un generador de posibilidad. Y es bien claro, por lo menos a mi juicio, que los generadores y productores de arte son los artistas y no los curadores. Eso es clarísimo.

Entonces, siguiendo con esta idea, hay dos concepciones del curador como generador de posibilidad que motivan mucho mi trabajo que quería compartir hoy con Uds. Uno es --y esto es del punto de vista de una curadora que ha trabajado en instituciones-- el trabajo del curador como mediador entre artista y público. Eso por un lado. Por otro, el curador en una situación de catalización y provocación en el trabajo que realiza en los talleres. O sea, un trabajo de intercambio de ideas y de provocación de uno en uno, artista - curador, donde también se pierden un poco las nociones de artista - curador y se convierten en dos personas dialogando. Se juegan en esto, a mi juicio, varios campos de responsabilidad. Por un lado, primero y principal, para con el artista y su obra -- lo cual no quiere decir acatar a todo que diga el artista, porque como todo buen escritor, todo artista necesita un buen editor. Otro campo de responsabilidad es para con el público: la necesidad de presentar una exposición claramente, un mensaje coherente tanto al nivel de montaje como a nivel de soporte textual. Otro, una responsabilidad para con la institución donde se inserta esta exposición, o sea, cómo se inserta esta exposición dentro la misión más amplia de la institución, cómo hacer que esta exposición contribuya a que la institución sea catalizadora, propositiva, y no una mera vidriera de prácticas que ya existen. Y otra -añadiría- una responsabilidad para con uno mismo, de ideales respecto de cómo deberían hacerse las cosas, y cómo contribuir a la profesionalización de la propia área de trabajo.

Respecto de la idea del curador como provocador o catalizador, quería contarles una experiencia que tuve trabajando con dos artistas en Nueva York en la galería White Box. El director me invitó a iniciar un programa para curadores jóvenes; él quería tener la galería cerrada en el verano, pero que estuviese activa. Entonces, invitó a seis curadores a que propongan cada uno un proyecto que debía realizarse desde la ventana. O sea, el campo de exposición era la ventana y uno podía ver lo que estaba adentro. Entonces, (la primera diapositiva ...) invité a Judi Werthein y Leandro Erlich, dos artistas jóvenes viviendo en Nueva York, que hasta ese punto estaban trabajando por separado, y les propuse que hagan una colaboración, que propongan un proyecto que salga de la discusión entre ambos, y esto fue lo que hicieron. Lo que están viendo parece ser un espejo, pero no lo es. Hacia la izquierda y la derecha de la ventana, lo que están viendo es una fotografía de la vista del otro lado de la calle, o sea, lo que esté enfrente, simulando una situación de espejo, y dentro de esa

fotografía insertaron un espejo real. Entonces, (la próxima diapo...) se genera esta situación, donde si uno está a la derecha de la fotografía, no se refleja, y si uno esta enfrente del espejo, sí se refleja. (La próxima diapo... y la última...) para que vean un poco lo que pasaba. Entonces, el espacio de exposición se convertía en la calle, no tanto en el interior sino en ese límite. La ventana se convertía no en una ventana que mira hacia adentro -eso tiene connotaciones importantes en la historia del arte- o sea, no era una representación de ningún tipo sino que era un rebote visual hacia la calle.

Aquí quiero marcar un par de puntos que creo que son importantes, que podemos volver luego sobre ellos... Por un lado, la importancia de asumir el valor del riesgo en un proyecto curatorial. Creo que este valor se está perdiendo en muchas instituciones por una necesidad que las instituciones tienen de garantizar que el dinero sea invertido en proyectos exitosos. Esto puede generar que el arte se convierta en previsible, si uno no salvaguarda el valor del riesgo. Por otro lado, la importancia de ceder el lugar de acción a los artistas con quienes uno trabaja pero siempre exigir, es decir, apoyar y desafiar simultáneamente. Por otro lado, está el seguimiento, hacer un texto donde uno explique la importancia de presentar tal o cual proyecto, porque la gente no tiene por qué adivinar y menos en el ámbito de lo contemporáneo. Por otro lado, promover, generar un espacio de visibilidad para futuras oportunidades, y siempre motivar y exigir un pensamiento crítico riguroso, tanto respecto de uno mismo como interlocutor como respecto del artista con quien uno trabaja, o sea, no "esto lo hice porque tuve ganas", sino qué más? Porque generalmente, si estamos trabajando con algo serio, hay bastante que decir sobre eso. Y también respecto del público, generar preguntas, cuestionamientos. Generar no un público pasivo sino un público que piense, generar problemas y no tantas respuestas. Esto en cuanto al curador como provocador.

Y volviendo a la otra idea, del curador como mediador en el ámbito de lo institucional- quería contarles un poco sobre la dinámica curatorial de exposiciones de artistas jóvenes del espacio donde trabajé en Nueva York, que se llama el Drawing Center. Es un espacio que recibe carpetas, en este sentido, hay muchos espacios allá que reciben carpetas, pero la particularidad del Drawing Center era que las carpetas se recibían no con el fin de una exposición, sino con el fin de que esa persona sea aceptada a un programa de discusiones a puertas cerradas, uno a uno con un curador. Se llama el Viewing Program, existe hace 25 años; es un programa según el cual la institución trata de posicionar al trabajo de bambalinas o de provocación, o de taller, dentro de la institución. Una instancia de discusión, donde los artistas tienen, si quieren y pasan un primer filtro de selección (muy amplia), la posibilidad de llamar tres, cinco, siete, diecinueve veces por año al Drawing para pedir una cita con un curador y sentarse y trabajar sobre un proyecto o a discutir, mostrar el desarrollo de uno mismo. En fin, en esto me parece que es importante porque la institución avalaba este espacio más allá del ámbito de la exposición.

Es cierto que los artistas querían participar en exposiciones. Eso lo teníamos bien claro, y las exposiciones se llamaban Selecciones. Quería mostrarles algún ejemplo... (la próxima diapositiva...) Respecto del proceso de selección, había un comité curatorial; éramos cuatro personas: dos curadores y dos artistas. Cada uno de distinta generación, donde nos exigíamos un rigor en la argumentación, ¿Por qué estamos eligiendo esto? Eran cantidades de artistas, cantidades de portafolios, y lo genial de la situación era la apertura mental con que uno entraba. O sea, uno iba, y muchas veces salía con una opinión contraria a la que uno había entrado. ¿Por qué? Porque el otro te había discutido bien. Entonces, eso era bastante importante.

En esto, en términos de selección, había un par de cosas que voy a puntualizar, y que también, podemos volver después. No tratábamos de encontrar ninguna vanguardia total, adivinar el futuro, ningún tipo de cuestión así, sino de responder al presente. Qué está pasando, cómo cuestionar al dibujo contemporáneo de la forma más interesante, o sea: la materialidad del dibujo es, hoy en día, el papel? ¿Cómo se cruza con las tecnologías? ¿Qué es lo que define el dibujo hoy por hoy? ¿La transparencia y la gestualidad, digamos? ¿O puede entrar el cálculo digital en el dibujo contemporáneo? Porque puede haber dibujo digital. O sea, cuáles son los planteos, cómo cruza el dibujo con el espacio, esa situación es de arquitectura, o no... En fin, una cantidad de preguntas y en esto, diría que fuimos más exitosos cuando

apostamos por lo incómodo. Algo que quizás no nos gustaba, no era una cuestión de gusto personal, todo lo contrario, lo que nos generaba tensión.

Luego, llegando al ámbito de la exposición, acá estamos. Esto es el espacio principal del Drawing Center (refiriéndose a la diapositiva). Elegí esta porque está Jorge Macchi al fondo, con dos obras que fueron bastantes impresionantes porque inauguramos esta exposición el 6 de Septiembre del año pasado (2001), y bueno, estaban los dos monoblocks de Macchi entrando al espacio a la derecha. Pero lo que quería recalcar era que lo que tratamos de hacer era no generar una curaduría de tipo teórico discursiva. Con eso quiero decir que lo importante era el reconocimiento de que estas eran exposiciones colectivas de artistas cuyas prácticas eran totalmente diferentes, uno del otro. Entonces, no se trataba de poner esas obras al servicio de una teoría equis o zeta, sino que lo importante era que cada uno se sostenga independientemente al anterior y al próximo en el espacio. En este sentido, pienso que era una curaduría que trataba de no ser una curaduría, o sea, era una situación bien desafiante para un curador que siempre está tratando de articular algún tipo de discurso. El ritmo de la exposición era de uno más uno más uno más uno y no tanto de muchos al servicio de lo que podemos llamar un "otro discursivo". En este sentido, creo que realmente el curador como mediador se ponía bastante en juego.

Para cerrar, diría que la curaduría tiene (además de los campos de responsabilidad que mencioné anteriormente, o sea: para con el arte, para con el público, para con la institución, para con uno mismo) la posibilidad de ser catalizadora, provocadora, intermediaria entre escena artística y público general. En este caso, y para hacer alusión al título de esta mesa, que es "Curaduría: arte, ciencia o política?", diría que es claro que la curaduría no es arte, si bien se juega en la misma un ojo que puede generar posibilidad y que de hecho tiene repercusiones visuales en el ámbito de la exposición. No es una ciencia, si bien debería existir un rigor comparable con el científico en la base de toda exposición desarrollada responsablemente - que de hecho puede pensarse como un proceso de elaboraciones de hipótesis y tesis-que requiere de argumentaciones claras y rigurosas respecto de lo que se expone y porqué-y de un rigor expuesto tanto en la etapa, digamos, de soporte de ideas como en la etapa de montaje, que es lo que en definitiva enaltece la exposición, y lo que la gente va a ver. Tampoco es política, pero sí tiene repercusiones que pueden pensarse más allá del espacio de la exposición. Por ejemplo, creo que toda exposición, al pensar en un público, piensa en un contexto. Un contexto que es social, político, y económico. Cuál es la situación de la gente que viene? Cuál es la situación de la educación? Cómo provocar algún tipo de situación distinta respecto a la educación a través de una exposición? Cuál es la escena artística en la cual está insertada esta exposición? Dónde cree la institución que vale la pena poner una inyección más de salud en esta escena artística? Dónde motivar? Es decir, una exposición responde a un contexto determinado desde el momento en que uno es responsable ante su público, y desde el momento en que uno se compromete son ese o esos público(s) en sus diversas acepciones de cuerpo social y económico. En fin, la curaduría es una práctica donde los principales beneficiarios entonces, deberían ser tanto los artistas como el público. Eso es todo.
(aplausos)

Mercedes Casanegra
Bueno, yo también quería hacer algunas aclaraciones, unas mini-aclaraciones de principios, con respecto a la invitación, que por supuesto agradezco.

También, me generó un poco de conflicto el título y ese pequeño texto (que me pareció muy bien), pero, justamente cuando me preguntaron cómo definía lo que yo hacía, yo en realidad, no me denomino a mi misma como una curadora. En esto de la curaduría: arte, ciencia o política?, seguro que respondería primero, arte. Y después veríamos cómo podemos hacer otras relaciones. Y en cuanto a mí y a mi trabajo... los chicos me pidieron que me refiriera específicamente a la curaduría de la exposición de Tunga en Buenos Aires en noviembre de 1999. Bueno, lo que pasa es que justamente, no es, desde mi punto de vista, como trabajo curatorial de lo más típico y ortodoxo, sino que bueno, fue bastante *Sui Generis*, y les puedo ir contando un poco.

Lo que van a ver (comienza la proyección de un video), las imágenes no son demasiadas nítidas, pero para los que no estuvieron, esto fue el día de la inauguración, que además de la exposición en sí misma, de las instalaciones, había una *performance* dirigida por Tunga. Vamos a ir viendo el video mientras tanto. En cuanto a mi trabajo, bueno, hace diecinueve años que trabajo en el medio del arte, después de cinco o seis años de una carrera universitaria, pero bueno, todavía curadora no me denomino. No llego allí de otra manera cuando llego a este trabajo. A pesar de haber sido curadora de varias muestras, aunque no son tantas, la primera de las cuales fue la primera retrospectiva de Victor Grippo que se hizo en Buenos Aires, en la Fundación San Telmo en 1988. Por lo tanto, les remarco que la experiencia Tunga fue, dentro del desarrollo de mi trabajo, un poco atípica. Llegué ahí, tuve la iniciativa de que Tunga hiciera una exposición en Buenos Aires. En realidad, curiosamente, a través de la perseverancia de un deseo, de una especie de sueño, que me llevó doce años concretar. Después voy a volver sobre esto.

En cuanto a la curaduría y a la relación del trabajo curatorial con mi trabajo, puedo decir que mi experiencia -en general- la creo como a través de una íntima, muy íntima comunión, relación, y conocimiento con la obra de un artista, y sobre todo, de larga duración en el tiempo. A esto, por lo menos yo, llego ahí a través de la investigación. Esto especialmente en el caso de los artistas argentinos. Yo creo muchísimo en la formación teórica, que uno en este trabajo nunca termina de realizar. Bueno, además que les agradezco a todas las personas que he tenido en mi camino, que me han dado conocimientos, estoy enormemente agradecida. Pero, también, debo decir que en mi formación, tanto profesional como intelectual, y también como persona, han tenido muchísimo que ver mi estrecha relación con varios artistas. De la generación de los más grandes, como Kenneth Kemble, como Noé, como Victor Grippo, y tantos otros que podría nombrar. Yo he estado en general, más centrada dentro de la investigación del arte argentino. Entonces, voy a ir explicando porqué lo de Tunga es un caso un poco atípico y porqué llegué a ser la curadora de esa exposición, sin mediar de por medio una investigación como tal vez me hubiese gustado llevar a cabo si se hubiesen dado las circunstancias, no sé, si hubiera vivido en Brasil, sería de otro modo, no?

Entonces, vuelvo a las razones que originaron allá lejos en el tiempo, si se quiere, esta exposición. En el año 1987, viajé a la bienal de San Pablo y quedé tremendamente impresionada, porque había una gran, gran instalación de Tunga en el espacio central de la bienal, que creo que todos conocen. Era una larguísima cabellera como es bien típico de su obra, que colgaba del espacio central del pabellón de Iberopuera, y que caía al piso y formaba una de las tan conocidas trenzas. Bueno, en ese momento, lo conocí a Tunga un poco rápidamente, pero bueno, quedaba como una especie de obsesión. En ese momento el comisario del envío argentino era Jorge Glusberg, y bueno, conversando con él, que en ese momento, además de ser el comisario en San Pablo era director del CAYC, era el presidente de la Asociación de Críticos, en fin, le transmití la inquietud de traer la muestra de Tunga a Buenos Aires. Traer una muestra *equis* de Tunga a Buenos Aires. Con lo cual, me miró con cierto escepticismo y, por supuesto, bueno, no pasó nada. No pasó nada por muchos años. Y esto, a mí me lleva a hacer la siguiente reflexión, que ahí, tal vez, creo que empezaría a estar, si se quiere, mi aporte desde el punto de vista de, digamos, la insistencia, o después, del trabajo curatorial, de traer una muestra de Tunga a Buenos Aires.

Esto puede parecer un poco increíble desde el presente, donde al día de hoy estamos más acostumbrados a un intercambio entre Brasil y la Argentina, pero durante muchos años, los países que ahora forman el Mercosur --bueno, en este momento también, hay bastante crisis-- pero, no había demasiado intercambio entre nuestros países más cercanos, y es así, que justamente, en el año '87 que veo la obra de Tunga en San Pablo por primera vez, y se me ocurre esta idea, como tirarla hacia el futuro, ese año en el Museo Nacional de Bellas Artes, se mostró una exposición de arte brasileño, la colección Mariño, y lo curioso es que por muchísimos años, hasta noviembre del '99, no hubo más una exposición de arte brasileño en Buenos Aires -creo - una sola exposición, que yo no vi, que era una exposición de Siron Franco, en la desaparecida Fundación Banco Patricios- esto me provocaba un interrogante que todavía no he terminado de develar, qué era lo que sucedía realmente? Nosotros, los argentinos, llevábamos el envío, entre comillas, del arte argentino a la Bienal de San Pablo,

pero que en realidad, es una exposición internacional, es un poco anecdótico que sea además en Brasil, pero eso no significaba ninguna reciprocidad entre el arte de ambos países, no?

Solo personalmente, la experiencia de llegar ahí, y tal vez ver las exposiciones de artistas brasileños que podía ver en ese momento en la Bienal. Circunstancialmente, después de muchos años, realmente porque la obra de Tunga me interesaba mucho, me puse, a través de un crítico europeo, me puse en contacto con Tunga para pedirle un libro que se acababa de publicar sobre su obra, y entonces, así me puse en contacto con él, y así, bueno, en ese momento los faxes iban y venían, y le pregunté si le interesaría hacer una exposición en Buenos Aires, y me dijo que sí.

Esto era recién a fines del '97. El contexto argentino es radicalmente diferente al contexto brasileño, y por supuesto, los idiosincrasias, casi, diría yo, opuestas generan también obras opuestas. Lo que significa es que el intercambio puede ser enormemente rico. Esto que no se había dado y bueno, así, en conversaciones telefónicas, empecé a manejarlo con él, y me dijo que solamente había visitado a Buenos Aires una sola vez, en un momento no demasiado feliz, en 1978, en épocas de la dictadura militar, donde había tenido problemas por tener el pelo demasiado largo, etcétera. Entonces, se empezó a gestar la idea de una exposición de Tunga en Buenos Aires y en ese momento, tomé contacto con quien en ese momento era directora del Centro Cultural Recoleta (Teresa Anchorena), y ella fue muy favorable a esta idea, de que se hiciera una exposición de Tunga aquí. En ese momento, se estaba haciendo en Estados Unidos, en uno o dos lugares, una retrospectiva de él, entonces, se pensó en la posibilidad de traer esa muestra, que finalmente, nos dimos cuenta de que era demasiado costosa, que había muchas obras prestadas, y que no se podía hacer que después, como último destino llegara a Buenos Aires. Entonces, Teresa Anchorena tuvo la iniciativa de que invitáramos a Tunga a Buenos Aires, en noviembre de '98, es decir, exactamente un año antes de la exposición en Buenos Aries. El vino, y poco tiempo después me pidieron en Buenos Aires que fuese la curadora de esta muestra, lo cual iba un poco en contra de mis principios, esto de no conocer tanto, pero sí tener una pasión muy grande por la obra de un artista pero no conocerla desde el punto de vista de la investigación.

Trabajar con Tunga fue digamos, bastante sencillo, en el sentido de que él me presentó -- habiendo conocido él el lugar donde iba a exponer-- me presentó un proyecto absolutamente perfecto. Por eso, la curaduría no era un trabajo de elaboración, como realmente se supone que tiene que ser, sino que, digamos, lo que desde mi trabajo se hizo fue hacer todo lo posible para que las cosas salieran lo mejor posible, y para que Tunga por primera vez en Buenos Aires se mostrara con todo lo mejor.

A eso se unió que unos meses antes, además, la Fundación Arteviva quiso auspiciar la muestra, lo cual por supuesto, también, facilitó, de algún modo, toda la comunicación entre Brasil y Buenos Aires, y finalmente (bueno - no voy a detalles, porque ya me extendí demasiado), la muestra - quienes visitaron la inauguración- fue realmente un éxito, un éxito de público, y lo que yo esperaba de algún modo, es que fuese fecunda justamente, también, y muy especialmente para el medio de los artistas. Bueno, sin más detalles cierro aquí. (aplausos)

Andrés Duprat
Bueno, gracias, Tamara y Esteban por invitarme. Voy a leer rapidísimo, porque sino me cortan...

No voy a hablar de una exposición determinada, prefiero poner sobre la mesa una serie de reflexiones y preguntas acerca de la labor curatorial a partir de mi experiencia (sobre todo) como director del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca.

Creo que el término curaduría encierra un concepto múltiple y borroso que en todo caso es necesario tratar de clarificar. En el campo de las artes visuales, una aproximación posible sería la de definirlo como la persona que proyecta y lleva a cabo una exposición.

El curador es el que da un sentido determinado al hecho de exhibir ciertas obras. Decide y diseña el sentido de una exhibición, el período que abarcará, como mostrar determinadas obras, su recorrido, etc. Se trataría de un especialista no sólo en aquello que muestra sino también en cómo lo muestra. El curador tiene una gran responsabilidad al definir el cómo de una exposición, quiero decir que así como puede poner en valor la obra de un artista, con un mal proyecto curatorial puede debilitarla, desfigurarla y por que no, llegar a destruirla. Creo que el trabajo del curador debe ser prácticamente invisible a la hora de visitar la exposición, debe ser un trabajo profundo y a la vez discreto y respetuoso. No me gustan las muestras en las que las obras sólo juegan un papel ilustrativo de ciertas ideas curatoriales. Creo que la investigación y el montaje deben complementar y dar contexto a las obras de arte. Así, si veo una muestra histórica, me gustaría no solamente vivir la experiencia estética de cada obra sino también que el modo de exhibición me transmita el espíritu de su época, y ciertas claves para compenetrarme cabalmente con esa determinada estética, a través de escritos y demás contextualizaciones. Creo además que el goce estético de una obra de arte tiene que ver también con ciertas identificaciones o por lo menos con cierta comprensión intelectual del asunto.

Bruno Munari decía: "Uno ve lo que sabe", y considero que vemos a través de nuestra cultura y a través de nuestra formación, no necesariamente académica, sino más bien a través de nuestra formación individual como sujetos de determinada época. Así como es apasionante encontrar goce, poesía y complejidad de lecturas y de signos en una obra de arte, de la misma manera es apasionante encontrarla en una exposición entera. El trabajo curatorial podría leerse como un ensayo, en el sentido literario del término. Es el desarrollo de una hipótesis sostenida por las producciones artísticas. Esta hipótesis puede apuntar a dar a conocer la obra de un artista poco o mal conocido, puede dar cuenta de determinados movimientos estéticos de una época, puede hacernos descubrir un lado oculto respecto a lo ya conocido y aceptado, etc.

Hay, por cierto, otros aspectos en el concepto de curador, diferente al que reseñé recién, y es el curador como responsable de un espacio (eso en la Argentina, no?). La persona o equipo que proyecta, selecciona y programa las exhibiciones de un determinado espacio. Este tipo de labor curatorial va tomando consistencia a través de una sucesión de exposiciones que van delineando un perfil determinado a ese lugar. Es una labor que tiene que ver más con una gestión a través del tiempo y que repercute en el concierto general de una sociedad. Como en el caso del Instituto Di Tella en los sesenta o el Centro Cultural Ricardo Rojas, por ejemplo, en los noventa.

En mi caso particular, puedo reseñarles el trabajo hecho en Bahía Blanca -de esto tipo de curadurías, de gestión de un espacio- a través del Museo de Arte Contemporáneo. Bahía Blanca es una ciudad mediana, tiene trescientos cincuenta mil habitantes, netamente comercial, pequeño burguesa y conservadora. La idea de crear justo allí un Museo de Arte Contemporáneo era muy tentadora ya que se trataba de un terreno virgen en ese sentido, pero a la vez de mucha resistencia. También nos movió la idea de luchar de alguna manera contra la centralización abrumadora de Buenos Aires, la cabeza de Goliat según Martínez Estrada, proponiendo un espacio de generación de exposiciones de alta calidad y de vanguardia independiente de la capital. Logramos fundar el M.A.C. en 1995 y a través de años de trabajo constante comenzamos a ver los cambios que se generaban en la ciudad. La misma resistencia conservadora y localista que acosaba al museo hacía que nosotros nos afirmásemos en nuestro discurso y que nos metiéramos con verdadera pasión en la problemática del arte contemporáneo. Rápidamente nuestro tesón fue dando frutos concretos como el reconocimiento de los actores del mundo del arte, artistas, instituciones, fundaciones, prensa, etc. Es importante destacar que el M.A.C. es un museo público, sostenido por la municipalidad de Bahía Blanca. La situación de manejar fondos públicos por un lado representaba mayor presión por parte de otras fuerzas vivas de la ciudad, pero por otro lado era una carga que asumíamos con mayor responsabilidad. Que las vanguardias artísticas se generen desde un espacio público en el contexto de una ciudad conservadora era por lo menos contradictorio. Y esta acción de política cultural pública se lograba gracias a tres requisitos fundamentales: independencia de criterios respecto al poder político, respeto por el trabajo profesional y apoyo financiero. Considero que en un mundo manejado cada vez más por las empresas privadas que

por sus gobernantes, la posibilidad de dar voz, espacio y visibilidad a los artistas desde una acción pública es una obligación del estado. Hoy el museo tiene siete años, realizó cerca de cien exposiciones de arte contemporáneo, posee un patrimonio de más de cuatrocientas obras, realiza una prestigiosa bienal de arte sin disciplina y estamos terminando una ampliación (desde hace un año y medio, espero que se termine pronto) que duplicará su espacio de exposición.

Por fuera de estos dos esquemas corre la figura de los curadores ocasionales, es decir de expertos en diferentes temas que en determinados proyectos de exposición devienen curadores de los mismos. Me refiero a exposiciones específicas sobre ciertos temas. Por ejemplo, para una exhibición de arte nigeriano, nada mejor que contratar a un especialista para llevarlo a cabo con calidad, profundidad y rigor. No creo en general que el ojo turístico de los neófitos conlleve algún interés más que el mero asombro de alguien a quien le llaman la atención ciertas producciones respectos a su cultura y formación. Es por esta especialización necesaria por lo que no creo en los curadores en el sentido amplio de la palabra, uno nunca es un curador en general, sino que es un especialista en ciertos temas y, en todo caso, posee una mirada lúcida y un conocimiento sobre temas específicos (quien mucho abarca poco aprieta).

Ahora bien, hay, sobre todo en Buenos Aires, una proliferación de curadores, en el sentido más bobo de la palabra, personas que por ejemplo son jurados de un concurso y que se cargan con un ostentoso título de curador a la hora de colgar las obras seleccionadas en un espacio. O peor aún, personajes cuya acción curatorial sólo consiste en aceptar una propuesta de uno o varios artistas, propuesta que, por otro lado fue concebida por los artistas, creada por los artistas, armada por los artistas, diseñada por los artistas y finalmente montada por los artistas. Creo por ello que hay un abuso respecto a la figura de curador, hoy un buen bar o restaurante moderno no puede no contar con un curador que se encargue de poner cuadritos en la pared para solaz de los comensales. Creo que hay poca humildad en todo eso y un abuso de falso profesionalismo, prefiero que algunas estéticas emerjan solas, genuinas y naturalmente, a quedar en manos de este tipo de decoradores, interioristas y curadores. Los hermosísimos bares y restaurantes porteños de décadas pasadas no necesitaron nada de eso.

Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que éstos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Esta lectura puede tener un sentido negativo (o es criticada) en tanto se piense: de qué sirve sumar intermediarios entre estas producciones y el público? Creo, sin embargo, que ese trabajo de mediación es muy importante ya que permite en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente. Y que las cosas no queden sólo como un paseo delante de obras para terminar mascullando si me gustó mucho, poquito o nada.

Sin duda una de las actividades principales de los curadores es trabajar en el campo de la difusión de la producción artística. Respecto a las producciones actuales las cosas se complican un poco. Así como no es difícil encontrar a un especialista en pintura renacentista, es complicado y difícil encontrar especialistas en un arte que aún está emergiendo. El arte contemporáneo es una creación en principio descontrolada y a veces caprichosamente desvinculada con el "esperado" devenir de las cosas. Es una producción rara, lateral, y a veces corre a contramano de lo que se espera de él. Esta especie de bendición es la maravilla de la creación, eso que hace que el arte sea indefinible y que lo veamos porque en momentos acontece, y ya. ¿Cuál es entonces el metier de un curador de arte contemporáneo? No tengo una respuesta cabal a esa pregunta, pero seguramente éste debería ser un sujeto de la contemporaneidad. Estar allí dentro, vivir esa problemática, tener un conocimiento profundo de ese mundo complejo y contradictorio, tener conocimiento de la historia y del contexto en que se produce, en definitiva, ser un protagonista.

Para terminar y con ánimo de debate, considero que es preciso tener conciencia de que tal como está planteado, sobre todo en el primer mundo, y lamentablemente y patéticamente en el tercero, el respeto general a los curadores responde a una legitimación de un sistema de poder que es -por lo menos- perverso. El modelo "*curator*", es un modelo de los países centrales puesto en boga recientemente en estas latitudes. Es preciso repensar los roles desde

nuestra realidad e idiosincrasia. La repetición acrítica de modelos importados, para peor de dudosa validez en el sentido de imponer determinados puntos de vista no inocentes por sobre otros, y que aquí leemos como "*cool*" con una ingenuidad alarmante, nos llevan a un vaciamiento de sentido y a leer el arte argentino como una pobre y tardía repetición de modelos extranjeros, o bien a presentarlo como una expresión folklórica atractiva por su diversidad. Curadores que consiente o inconscientemente se transforman en verdaderos operadores de propaganda, de estilos de vida y de ideologías. Curadores erigidos que creen saber con una sospechosa claridad religiosa y dogmática, cómo y qué debe verse, mostrarse, colgarse, seleccionarse, respondiendo de esta manera a intereses de mercados, de empresas o de determinados núcleos de poder. Y este debate es una verdadera guerra de ideas en la que debemos tomar ciertas posiciones y defenderlas en el contexto mundial.

El campo de la creación artística no admite en principio recetas fijas o mecánicas establecidas. Creo que tomar conciencia de esta limitación es en todo caso, el punto de partida para que el rol del curador esté más cerca de ser un puente interesante, sensible y real entre los artistas y el público. Este campo se yergue también como una posibilidad de debate, de reflexión y por qué no de acción.

Muchas veces recorriendo exhibiciones siento cierta traición al espíritu de un determinado artista, cierta reducción prolija y digerible de la producción de un artista, en defensa del "buen arte" de montar una exhibición correctamente, de la profesionalización. Creo que el curador debe estar más cerca del artista que del museo, y que así como cada artista posee su propio universo, cada exposición debe exudar ese mismo universo. El curador como aliado y no como masticador de propuestas para digerirlas mejor. Por todo ello no creo en una expertización académica de la tarea curatorial, tal como no creo en la expertización de la tarea artística tampoco.

Quien opera en el mundo del arte debe tener conciencia de la ausencia de cánones establecidos y afrontar los riesgos de operar en un mundo complejo, contradictorio, subversivo, controvertido y sobre todo de gran libertad y dinamismo. No siempre el orden, la mesura y la razonabilidad dan buenos resultados. Gracias.
(aplausos)

Marcelo Pacheco
Antes que nada quiero agradecer la invitación de Tamara y Esteban.

Cada vez -en los últimos años- que se plantea el tema de discusión alrededor del problema de la curaduría y los curadores, yo siempre recuerdo una vieja anécdota que ocurrió en Santiago de Chile hace más o menos unos diez años, cuando quien iba a ser curador de una de las Documentas de Kassel estaba visitando Santiago. Y, en el momento en que se registró en su hotel, puso como profesión "curador". A partir del día siguiente, se dio cuenta de que curiosamente, todas las mucamas y el servicio del hotel lo miraba con cara extrañada, hasta que se animó a preguntar: "qué es lo que ocurre conmigo?", y obviamente todos creían que era un manosanta. Esta anécdota (que siempre cuenta Justo Pastor Mellado cada vez que se presenta la ocasión de discutir qué es y qué es lo que hacemos en realidad los curadores), me parece que es más que clara, en función de establecer cual es el grado de confusión y el problema, la carga que tiene la palabra "curador" y las confusiones que viene abriendo el tema de la curaduría en estos últimos quince años, no solo en la Argentina, sino en el mundo en general.

Para que no quede ninguna duda, yo, en realidad, lo primero que quiero dejar en claro es que yo tengo, sí, posición tomada con respecto a qué es lo que hago cuando me llamo curador, y estoy absolutamente convencido de que la práctica curatorial -no la curaduría- la práctica curatorial, es básicamente un terreno de escritura. Así como estoy convencido de que toda exposición es siempre una narración, y específicamente una narración que ocurre en el espacio, o sea, una narración espacializada, y que toda práctica curatorial implica un acto discursivo. La noción de escritura, la noción de narración, y la noción de discurso son, para mí, los tres elementos fundamentales en el terreno de la práctica curatorial.

Mi formación es similar a la que les comentaba Mercedes Casanegra. Yo también soy egresado de la Facultad de Filosofía y Letras, de la carrera de Historia del Arte, y en el momento en el que egresé de la carrera de la Historia del Arte, empecé a trabajar en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el año '86, y me tocó hacer mi primera muestra con el patrimonio del museo en la Fundación San Telmo, y fue una muestra que se llamó "Desnudos y Vestidos", en el año '86. Aún hoy, unos cuantos años después, tengo absolutamente claro que aquella primera muestra y aquel primer momento de meter las manos en una exposición, para mí, definió claramente la diferencia entre seguir la carrera académica y tradicional, el campo de investigación de la historia del arte en el ámbito de la universidad, y lo que yo había descubierto, que era para mí un terreno totalmente nuevo y una posibilidad diferente, de escritura y de propuesta de discurso que tenía que ver específicamente con la realización de exposiciones, y con lo que con el tiempo se empezó a definir como práctica curatorial.

Como en realidad ésta es una presentación muy corta para abrir el debate, lo único que quiero es dejar puntualizados algunos items. En primer lugar, creo que es fundamental tener en cuenta, que no es lo mismo hablar de curaduría que hablar de práctica curatorial. Fundamentalmente porque al hablar de práctica curatorial, para mí, deja en claro que el terreno y la discusión alrededor del problema de la disciplina de la curaduría queda eliminada. La curaduría es básicamente un espacio que se ubica siempre entre otros espacios. No creo en la curaduría como una disciplina. Sí, creo en la curaduría como una práctica. Tiene que ver específicamente con la puesta en acción, con un acto discursivo, como decía antes, y con la construcción específica de una narración. Es el mismo problema que se plantea, o, viene planteándose durante gran parte del siglo XX en el terreno de la literatura, en el terreno del lenguaje, con respecto al problema del enunciado y la enunciación. Claramente, así como la enunciación es el acto de la palabra, el decir, y el enunciado es el texto, en el caso de la práctica curatorial ocurre lo mismo. La práctica curatorial, lo que hace en realidad es generar un discurso y generar un texto, que en el momento en el cual se transforma en anunciación comienza a adquirir sentido.

Por otro lado, quisiera dejar también en claro algo que para mí es fundamental y que no hay que perder de vista, y es que, en realidad, todas estas discusiones alrededor del problema de la práctica curatorial y de la figura del curador, son parte de un debate reciente. Un debate de estos últimos veinte años, directamente relacionado con la transformación del mundo, en términos de la transformación económica, política y social que el mundo ha tenido en los últimos veinte años. Es imposible pensar la práctica curatorial si no tenemos en claro que estamos hablando, fundamentalmente, de un mundo que se ha transformado en términos del capitalismo tardío, en términos de la globalización, en términos del tema de la transformación y la transferencia de las nacionalidades, en término de la entrada de las artes visuales al territorio de las industrias culturales o el territorio de la industria turística, etc. Y ese contexto me parece que es clave, porque sino, en realidad, nunca tenemos demasiado en claro por qué precisamente aparece en estos últimos veinte años la discusión alrededor del problema del curador como figura central en el campo artístico, cuando es una figura que existe en el mundo del arte desde el siglo XVIII, y en realidad, como formulación en el campo del lenguaje que ahora pasó a definir actividades totalmente diferentes.

Por un lado, claramente, el curador como administrador y negociador de los resortes de circulación de visibilidad, de legitimidad, y de consagración; el curador como dador del estatuto artístico. El curador, como un productor de servicios de cuello blanco, tomando una denominación que ahora se utiliza mucho en el campo de la economía de las ciudades globales. Esta idea de que en realidad los curadores terminan transformándose en productores de servicios con la particularidad de que en realidad son productores de servicios de cuello blanco (con lo cual tienen buenos honorarios).

El curador / promotor, o el curador que en realidad funciona como agente de migraciones, o el que da los visados y las credenciales. Hasta qué punto el curador se ha transformado en aquel que administra los pasos de fronteras, en un mundo globalizado, pero, lo que ha hecho ha sido recrear el esquema y el funcionamiento de las fronteras, de una manera diferente a la que estábamos acostumbrados, de acuerdo con cómo se había organizado el mapa del mundo en el

siglo XIX, pero que son fronteras que obviamente no han desaparecido.

Y en última instancia, la idea del curador como aquel encargado de establecer la policía discursiva. Esa noción de curador como administrador, como policía discursivo y como el que cuida el paso de frontera, es totalmente diferente a la noción del curador relacionado con la idea de práctica curatorial que a mí me interesa, que tiene que ver justamente con lo que enunciaba al principio, de la práctica curatorial como campo de escritura, de edición y de trascripción, donde el curador se transforma en un "productor de infraestructura"(como diría Pastor Mellado). A mí me parece más interesante pensar la figura del curador como alguien que trabaja en los márgenes. Como alguien que, en realidad, en lugar de tener que administrar sentido, lo que hace es dislocar sentido. Me interesa la idea del curador -básicamente- como aquel que disloca específicamente el cuerpo mismo de los enunciados, y que tiene en claro que no hay una pretensión dogmática de crear un determinado principio de autoridad. Básicamente, la idea de la práctica curatorial como aquellos que trabajan en el campo de los agujeros, en el campo de los umbrales, en los pliegues, que no fija objetos.

Ahí aparece otro tema que para mí es fundamental, que es la idea de que el campo de batalla se haya abierto alrededor de la práctica curatorial y que en parte mencionaba Andrés (Duprat) con "los curadores bobos", tiene que ver justamente con esta cuestión del funcionamiento de la práctica curatorial como un campo de batalla al que tratan de ingresar los críticos, los investigadores, los artistas, los coleccionistas, los periodistas de arte, etc. simplemente porque la práctica curatorial hoy es el único campo reconocido por el sistema artístico como el lugar en el cual se dirime la autoridad. Lo que no tiene nada que ver con la idea del autoritarismo curatorial, que es otro campo de discusión y es otro problema. Evidentemente, sí es cierto que la producción artística, tanto en lo institucional público como en lo institucional privado, ha delimitado y ha creado un campo de discusión que tiene al curador como figura central, donde lo que se está discutiendo es específicamente la autoridad epistemológica que tiene el curador para dar sentido o no a la producción artística, tanto hablemos de lo contemporáneo como hablemos de lo histórico. Hay un punto en el cual todo eso se junta.

Para ir cerrando, quiero simplemente marcar la idea del acto de exponer, que debe ser considerado como un acto discursivo, que en realidad, lo que propone, son nuevas costuras y trabaja siempre sobre tachaduras. La idea de la práctica curatorial como inscripción, se trata de una acción que actúa simultáneamente en el campo físico, social y simbólico. Lo que hace, es poner en juego unidades diversas; básicamente construye relaciones, abre un conjunto de posiciones subjetivas posibles, pero no es la que confiere lugar ni al espectador ni al objeto artístico. De la misma manera en que la práctica curatorial no determina identidad, sino que aloja relaciones de identidad, que es algo diferente. En esta numeración, para mí uno de los puntos centrales tiene que ver con el lugar común de suponer que las exposiciones son productos terminados, y en realidad la exposición es siempre es un proceso. Por lo tanto, solo se puede entender la práctica curatorial si tenemos en claro que toda exposición es un proceso. Es algo que está ocurriendo, toda exposición implica fundamentalmente: conectar, relacionar, organizar, interpretar, explicar y describir a la vez.

Y que toda exposición, por definición, deja cosas afuera, que es uno de los puntos fundamentales de discusión en la rencilla de poder doméstica entre curadores y artistas. La idea de que toda exposición, de la misma manera en que la idea de que la práctica curatorial construye una historia fija, es lo que finalmente hace abrir los puntos de fricción entre artistas y curadores, suponiendo que cada exposición, lo que hace es siempre elegir quien está adentro y quien queda afuera. Olvidándonos de que en realidad, todo proceso de escritura siempre implica necesariamente -y lleva por condición-- la idea de dejar afuera. De dejar afuera y cualquier intento de descripción completa es absolutamente fraudulento, tanto en el campo de la práctica curatorial como en el campo de la historia.

Por otro lado, quiero insistir y remarcar que toda exposición es siempre una demostración pública, por lo tanto, siempre va dirigida a una segunda persona. La manía autista de los curadores se suma como uno de los elementos que más estragos hace en el campo de la producción, y que en el caso especifico de la práctica curatorial como una narración, lo que se incorpora como elemento fundamental que distingue a esta narración de otras narraciones, es

justamente la idea del mirar. No olvidarnos que en el campo de la práctica curatorial, el elemento clave sobre el cual nosotros estamos articulando el trabajo es sobre el tema de la mirada. Y poder abrir, entonces, el debate sobre algo que en realidad en el campo del psicoanálisis, la sociología y los estudios culturales se ha discutido hace tiempo pero en el campo de los artes sigue siendo todavía bastante problemático, que es que la mirada es parte de una construcción cultural. La idea de que, justamente, la mirada se construye, y la práctica curatorial debe estar articulada en esa noción de la mirada como algo que se tiene que construir a lo largo del tiempo.

Lo que quería era dejar planteados estos *items*, y el ejemplo del que iba a hablar (que ya no hay tiempo ahora) era la muestra "Cantos Paralelos" en la que participé en el año '99, que fue una muestra de arte argentino contemporáneo realizada en Austin [Texas, EE.UU.], y después se mostró en Phoenix [Arizona, EE.UU.], y en la biblioteca Arango en Colombia, con nueve artistas argentinos. Quería tomarlo como ejemplo, pero bueno, ya estoy dentro del tiempo, así que cualquier cosa, después en el tránsito del debate, podemos hablar sobre el tema de Cantos Paralelos. Gracias.
(aplausos)

Discusión

EA: Bueno, alguien quiere agregar algo? Alguien tiene alguna pregunta? Si no hay ninguna... ya hay algunas preguntas por escrito. La primera: hasta qué punto la curaduría puede ser independiente de las instituciones?

M.P.: Sí, yo creo totalmente en la práctica curatorial independiente. De hecho, hasta mi llegada al M.A.L.B.A. hace apenas una semana, trabajé como curador independiente... digamos desde mi salida del Museo Nacional de Bellas Artes en el '93 hasta ahora, durante nueve años, trabajé como curador independiente. Creo absolutamente que hay un terreno para la práctica curatorial independiente. Pero eso no tiene que ver con que uno trabaje por fuera de las instituciones, o si uno está trabajando dentro de la institución, que la práctica curatorial como cualquier otra de las actividades relacionadas con este campo de la producción cultural, es un terreno de negociación constante. De eso no cabe la menor duda, que cada vez es un terreno más complejo porque intervienen mayor cantidad de variables, y obviamente, las decisiones de poder son cada vez más complejas en términos de financiación, intervención de los *sponsors*, intervención de los artistas estrella, los curadores estrella, las galerías, el mercado, etc, etc, así, pero creo totalmente en la posibilidad de la práctica curatorial como una práctica independiente por fuera de las instituciones.

Público: En el caso de una curaduría independiente, en qué espacio se desarrolla eso?

M.P.: La independencia no tiene que ver con que se desarrolle dentro del espacio institucional. Porque eso sería, o daría por supuesto que todo espacio institucional es un espacio apresado.

P: Y como diferenciaría, entonces, una curaduría "boba" de una que no lo es en un espacio que no es institucional?

M.P.: En términos profesionales. O sea, que la curaduría sea boba o no, o que los curadores seamos o no bobos, no tiene que ver con que estemos dentro de una institución o por fuera de una institución. Tiene que ver con que hay curadores que son profesionales y curadores que no son profesionales. Sí, la frontera ocurre como en cualquier campo de práctica... porque ahí entraríamos en otra discusión, que es un tema bastante complejo, que es: cuáles son, hoy día los espacios en los cuales existe la posibilidad de una práctica curatorial independiente, en términos de cuáles son hoy los espacios todavía independientes? También para la producción, y para mostrar. La idea del espacio alternativo, el *underground*, etc. es algo que se fue con los '80 junto con otras tantas cosas. Hoy existen espacios que no se pueden definir en otros terrenos, o que tienen términos de funcionamiento diferentes, es cierto que una institución siempre tiene necesariamente fronteras más complicadas, pero yo no creo que la frontera tenga que ver ... es muy personal, pero, no creo que tenga que ver con estar adentro, o estar

afuera.

V.N.: Además, agregaría que la práctica puede ser independiente, pero puede luego estar puesta en una exposición expuesta en una institución o puede ser arte público, o puede ser una *performance*, puede ser una situación de intervención en algún tipo de empresa... justamente, creo que la práctica independiente tiene esa libertad de poder pensar en cuál es el sitio ideal para mi proyecto. Y no necesariamente estar atada a las negociaciones de una institución, y todos los límites que eso conlleva. Me parece que es un desafío fenomenal y hay que tener bastante coraje y mucha tesitura, y que cuando alguien lo tiene, realmente los resultados brillan. Quizás, a veces, más que dentro de las instituciones.

M.C.: Y yo agregaría que especialmente en nuestro contexto, porque si no, estaríamos hablando de instituciones ideales con personas ideales, digamos, con todo un conjunto de personas que, en general, no es la regla común, ni en las instituciones ni en los lugares acá. Sino que es una cosa mucho más desde la lucha personal.

P: Bueno, de las cosas que estuvieron diciendo, yo voy a decir algunas cosas con las que estoy de acuerdo. Fundamentalmente con que la actividad, mejor dicho, que la curaduría es una actividad, que requiere una formación previa en otros campos, en los campos específicos, digamos de los que podemos ser curadores. Se puede ser curador de una muestra de ciencia, y para tal caso es conveniente conocer la ciencia base a la que uno se va a dedicar. Lo pienso también desde el punto de vista del que se estudia la museología -no acá, sino en el resto del mundo, que se estudia como un postgrado- también me gusta pensar algo, a lo que hizo breve referencia Marcelo, el curador en sentido etimológico original. "*Curare*" en italiano y para los romanos era, precisamente, la principal actividad era "tener al cuidado", que eso significa *curare*, al cuidado, una edición. Una edición, en este caso, de libros. Pero me gusta pensar eso también, desde el origen etimológico. Pero más allá de estas coincidencias, y de la práctica, que creo también cabría pensar otro tema (que se los tiro como posible tema de discusión), que es el tema de la crítica de arte. Que también es una actividad, no es una profesión, es una actividad. No es una disciplina, es una actividad. Quisiera que, digamos, el panel... tiro el tema, Marcelo, pero me gustaría que respondiera más de uno, si pueden un poco todos, una reflexión sobre el tema del autismo del curador. Por haber practicado alguna vez la curaduría, es algo que más que me procupa, me atormenta.

(largo silencio)

A.D.: Ahora somos autistas...

(risas)

V.N.: Me gustaría decir algo con respecto al tema de la disciplina -- la curaduría, o la práctica curatorial, o como la llamemos, porque no las distingo tanto, como Marcelo. Pero me hace ruido esa idea de eliminar la disciplina, o eliminar la profesión, o el profesionalismo que pueda tener o no la curaduría. Me molesta, quizás porque vengo de un contexto, recientemente, en donde existen cantidades, *quichicientos* curadores por donde mires, realmente profesionales. De primera línea. Eso por un lado, porque creo que realmente conlleva mucho de lo que hemos hablado aquí; es un profesionalismo, es un compromiso que se tiene con el arte, desde el punto de vista de la investigación, de una responsabilidad a todo nivel de acuerdo con lo expuesto hoy aquí. Entonces, creo que no es algo así como excluyente, esa necesidad de distinguir la actividad de la profesión, creo que si uno se toma su profesión responsablemente, está generando actividad, y viceversa. Eso por un lado. Respecto de la manía autista de los curadores, me gustaría que vos Marcelo, que lo largaste un poco así, antes de entrar a discutirlo creo que sería bueno definirlo un poco, definir a qué nos referimos, porque creo que quizás no todos en la audiencia están al tanto de lo que querés decir.

M.P.: Bueno, pero no vamos a convertir esto en una discusión del M.A.L.B.A.
(risas)
Pero, a ver, que quede claro que cuando yo insisto en la idea de la curaduría como práctica, no estoy eliminando de ninguna manera la profesión - profesión con la cual me reconozco- y

mucho menos el profesionalismo. Yo lo que sí, discuto, que para mí, es un terreno interesante, además, de debate, es esta cuestión de si existe o no la posibilidad de pensar en la curaduría como una disciplina para ser formado en términos de estudio; algo que uno puede pensar como una currícula para salir con el título de curador. Que es otra cosa. Que probablemente tiene que ver con la situación que uno ve en los intentos (tantos fallidos que hay localmente), de generar espacios en los cuales se estudia para ser curador. Y como además estamos probablemente ya escaldados, cuando vemos la vaca, lloramos. Porque los museólogos ya hicieron bastantes estragos en todos los museos. A mí me genera también esta cuestión de pensar: Bueno, OK, la práctica curatorial, yo no estoy tan convencido de que haya que pensarla en términos de disciplina.

Creo que es mucho más interesante el campo que abre la curaduría, y que la disciplina en el campo de la formación curatorial como estudio terciario implicaría agravar el riesgo de suponer que hay una plantilla curatorial, y vamos a empezar a ver curadores que surjan con títulos terciarios por todos lados, y en realidad me parece que es un terreno bastante más atractivo. Entonces, es como otro debate. Con respecto al tema del autismo, lo que trataba de dejar en claro, es que para mí, esta cuestión que la práctica curatorial tiene como elemento fundamental, dá como resultado directo esta enunciación puesta en acto que tiene que ver con una exposición, dejar en claro, realmente, creo que lo que toda exposición lleva por definición, debe llevar por definición, no es anecdótico, y no es simplemente un elemento más en el proceso, sino que es central, que toda exposición está dirigida a una segunda persona. Toda exposición está dirigida a un público. Entonces, en ese sentido, muchas veces el problema que uno siente en el campo de la práctica curatorial, es que en realidad se transforma en discusiones entre cinco, que estamos discutiendo el problema del rulo en la voluta jónica, y el público pasa sin enterarse nunca de lo que estamos discutiendo los curadores. Lo que no implica tampoco, porque tampoco me interesa, esta manía por el soporte didáctico, donde vamos ya al otro punto, y creemos que el público además de que no saber ver, sabe leer con dificultad. Y le explicamos una vez, dos veces, tres veces, en veinte cartelitos, que vea lo que nosotros queremos que vea. Justamente lo maravilloso de la práctica curatorial es ese otro terreno, en el cual sí, OK, es cierto que uno está construyendo sentido, escribiendo, poniendo narración... Y ahí vuelvo a una cuestión básica, Foucault ya lo estudió con respecto al problema de la ciencia; en la práctica curatorial, es maravilloso también, este problema, la práctica curatorial tiene que ver con la autoridad, pero de ahí al autoritarismo, hay absolutamente un trecho. Me refería a la autismo en esta dirección.

V.N.: Está bien. Bueno, querías que comentemos sobre este concepto, no? Lo primero que pensé cuando lo explicaste... me vino a la mente una exposición de Harald Szeemann, donde había una escultura de una bailarina de Degas, al lado de una escultura del minimalista Donald Judd, de los años '60, al lado de un banco Greco Romano de características *equis...* se trataba de postular la existencia de conexiones maravillosas entre estos objetos, y uno no tenía ni idea de por donde ingresar a esta exposición. Era, de alguna forma, totalmente autista en el sentido que era una conversación del curador mismo con su propio ego, por tener estos objetos totalmente sublimes uno al lado del otro en el espacio, para sí mismo, para el goce propio. En este sentido, no puedo estar más de acuerdo con que, si nos vamos a vanagloriar, hagámoslo con nosotros mismos, y egoísticamente, pero no es necesario involucrar a toda una institución, un público, una cantidad de gente para que vea las malacrianzas que uno pueda tener, o las idiosincrasias. Me parece bastante claro el problema en este sentido. De no ser consciente de quién tenés delante, de a quién va esto, y más en el ámbito de arte contemporáneo, que creo que ya tiene bastante su dificultad, y no generar un puente con la audiencia, no generar un discurso, en este sentido, estoy de acuerdo con Marcelo, en términos de pensar una exposición como un discurso o una escritura o una narración, o sea, tiene que haber algún tipo de sentido en el espacio.

El sentido también puede ser la exploración de un grupo de obras al lado de otro y que se vea el desarrollo de algún tipo de discurso, dentro de un grupo de obras, y que luego uno pasa a otro, etc. etc. Depende de la exposición, no?

A.D.:Creo que es tan amplio, el campo... Sí, obvio, él explicó lo que quería decir con "curador autista". Sí, cuando hay un código absolutamente críptico y uno se queda afuera, es hincha-

pelotas porque te quedás afuera. Me pasa muchísimo a mí. Ahora, creo que hay distintos niveles ...

P: pero, dale...

A.D.: A mí? Sí. Muchísimo, sobre todo afuera, me pasa. Tiene que ver con lo que decía cuando hablé, que también tiene que ver con quién es uno y qué viste. Porque uno ve lo que ya conoce, digamos. No ves "nuevo". Es así, pienso eso, yo. Creo que hay como distintos niveles de lectura. A veces, me quedo afuera, qué sé yo. A veces por culpa de un curador muy hermético, y a veces por mi ignorancia. Creo que como el campo del arte contemporáneo es tan amplio, yo también prefiero quedarme afuera a que me expliquen la exposición, como decía Marcelo, en ese sentido. Muchas veces las cosas hablan más por lo que no hablan, digamos, que por lo que hablan. Pero no tengo una posición respecto a eso. Soy público, no? Sí, si yo armo una exposición, trato de que no sea un chiste entre... una discusión que tuvimos en una cena yo con los artistas. Que no se estructure en base a un código absolutamente privado. Pero yo no tengo, en general, en el campo que yo actúo, no tengo mucha preocupación por el público. No me interesa demasiado... no el público, o sea, no me interesa ser didáctico, yo manejo un museo de arte contemporáneo, y ya. Y trato que sea profesional en el sentido de mostrar las cosas como los artistas las producen, sin red, digamos. No suavizar, lo que hablaba de no masticar, de dar un poco masticado porque sino es un poco... y el arte, la verdad, que a veces, es revulsivo a propósito, y me parece bien que sea así. No sé bien qué decir con respecto al tema... parezco Warhol, no?

(risas)

M.C.: Simplemente, te diría algo que me parece un poco obvio; entiendo perfectamente lo del autismo, pero yo creo que prácticamente cualquier exposición de arte contemporáneo, creo que lo sabés bien, te propone un trabajo de investigación, también, a cualquier espectador, tanto al especializado (al especializado, menos), pero al espectador, le propone un trabajo de investigación. Creo que es así. No nos queda otro remedio.

A.D.: Perdón, una cosita. Yo veo fútbol, y veo lo que dicen los tipos que hablan, los comentaristas, y yo me doy cuenta de que no estoy viendo casi nada. Porque no sé de fútbol. Entonces, escucho, y es genial lo que dicen. Anticipan, dan una complejidad de lectura de la misma cosa que está pasando, que yo no la tengo. Miro diez minutos, y me aburro, si no hacen un gol o un foul, pero lo que yo escucho que dicen los comentaristas, realmente me da la pauta de que hay algo ahí que yo no veo, que tiene que ver con el conocimiento. Tiene que ver con que vieron un millón de partidos, conocen la función de las cosas, se anticipan a lo que va a pasar, si el contrario hace eso... me parece que es parecido.

(no se escucha, alguien habla lejos del micrófono).

P: Eso digamos, yo no quisiera que esto fuera una especie de polémica mía sola...

A.D.: Polémica de fútbol, aparte...

P: Por supuesto, que contestando a lo que vos dijiste con respecto a la profesión, yo no me refiero a "ser profesional", sino a la diferencia entre -mejor- disciplina, quizás, que la palabra es profesión que es lo dijo Marcelo, y actividad. A eso me refiero. Lo mismo, me refiero a la crítica, conocer la ciencia base del tema que tenés entre manos, para hacer una curaduría, montar un museo, etc. etc, bueno, no importa. Eso es previamente, para decirte que no estoy en contra a la profesionalización, muy por el contrario. Creo que la curaduría boba tiene que ver precisamente con cierta cosa de divulgación de determinados términos, como en su momento, todo era un *happening*, en la década del '60. O sea, vos hacías una fiesta en tu casa, y hacías un *happening*...

V.N.: Pero, te voy a contestar un minuto eso, porque me importa y lo dejamos de lado, porque sino se convierte en un...

P: ... en un diálogo...

V.N.: Sí... porque, por ejemplo, yo hice un Master en Curaduría de Arte Contemporáneo, no? Entonces, escucho eso, y lo escucho desde mi experiencia personal. Lo cual no quiere decir que yo salgo con un Master y soy curadora, pero sí que me armé de herramientas que luego me sirvieron y mucho... Yo era la más joven en la camada en la cual yo estaba, y las diez personas que estaban ahí veníamos de disciplinas distintas. Y con bastante bagaje, cada uno, dentro de lo suyo, contribuyendo a un espacio de discusión sobre cómo generar posibilidades, llamémoslo, o cómo generar una práctica curatorial inteligente.

Yo creo que si uno viene del secundario, y trata de hacer un estudio curatorial, no sé cómo puede llegar a funcionar eso. Pero sí, con un bagaje previo, y creo que en ese sentido estamos totalmente de acuerdo, que hay aspectos para problematizar, para pensar, o sea, que da como para hacer una dinámica de búsqueda, armar una disciplina, que quizás es cierto no existe, porque tiene que manifestarse en la práctica. Y yo, en ese sentido, entro al Master sin una práctica curatorial previa, soy la única en ese grupo, pero absorbo todo lo que le pasó al resto, y bueno, y por suerte, tengo la posibilidad después de largarme a ese terreno. Y aquí creo que son tantos los problemas, tantas las posibilidades, respecto de lo que uno puede elegir, cómo presentar esto o aquello, tantas las politicas que afectan a las instituciones, los boards, el dinero, y tanto lo que se necesita pensar el lugar del artista, las discusiones, la preparación que se requiere en ámbitos como filosofía o ética profesional, son una cantidad de cuestiones que creo que realmente dan por lo menos para un postgrado. No sé, como una cosa para...

P: Voy a decir algo porque como uno es artista y no entra en el campo la curaduría, para cortar un poco el diálogo entre ustedes e intervenir. A mí, bueno, los escucho, y pienso lo que para mí, sería un deseo de curador, que en realidad no sé específicamente cual es la función... no sé, no sé, nunca trabajé de curadora, y creo que sería pésima, aparte. Pero sí, hay varios puntos que veo y uno es, por ejemplo, la responsabilidad en la construcción de la simbolización que tiene, de la construcción de un campo simbólico por parte del curador. Por otro lado, que a su vez considero que ese campo debiera ser un campo sumamente flexible, en esa construcción de un discurso -un discurso puede ser flexible o puede ser cerrado- y ahí sí, veo lo que es el autoritarismo, realmente me resulta detestable masticar un propio discurso y mandarlo hecho y cerrado o poder trabajar sobre un discurso abierto, no es cierto? En lo que es la construcción de una muestra, me imagino. Y que por otro lado, es muy diferente una muestra histórica de arte contemporáneo, y también debe ser muy diferente lo que es la construcción de una muestra con un artista jóven o un artista vivo donde no sé si hay un trabajo en conjunto o se manejan de forma independiente.

Como artista, y con lo que yo considero que es la circulación de la obra, que para mí, cuando una obra entra a circular, es cuando se recarga simbólicamente. Cuando una obra está dentro del taller de un artista, es como un espejo del artista, y es una obra cerrada, y por eso me parece fundamental que circule, porque justamente es donde se recarga, y ahí es donde resulta interesante la intervención de un curador. Porque como artista, para mí, mi obra, a veces, me resulta sumamente cerrada. No habla conmigo mismo, y finalmente es una pavada, y deja de gustarme, y es horrible, y es donde ahí yo pediría socorro a un curador. Alguien que me la abra de alguna manera, que la refresque, y que la haga realmente construir un discurso con otro que forme parte de un campo simbólico mayor.

Y creo que es una tarea sumamente rica. Ahora, aquella cosa masticada, cerrada, donde realmente casi el curador pasa a ser el traductor de lo que quiere decir el artista. Puede llegar a ser mortal, muy cerrado, acotado y con muy pocas posibilidades de construcción permanente de los discursos. Creo que son situaciones casi de ensayo, las veo, como del curador. Que la empieza a escribir alguna y otra vez, y re-escribe, de repente, no? Poder montar una muestra de una forma u otra, creo que eso es la parte sumamente interesante, en ese punto. A veces, cuando me hablan de mucha investigación, creo que sí, la tiene que haber, pero esa investigación llega a un momento que debiera quebrarse y haber una parte de riesgo. Decir, bueno, voy a jugar un pensamiento, como lo mismo pienso que debiera ser la crítica, no? Llegar a un punto donde realmente genera un pensamiento nuevo. Un pensamiento propio, y aparte, si es nuestro, mucho mejor.

A.D.: Sí, lo mismo debiera ser el arte. Que tiene los mismos problemas que decís para la curaduría ...

P: Absolutamente, creo que aparte, tiene que haber como un idea de qué es arte para cada uno, no? La curaduría de alguna manera encierra eso. De discutir qué es arte o qué pensamos que es lo contemporáneo, cuál es la función que cumpliría, que debiera cumplir, o que podría cumplir.

P: Una pregunta que yo quería hacer a cada uno, que tienen diferentes formaciones y *backgrounds*, la relación que ven entre la crítica de arte, digamos, su papel como críticos de arte, y como curadores. Es algo que tiró Lauría, y que no contestaron.

M.P.: Lo mío es muy sintético porque nunca he hecho crítica, o casi nunca. Con lo cual, mi punto de conflicto ha sido las relaciones entre la historia del arte y la práctica curatorial. No tanto entre el tema de la crítica de arte y la curaduría.

A.D.: No hago crítica de arte, tampoco. -*chán!*- pasó...

(risas)

M.C.: Yo, sí, hago crítica de arte, y creo que lo que vos proponías, Marina, me parece que estás... creo que tu propuesta era, más que pedirle auxilio a un curador, pedirle a un crítico. Entonces, creo que la cuestión iba más por ahí. Lo que sucede es que esta noche se está discutiendo la curaduría, con esto no es que me estoy escapando, sino que me parece que directamente, puede ser tema de un próximo debate. Lo que pasa, desde mi punto de vista, la crítica pasa a través de -lo voy a decir muy brevemente- una interpretación, pero terriblemente unida a la investigación muy profunda, tanto de la obra del artista como del contexto. Creo que es eso, y no simplemente una opinión banal, ni por supuesto, desde ya, tampoco confundida con el periodismo de arte. Es justamente la interpretación de lo que están haciendo los artistas de manera viva en el mismo contexto que yo también estoy viviendo.

V.N.: Yo no hago crítica de arte, pero la sufro. Creo que probablemente, varios estamos de acuerdo acá, sobre una fundamental carencia de una rigurosa crítica del arte en Argentina. No me refiero a Mercedes justamente, todo lo contrario. Tengo admiración por muchos de tus textos, pero sí, en el periodismo. Creo que no hay mucho compromiso por parte de los críticos, por lo menos tal cual lo experimento yo en la Argentina. No me dan ganas de leerlos, me asusta que no me den ganas de leerlos, que no leo algunas críticas porque cuando las leo, me patinan. Y cuando las leo y leo el comunicado de prensa que escribimos en una institución, en la propia computadora, textual, impreso, eso asusta.

Con esto quiero decir que no siento que suceda mucho que el crítico provoque, o sea, no está jugándose a encontrarse con el artista en la inauguración y haberle criticado a una muestra a rabiar y generar la posibilidad de que otro vaya, y la defienda. Y generar este espacio de discusión, que es súper necesario para que el propio artista luego diga, pará, flaco, no estoy de acuerdo con vos por esto, esto y esto, ni por esto, esto y esto pero me dijiste algo que me pareció fundamental en mi obra, y no sabés lo que lo voy a pensar. Creo que el crítico tiene un rol de compromiso, o debería tener un rol de compromiso tal como lo tenemos creo que todos acá hoy, curadores, críticos, que están acá. Me parece que no se puede eludir ese punto de compromiso. Y o empieza a suceder, o empezamos a buscar. Digamos, yo quizás soy un poco idealista con estas cosas, no? Pero me parece que tiene que haber una cantidad de gente joven, que se tiene que largar a escribir, a equivocarse. O sea, yo trabajo con gente joven en el museo que realmente es súper inteligente, y quiero verlas escribir, y dónde van a escribir? Quiero saber. No sé dónde están.

Pero realmente, creo que es un lugar donde en un punto, el curador y el crítico comparten una función de responsabilidad y provocación, y hay una cosa de opinión muy fuerte en el arte. El arte genera opinión. Porque propone algo. Y entonces, tiene que haber otro que lo lea distinto. Creo que eso es muy saludable para los artistas, para los curadores, yo quiero que alguien

diga, sabés que? tu muestra, falla, por esto, esto, esto, y esto. Y que otro diga no, pará, acá se rescatan ésta y éstas cosas. Es súper importante. Creo que genera un caldero, genera pasión, genera una cuestión a nivel de producción artística donde uno quiera decir cosas. Si nos quedamos callados, no sé a dónde vamos a ir. Porque dependemos de la producción artística.

P: Bueno, yo quisiera referirme brevemente a las palabras de Mercedes, y a las palabras de Duprat, al respecto de que no se podría ser curador de muchos y diferentes temas variados, sino que hay una relación de afecto. Hay una relación de amor, hay una relación de proximidad, posiblemente entre la lección de lo que se cura, la obra que se cura, y la obra que es curada. Y al respecto... tuve oportunidad, en un momento de hacer una curaduría, que es la de la obra de Ricardo Carreira. Ahí, cumplí, verdaderamente, con lo único que yo podría hacer, que era tenerle afecto, indudablemente, y era la única razón por la cual la había hecho.

No había ninguna otra razón. Y, justamente, oyéndolos a Uds. comentar, comprendí que, indudablemente, había que elegir, tomar, y dejar. Y éste fue un caso muy especial, porque la obra no estaba. Había que reconstruirla. Sin embargo, se podría reconstruir muchas más obras de las que yo habría reconstruido. Sin embargo, opté por reconstruir solamente aquellas que permitían una independencia de la mano, mano de artista, que ya no se podía recuperar. Aquellas que eran objetivamente mucho más factibles de ser tomadas, y además que yo las conocida verdaderamente, porque prácticamente había expuesto al lado de estas obras.

Entonces, comprendo perfectamente qué es lo de tomar, y qué es lo de dejar de lado. Y eso podría haber tenido distintas lecturas, también, aún a pesar de que las obras no estuvieran hechas, como en el caso de Carreira, podía haber sido encarada de otra manera, eso también me lo planteé. Pero, bueno, yo elegí ese camino. Ese camino para poder ser lo más legítimamente respetuosa con respecto de una parte de la obra de ese artista. Lo cual no involucraba a toda su obra, indudablemente. Por el otro lado, me quedó bailando en la cabeza un poco la conversación y el texto, el texto verdaderamente, que había expresado Marcelo. Yo comparto totalmente esa posición, de que el trabajo de la curaduría es un texto. Indudablemente. Pero simultáneamente, como artista, le tengo un terror espantoso. Que se transforme en un texto encima. Porque estaba poniéndome el ejemplo de los textos que se hacen sobre Borges, por ejemplo. Hay infinita cantidad de textos, miradas, distintos tipos de miradas, sobre un autor determinado. Y me parece que ese juguetear con las palabras, y rescatar frases, e hilvanar una tercer composición, es legítimo. Por supuesto, es legítimo, se hace. Ahora, de ahí, cuando yo pienso que en vez de juguetearse con palabras, se juguetea con pinturas, esculturas, objetos, ahí es donde me produce un escozor, verdaderamente. Porque me parece que es una entidad distinta, y en cierta forma, diría, me aproximaría, en cierta forma, a Macedonio Fernández, que desconfiaba del uso de las palabras, porque se puede juguetear muy fácilmente. Él creía en el objeto. Yo, personalmente, en mi formación, vine de la escultura, y creo en esa cosa táctil, en esa cosa de aprender algo de un objeto. Entonces, tomo, perfectamente, y reconozco que hay un texto, en toda actitud de un curador, por supuesto en esas grandes empresas de curaduría. Hemos visto en la Documenta de Kassel, y en tantas otras muestras, que son verdaderamente ejemplos lo que se estaba hablando: versiones autistas, para poder regodearse, y que se pasan por encima todas las obras, las obras de los artistas. Bueno, nada más que eso, gracias.

P: Bueno, yo quería preguntar, ya que están acá los curadores, si una curaduría de una muestra, o cuando Uds. hacen una curaduría, esa curaduría tiene como un sello de autor. O sea, la muestra curada por... Y que muchas veces, esas muestras tienen así como más importancia, la muestra curada por tal curador, y cuál es el hilo del sentido -me gustaría si Marcelo, podés contar la muestra que estabas por comentar y no pudiste- que hace que vos elijas tal o cual obra, sobre todo en el tema del arte contemporáneo. Relacionado también con el tema de lo que dijiste, como que los curadores tienen así, fama, de que tienen ese pasaporte, que traspasa, no?

M.P.: Con respecto al tema de la curaduría de autor, que decís, es un debate que abrieron los franceses en los años '70 y todavía nadie pudo cerrar esa puerta. Pero que el campo está como muy claramente dividido entre los que creen absolutamente que la curaduría es una

práctica de autor, y toman justamente como ejemplo el tema de la transformación del cine de posguerra, y la aparición del cine de autor, y en este caso sería algo similar. Y los que sostienen que en la curaduría no existe esa firma o esa presencia del autor. Creo que es una de esas tantas discusiones engañosas, digamos, si la pregunta es sobre el problema de la discusión sobre la autoría del producto. Lo que no significa que yo firme al lado de Aisenberg; no tengo semejante delirio. O, mi retrospectiva de Benedit, año '96, la considero "mi" muestra de Benedit, y claramente, tiene que ver con una cuestión de autoría pero que no necesariamente lleva al otro terreno, que es el problema de la discusión sobre la relación y los personalismos y los puntos complicados de relación entre el curador y el artista, como si el curador se tuviera que ver con esta idea del artista produciendo, creo realmente que los curadores estamos muy lejos de eso. Nos dedicamos absolutamente a otra cosa. Bueno, dejo el resto para después, les cuento muy corto lo de Cantos Paralelos.

M.C.: Para que no se aleje demasiado de lo que dijo Victoria recién, yo te quería dar un poquito de esperanza, porque en realidad, en los años '80, la situación con la crítica era todavía peor. No sé si éste es el lugar para hacer esta distinción, entre profesión y actividad que sí se hizo con respecto a la curaduría, pero creo que la actividad se ha, si se quiere, profesionalizado más durante los años '90, creo la situación mejoró, obviamente, y desde mi punto de vista, en gran parte, gracias al trabajo en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, especialmente. Después, han salido otras carreras, que bueno, todavía no han dado sus frutos, pero bueno. Yo creo en una formación de ese tipo, y creo que la formación se ha hecho cada vez más seria. Por ahí todavía no se ve suficientemente.

M.P.: No quiero ser insistente, pero el problema no es entre la disciplina y la profesión, porque sino, seguimos plantados en el mismo lugar...

M.C.: No, no... me refería a la crítica....

M.P.: Sí, estamos de acuerdo, pero digo, claramente, en el tema de la curaduría, no son esos los terrenos que están en discusión. Absolutamente la práctica curatorial debe ser una práctica profesional, y debe profesionalizarse. El tema en realidad, o el problema, es la generación o no de una disciplina, el estudio de grado para curaduría, que eso es otra discusión.

V.N.: Para volver al tema del sello de autor, me parece también que hay otra vuelta, ahí, que tiene que ver con los curadores que no tratan de tener este sello. Que no creen en ese sello, y creo que es el caso de los que estamos acá hoy. Creo que en ese caso, el curador se pone al servicio de la obra, que o él eligió o la institución eligió, en las circunstancias que fueren, pero básicamente, la curaduría surge del entendimiento, de la comprensión de la obra. La exposición se hace en función de eso. Por lo menos para mí, en una situación ideal, las exposiciones tendrían que variar tanto como los artistas con quienes uno trabaja varían. Creo que eso es lo que tendrá que dictar la... -tampoco es la autoría- pero no un sello de autor.

(pregunta sin micrófono)

A.D.: En el sentido de lo que dice Marcelo, sí.

(sigue sin micrófono)

A.D.: No, no - estoy de acuerdo con Marcelo, entendés? no como una cosa de postgrado.

M.P.: Gachi? No, no, es que en realidad, estamos diciendo todos lo mismo, y nos estamos enroscando...

V.N.: Por eso aclaré mi punto...

M.P.: Es una discusión entre curadores, ya es absurda...

A.D.: Aparte, ya hicimos un pacto antes, que está firmado acá....
(risas)

A mí, me pasa con este tema que sacás ahora, es que la formación de las personas -no creo en la formación académica, estrictamente- yo conozco a una cantidad de gente interesantísima por otros lados, entonces gracias a esa excentricidad, digamos, propone una mirada más interesante que el estudioso, que estudió lo que debería estudiar. Entonces, creo que, en ese sentido, es lo que hablaba Margarita, no? Creo que un personaje que viene de otro lado en el sentido de la formación, puede proponer una mirada curatorial mucho más interesante, respecto a *equis* exposición o a obras de la línea dura académica. Pero bueno, pasa en la vida. Y a veces, son unos *bleff*, porque traen, creen que esa mirada, que es excéntrica, puede aportar algo, pero en realidad, es excéntrica, pero es sonsa. Pero creo que uno puede llegar por lados distintos a tener un *approach* con ciertas producciones diferentes, igual de profundos.

P: Yo quería contar la experiencia mía.... Estaba escuchándolos, y viendo si soy un curador o no soy un curador, yo tengo ese problema, digamos. Yo curo un espacio, que es la fotogalería del Rojas, y justamente, bueno, mi experiencia es, en un sentido, muy diferente. Se alía un poco con lo último que acabás de decir vos. Yo hago una práctica, hice y hago una práctica, allí que, sin un respaldo teórico, o sin una formación teórica, como curador. Sí, tal vez, lo vengo haciendo con un sentido, me identificaba con algo que dijo Marcelo, con un sentido casi social, en un sentido de la práctica del curador. En el sentido de poner en el guiso, digamos, el condimento que yo siento que me gustaría sentir, que me gustaría encontrar. No sé, quiero decir también que me parece como que hay un sentido de aporte, que puede tener la práctica curatorial, aún, me parece a mí, corriendo el peligro del autismo, o de quedar abrazado al gusto personal. Cosa que trato de cuidarme mucho de eso, pero de pronto, me parece como que hay una posibilidad también de hacer una práctica curatorial desde ese sentido, no? Desde el lugar del público, por un lado, es decir, qué es lo que a mí, me gustaría ver que no veo? Qué tipo de ordenamiento, qué tipo de discurso? Acerca, en mi caso, de la fotografía, me gustaría ver y no veo? Y por ahí no tiene ningún respaldo teórico que lo sustente, más que una necesidad un poco vaga, íntima, pero con una convicción, también, en ese sentido. Bueno, nada. Creo que también, en ese sentido, pienso que la Argentina, Buenos Aires, que es un país, una ciudad con un alto grado de improvisación; lo estanos viviendo todo el tiempo. Y puede haber algo ventajoso en eso, también. Pero apoyo la profesionalización también.

A.D.: La profesionalización pero en un sentido no académico. Mirá, yo soy arquitecto. Y nada me aburre más que hablar con arquitectos. Porque creen que... son como una especie de eruditos que saben cada vez más, más, más, de menos, menos, menos. Y creen que el kit de la arquitectura de Aldo Rossi, o de el que sea, está en la arquitectura misma. Y no es así. Lo mismo con los *curators*. Vas a Kassel, y te tiran catorce mil nombres, y si... "-no conocés a *tal?*", quedás medio diciendo: "-ah, no me acuerdo ahora, a ver..."

(risas)

Y en realidad, es como pura paja eso; no pasa por ahí. No pasa por ahí. Eso es un conocimiento enciclopédico y tonto, es para hacerse el canchero en una inauguración. En un sentido, es un tipo también de profesionalización, porque las profesiones terminan siendo como *ghettos*, donde uno habla en un código. No sé si viste eso. Los arquitectos, hablamos un idioma determinado, si queremos. No sé si hay otro acá. Los que hacen vela hablan en una cosa que no se entiende. Los técnicos de iluminación, hablan en otra cosa, hablan de "picado"; de un "retro" no sé que, y vos decís: de qué están hablando?

(comentario sin micrófono)

A.D.: Cómo?

(sigue sin micrófono)

A.D.: Sí. No creo que haya que buscar la propia disciplina siempre, porque siempre estas cosas son, como, digamos, representaciones de otras, son como el producto de otro lado. En la historia del arte y en la historia de la cultura, es la historia de la política también. No creo que

haya que tener un conocimiento pequeño, o específico, más que pequeño, en ese sentido, porque sino, uno ... porque las causas no vienen estrictamente de la disciplina.

P: Yo quería decir una cosa de un fenómeno que veo, que bueno, si no es así, mañana yo puedo hablar con la terapeuta, no hay problema. Siempre me pasa que sucede una especie como de feedback entre los curadores y la producción artística posterior a una muestra curada. Es verdad, hay mucha diversidad de opiniones, y de criterios curatoriales y de sellos curatoriales. Pero al final, de un año lectivo, para decirlo de alguna manera, uno termina memorizando un estética, como de, está bien, puede ser la que está en el aire. Pero eso produce un feedback, que en muchos artistas, cambia la producción a partir de lo que se vió en las curadurías a lo largo del año. Y sin mala fé, sin animo de especular, pero bueno, no somos inmunes. A mí lo que me interesa es esa parte *Gestalt*. Si les parece a Uds., que se dá una tercera posición, por decirlo de alguna manera, en vez de estar divididos entre curadores y artistas, como que el arte a partir de esta discusión, o de este protagonismo de los curadores, tiene otra dimensión distinta a las que tenía hace veinte o treinta años atrás, más allá de los cambios normales en veinte años. Pero me refiero a ésto, a esta nueva actuación de los curadores - cómo ven que eso influye en la producción de los artistas?

A.D.: Influye en que los malos artistas empiezan a enterarse de cosas para ver como pueden cambiar para entrar en el premio del Banco Nación... y usan eso, ...

P: Y cuando entran esos artistas, qué pasa?

A.D.: Qué?

P: Y si uno de esos artistas entra, qué pasa?

A.D.: Pasa constantemente. Andá a ver el Premio Banco Nación... (mirando a Marcelo Pacheco) donde él era jurado... (risas) Yo hubiera elegido parecido, igual.... No, digo... No sé por qué le otorgás una infalibilidad a los artistas, que no la tienen.

P: No, no, no. En ningún momento...

A.D.: Son igual así, de mediocres como nosotros y especulan también con estas cosas.

P: No, no no. Pero no lo estoy poniendo como una cosa... al contrario... me remito a lo que dije anteriormente. A la cosa que sucede, cómo ven ustedes que cambia la producción -una vez aceptado, bueno, que por supuesto, hay buenos profesionales y malos profesionales, tanto dentro de la crítica y la curaduría que entre los artistas- cómo ven que cambió esa producción a partir de esta actuación?

A.D.: Sí, antes que nada, lo que vos decís, es, yo lo verifico, es lo que dice él, de generar un espacio de poder, y este espacio de poder como tal genera cambios, digamos, en el concierto que hay alrededor. Entonces, esta cosa, el curador como validador de ciertas cosas... son como personas importantísimas que señalan qué es bueno, qué es arte, qué no es. Eso que vos ves, que yo también veo, parcialmente, es una consecuencia de lo que decía Marcelo, me parece. Que efectivamente, hay ocupado un espacio de poder. Como uno se mueve en un montón de otros aspectos de la vida siendo consciente que hay ciertos grupos de poder. Menem tiene poder. Desconocer eso... Entonces, después, de qué manera uno claudica o no con lo que uno cree, con respecto a conseguir un trabajo, y que no te dejen afuera, o qué sé yo? Creo que la problemática es general. Yo veo eso, que decís vos, yo coincido con eso un poco, que hay líneas a las que la muchachada se sube porque...

V.N.: Yo lo veo distinto...

A.D.: Creo que no lleva a buen fin para esa gente, evidentemente. No te lo digo como religioso, ni creo en un "no sé qué superior", creo que esas debilidades se pagan...

P: Entonces, en tu caso particular, ese cambio, lo ves como una debilidad en la producción...

A.D.: No, lo que yo te digo es que hay un espacio de poder, un grupo de poder, y genera eso que vos decís. Alguna gente sucumbe a eso. Yo lo que yo te digo, es que veo algunos ejemplos de gente que sucumbe a eso, y en general, lo que veo es que no le convino para nada sucumbir a eso. Tampoco se supone que lo hicieron tan voluntariamente, pero que no es un buen camino. Acá hay artistas importantes que...

V.N.: Me gustaría opinar...

A.D.: Bueno,

V.N.: No, porque creo que no entiendo bien la pregunta, o no entiendo bien la respuesta, pero me estoy perdiendo de algo. Porque lo que escucho de lo que decís es "cómo influye una práctica curatorial en la producción artística". Yo no entiendo bien donde entra el tercero, pero creo que ésa es la pregunta. Y lo que veo en la respuesta es "cuál es el efecto de una situación de poder sobre la producción artística". Y creo que son dos preguntas distintas.

A.D.: No, él dice que al cabo de una temporada, él ve, analizando los eventos o exposiciones curadas, o premios, o no sé, lo que sea la referencia, ve que eso delinea un mapa determinado al cual después los artistas, digamos, se suman o no. Varían, tienen una influencia en la producción. Yo entendí así la pregunta, no sé.

V.N.: Me gustaría contestar a la pregunta en el sentido en el que yo la quise entender, quizás. Que no fue, digamos... me generó mucho ruido el tema de que si vos ves un año lectivo por decirlo así, de un curador...

P: No,

A.D.: No, de una ciudad...

V.N.: Ah, en una ciudad, bueno, es más complicado. A mí, me gustaría pensar que, digamos, desde la práctica curatorial, que es lo que estamos hablando, uno propone exposiciones, uno propone mostrar ciertas obras porque cree que es necesario que se vean, fundamentalmente. Y cree que puede contribuir al caldero de la escena artística en la cual se mueve, que va a dar lugar para mostrar otras cosas que surjan en el ambiente. O sea, uno puede ser provocador desde el espacio de la exposición, no? Y no necesariamente generar un tipo de receta. Me parece complicado...

P: Quisiera contar una anécdota en relación a lo que dijo Alberto. El otro día pasó un artista por el lugar donde yo trabajo como curador, y le dije, -bueno, mirá las muestras, y después combinamos, y me traes una carpeta. Y bueno, miró a todas las muestras y después me dijo, -"bueno, ya sé que te voy a traer para que veas". Entendés?

V.N.: Sí, eso tiene que ver con una pregunta que me hicieron el otro día, entré en una galería de arte, y la persona que trabaja ahí, me pregunta: "qué te gusta?" Entonces, yo le digo, qué sé yo? Me gusta de todo; porque qué quiere decir, qué te gusta? Me molestó mucho la pregunta... qué tiene que ver lo qué me gusta? Qué tiene que ver lo que me gusta? Es una pregunta que no tendría que ni entrar en mi pensamiento. O sea, sí, uno tiene un ojo, tiene afinidad para ciertas cosas, pero no pasa por lo que me gusta, pasa por lo que me parece importante, interesante, pasa por algo que problematiza, y complejiza.

P: Bueno,la anécdota era esa, lo que decía él. Que ciertos artistas, según lo que ven, tratan de producir para entrar en determinados lugares, o del criterio del curador, y tratan de entrar dentro de ese criterio... es una anécdota.

M.P.: OK, estamos de acuerdo. Me parece que lo que no hay que perder de vista... Evidentemente, con tu pregunta vamos a ir todos al terapeuta, porque cada uno, yo...(risas) las escuchas psicoanalíticas funcionaron perfectamente porque yo escuché otra pregunta, ahora nos vamos entendiendo. Esta cuestión de la función de la curaduría, como una matriz

que marca la creación de determinados tipos de plantillas de circulación, obviamente que existe, pero: primero, creo que no hay que perder de vista que es algo que existe desde que existe la historia del arte y la disciplina del arte en el siglo XVIII, junto con la estética, la crítica, el coleccionismo, el mercado, etc. etc. Lo que va pasando es que esa plantilla va moviéndose con respecto a quien la genera. Y justamente en estos momentos es el curador el que, en el imaginario, se ha convertido en quien genera las plantillas. Eso es evidente a nivel local, y a nivel internacional. Se ve un arte global que circula y que justamente, es administrado por los curadores globales, de la misma manera que es administrada por las instituciones globales.

Pero en los años '50, eran los críticos, y eso es muy claro en el desarrollo del arte Norteamericano, cuando uno ve lo que van por el lado de Greenberg, y todos, de golpe, entraron a producir en determinada línea, e incluso, uno lo puede ver en la Argentina, que teníamos unos popes en los años '50, que generaron ese mismo tipo de situación. Entonces, creo que lo que no hay que perder de vista es eso. En tercer lugar, que el cambio de los últimos veinte años no es un cambio en el que los curadores brotamos como hongos. Es un cambio del campo artístico, que tiene que ver con los últimos cuarenta años, donde cambiaron todos los mecanismos de producción. Artistas incluidos. Y donde sí se transforma la dinámica, los que intervienen, y se re-funcionaliza, aparecen nuevas necesidades, etc. etc. Entonces, de lo que vamos a hablar es de qué manera se transformó el campo intelectual, en los últimos cuarenta años en el mundo.

P: Bueno, pero en realidad, siendo más concreto, la pregunta se refiere a una paradoja, que un poco la contestó -no sé cuál es tu nombre, él, que está al lado tuyo, Marcelo?

A.D.: Andrés.

P: Lo contestó Andrés. A lo que yo me refería es a la paradoja que se produce, bueno, vos ves veinte muestras curadas por veinte curadores con cuarenta artistas y terminás teniendo la sensación que hay como un núcleo común a todo, que está bien, puede ser el aire, el momento, lo que fuere. Pero terminás hablando y le decís a un curador, pero al final, siempre ponen la misma estética, y todos te contestan -en la mayoría, a los cuales les preguntaba- "y qué querés? Es lo único que hay". Pero también, es lo único que hay porque es lo único que se muestra. A eso me refiero, si tienen en cuenta cuando curan una muestra, no solo lo que hay en aire, digamos, las muestras curadas por los demás, sino cómo es el tema de acercamiento al artista, más allá de ver a las muestras.

A.D.: Sí, sí. Yo visito talleres, qué sé yo. Esa responsabilidad... lo que pasa es que lo que decías hoy vos es; no es una responsabilidad de los artistas -en todo caso mediocres- que sucumben a estas cosas, sino también de los curadores mediocres que copian al de a lado porque debe estar bien, y no hay ninguna reflexión al respecto; de los directores de museo que ponen eso, porque ya sabés que si ponés a estos cuatro, está bien. Porque ya se probó antes. Es un territorio donde muy poca gente toma una posición, realmente, y todo lo demás va pasando como por una inercia, donde nadie paró para discutir eso. Pasa eso, también, me parece. Está aceptado, es como un círculo vicioso. Está aceptado porque fue aceptado, y ahí, bueno. En la última instancia, quizás faltó alguien que en algún momento, se pare frente a esos laburos. Viste como es? Como una cadena. Es como ganar becas; cuantas más becas ganás, más becas ganás. Por qué? Porque ganaste la anterior. Pasa eso.

M.C.: Me parece, que entonces, es verdad que la ausente es la crítica de arte, posiblemente.

A.D.: También, claro.

P: Justamente a eso me iba a referir, crítica, o curaduría, o artistas... Creo que la investigación seria es la que nos esta haciendo falta en cualquiera de los *Items*. Creo que el tiempo nos falta para esa investigación, a cada uno de los que componemos la escena artística. Creo que hay demasiadas muchas cosas y pocas, realmente profundas. Creo que no es cierto que se puede visitar tantos talleres...

A.D.: No dije cuantos visité, eh?

(risas)

P: No, no. No te hablo a vos. No te hablo a vos. No es a vos a quien me refiero cuando hablo. Creo que es difícil estar trabajando con la producción, tanta producción, pero bueno. Es el desafío. Creo que cada uno se va perfilando en su seriedad, tanto artistas, como operadores culturales, cada uno en su responsabilidad. Creo que estamos queriendo seriedades en todos los ordenes, y bueno, nos tenemos que hacer cargo cada uno. Los que corren detrás de un premio, que ya se sabe a quién va a pertenecer, dentro de un sistema de formas de arte, bueno, que se hagan cargo con sus historias personales. Es una buena época para revisar todo. Revisar cada una de las disciplinas. Y es una época en donde hay lupas sobre cada uno de nosotros, y hay críticas. Y cuando hay crítica, lo que yo espero como artista (que también hago crítica) es que no se tomen como personalizadas, no son críticas de ideas, críticas de formas, críticas que nos van a ir determinando un poco mejor en la democracia de esta búsqueda de ideas. Creo que estamos todos deseando que eso se comparta y que sea polémica, y que sea polémica sin peleas. No hay peleas. Hay polémicas de ideas. Eso es muy interesante. Creo que es necesario, más curadurías serias. Creo que es necesaria una crítica seria, y creo que es bastante necesaria la intervención con el pensamiento del artista, que existe en la obra, y que también va a determinar cómo va a ser la curaduría, y que también va a determinar cómo va a ser la critica, y cómo van a ser las instituciones, bueno...

V.N.: A mí, me parece muy importante todo que acabás de decir, especialmente lo último que dijiste, respecto de la importancia del artista también como generador de crítica. Quizás es algo que siento quizás no está muy asentado en la generación de artistas argentinos más jóvenes, esto porque acabo de llegar y es como mi primera impresión... Y creo que es un punto muy, muy importante, el que tiene que tener el artista con su propia articulación, con su propio compromiso, con tratar de poder comunicar eso. Porque evidentemente, con toda producción artística, hay todo un pensamiento atrás, que es necesario que se comunique, que se comunique a curadores jóvenes, a críticos jóvenes, o sea, que sea más una cuestión de caldero de pensamiento de ideas, y no como pensamientos o ideas aisladas. Que creo que es lo que pasa a veces.

P: En realidad quería hablar, porque... escuchar a Andrés hablar de mediocridad, y, quizás en un momento, yo también lo pensé, pero creo que es sumamente agotador y inconducente. No sé si somos mediocres, o dejamos de serlo. Somos un país que tiene determinadas características, y si se piensan como "mediocres" es como demasiado categórico para mi gusto, y creo que, sí, que hay cosas buenas o malas, pero ...

A.D.: No me refería a los argentinos, me refería a la raza humana, directamente.

(risas)

P: Sí, pero igual, igual.

A.D.: No es un aspecto de un país

P: Igual, igual, igual. Me parece un poco agotador, me gustaría... y yo también, en un momento lo pienso, pero creo que como situación de reflexión, prefiero justamente, la respuesta, de alguna manera, que daba Victoria. Bueno, tomémoslo como un caldero, como un lugar de discusión, y realmente, vos, en una situación se puede ver mediocre, o podés tratar de revertir esa situación, es posible de rescatar para que construya lo que sea, un nuevo lenguaje, un nuevo sistema, para que abra un poco la cosa, y no verla como mediocre, y aplastarla definitivamente, no? Porque quizás hay, de eso aparentemente mediocre, hay algo rescatable, o algo particular, y eso creo que depende de la mirada que se le ve. Yo también, en algún momento, pienso que uy! es agotador, es agotador, realmente pareciera ser todo mediocre, pero creo que uno tiene que ejercitarse para pararse justamente en otro lado, y tratar de ver qué tenemos de propio. Creo que tenemos una manera de trabajar, así como que es bastante anárquica, intuitiva, con gente, algunos formados, otros, no, y vamos armando

así, no? A los ponchazos.

A.D.: Para mí...

P: (sigue) ...y por eso, a veces, hablar de "disciplina" o "académico", nos parece tremendo porque lo vemos cerrado, y creo que en realidad lo que es académico puede ser absolutamente abierto, tener... nada, y hablar de disciplina no implica una cuestión académica cerrada, para nada. Creo que quizás acá la formación es un poco así, cerrada, viste? Creo que es una característica nuestra, que contra eso, tenemos lo que no es tan formado, o sea, realmente hacer cosas sumamente interesantes, pero eso como dos lados opuestos, cuando no deben serlo. Eso.

A.D.: Me parece bien, la visión positiva que tenés. No es la que tengo yo, en general. Yo soy mucho más nihilista. Veo los museos que están acá, para bajar un poco al tema, y tienen ochenta mil problemas. Yo veo los museos que hay, por ejemplo, en el interior de los Estados Unidos, y me parecen mucho más patéticos que los museos de acá. Y sin embargo, no tienen problemas de presupuesto, todos funcionan de una manera, son todos iguales, y el *store* es igual, y la colección es bastante parecida, salvo excepciones. Entonces, en ese sentido, yo soy optimista con la Argentina. De hecho, me parece que está reventando todo, porque es un país que todavía es sensible a ciertas cosas, que no es, por ejemplo, EE.UU., y por ejemplo, otros países centrales, en los cuales se supone que están mejor.

Pero la verdad es que no tengo una posición optimista por cómo van las cosas, me parece que todo va para la mierda. En general, no hablando de arte. Pero tengo una actitud positiva. No estoy deprimido en mi casa. Hago muestras, me rompo el culo para que el museo esté bien. Pero realmente, te digo honestamente, no sé de qué me tendría que alegrar. Me parece que me alegro cuando no pienso demasiado. Cuando me pongo a pensar, me...

(risas)

no, realmente. Está bien como actitud; a mi hijo, le diría eso. Pero se me acaban los argumentos en dos minutos.

(varios de la audiencia, sin micrófono)

A.D.: digo una cosa y hago otra, totalmente.

V.N.: Bueno, hay algo que dijo Marina que tocó Andrés. Que vos dijiste antes, y Andrés tocó acá de paso, cuando mencionaste la homogeneidad de los museos, o sea, cuando vas a las ciudades del interior de los Estados Unidos, y ves todo lo mismo. Que tiene que ver directamente con algo que mencionaste anteriormente, que tiene que ver con la importancia del riesgo. Que es algo que yo toqué muy de pasada pero que me parece que vale la pena como para pararse dos minutos, esto tiene más que ver con una posición de las instituciones.

Fundamentalmente, el hecho de que pareciera ser que a veces, -esto lo estoy hablando en un nivel más global que local- las instituciones no van demasiado al riesgo. Esto es algo, hay un artículo muy bueno en un Art Issues, de una mujer que se llama Donnelle Woolford, que escribió un texto muy corto. Y lo que decía era que las instituciones no estaban apostando por la experimentación artística. Y al poner el dinero en todo lo que eran proyectos seguros, el arte se estaba convirtiendo en previsible. Que es en definitiva, el fin opuesto que tiene como motivador la producción artística. Porque, acá hay varios artistas, y creo que ninguno se larga a un proyecto artístico sabiendo cómo va a ser el resultado final, porque si no, no lo hacen. No tenés la motivación de saber cómo va a salir. Cuál va a ser la provocación. Entonces, está la necesidad de asegurar las cosas antes de realizarlas, que en definitiva puede llegar a actuar como un tapón para la producción artística, la creatividad, el incentivo intelectual creativo, del tipo que sea. Me parece un valor extremadamente importante a rescatar. Y estoy de acuerdo en eso con Andrés, que en la Argentina hay espacio para eso. Hay una cantidad de gente con una cultura que no es un producto determinado como puede ser a veces en los Estados Unidos, que genera ciertos productos, ciertas personas/productos -estoy reduciendo

demasiado- pero a veces puede pasar, así como generalidad. Creo que justamente en Buenos Aires por ser un lugar mas chico, con una cantidad de intereses y conflictos y lo que mencionás, anteriormente, esa necesidad de estar amoldándose a situaciones complejas todo el tiempo, puede ser un calor importante, y hay que abrazarlo, digamos.

P: Como qué te gusta, lindo, feo, yo qué sé. Es bárbaro, es menos. No sé, hay una característica propia que es ésa, que tiene miles de cosas desde donde se puede trabajar, pero de hecho lo hacés. Porque si te estás poniendo a trabajar a cargo del museo, hay algo que te seduce, que te atrapa. No sé si es bueno, malo, genial - tampoco sé si tiene sentido. Aparte, uno pone un juicio de valor, y ya pum! Cerró. Y ahí es mortal.

P: Porque en la medida que no haya riesgo, se corre el riesgo de que dentro de unos años, se esté curando y escribiendo de la misma manera en que nos molestan ahora ciertas personas. Por eso es tan importante el riesgo en todos lados: colgadas, y en las exposiciones que se piensan. Yo creo que la curaduría viene a agregarle una variable que está buena. Cuando uno hace una exposición, yo misma, cuando tengo que pensar en la selección de obras, qué pongo en una exposición mía, me falta, a veces, cierta perspectiva. Entonces, lo que hago es charlarlo con mis amigos, poner un poco en frente la parte de la obra, de la obra en sí cuando la hice, y me ayuda a concebir qué es eso que selecciono para poner en el frontón. Pero eso es lo que yo hago con mi obra. Si yo tengo que hacerme cargo de la obra de otra persona, o de un período histórico, pictórico, escultórico, lo que sea, y se complica, me parece bien que se esté desarrollando esta práctica curatorial, porque realmente las obras cambian muchísimo según como se las exhiben. Y no se trata de un espacio alucinante de luz, espacios prolijos, no es eso. Porque en espacios óptimos pueden quedar neutralizados estas mismas obras, según como se las presenta. Así que, creo que es una buena práctica. Pero se nota, igual, cuando no está bien llevado a cabo.

P: Yo quería preguntar, cuando, por ejemplo, Uds. trabajan con distintos artistas, y de repente, hay un artista a quien convocan dos o tres veces, y de repente, el artista cambió un poco su producción. Nunca se presentan frente el dilema, de que por ahí, si le dicen que no, porque no les interesa lo que está haciendo ahora, o no va para la línea que ustedes están curando en ese momento, el artista intente repetirse. Puede pasar eso?

M.P.: Cuánto hace que te dejó tu terapeuta?

(risas)

Cuál es el problema?

V.N.: A mí me parece una pregunta importantísima.

P: Aha! Viste?

M.P.: ah, no, no...

P: Cuánto cobrás la sesión?

(risas)

V.N.: Una fortuna.

P: No pago.

V.N.: A mí me parece una pregunta importantísima.

M.P.: Sí, sí.

V.N.: Se van todos?

Varios: Ya está? Ya está.

M.C.: Passolini, querés una respuesta? Bueno, Victoria te la va a dar.

V.N.: Me parece que desde el día en que un artista empieza a repetirse, por equis motivo y menos por su relación con un curador, el curador falla. Creo que hay una búsqueda que tiene que ver con la búsqueda personal de cada artista, que el curador tiene que respetar. Y en esa búsqueda uno puede estar de acuerdo con las elecciones que toma el artista o no, y le das una opinión al respecto en el momento, si el artista da cabida para esa opinión, o no, y ahí es donde estoy de acuerdo con Marcelo en el peligro del autoritarismo curatorial o lo que fuere. Para mí, es clarísimo. Hasta que, te diría, que si hago una visita de taller, y a los dos años vuelvo, y estoy viendo exactamente lo mismo, lo agarro, y digo, flaco, qué te pasa? Algo te pasa. Porque algo te tiene que pasar. Algo como persona, o como artista, en dos años. Digo...

M.P.: Lo que pasa es que... Es una pregunta, que además, parte del presupuesto, primero, de una relación de dominación entre curador y artista bastante particular, donde necesariamente siempre hay víctima y victimario. Y la relación es un tanto más compleja, un tanto más porosa, por momentos, un tanto más cruel, porque lo que hay es directamente una relación de exterminio, pero es de ambos lados, sí? Y por el otro lado, presupone que en la práctica curatorial se trabaja en una determinada línea. O sea, qué es trabajar en una determinada línea curatorial? Se reconocen las líneas de los curadores? Es lo mismo que suponer, volver al viejo concepto de estilo, que tanto conflicto causó a partir de los años '60 cuando la crítica les reclamaba a los artistas que por favor, recuperaran la noción de estilo, y a lo largo de los años deben parecerse a sí mismos, porque si no, es fatal. Entonces, como tema, me dá la sensación que es un tema demasiado complejo, porque entra a manejar demasiadas variables en una relación que no necesariamente se define en un terreno tan claro. Y por otro lado, suma otro problema que es este problema de si existe realmente un estilo de práctica curatorial, entonces, se puede distinguir un estilo con tal nombre, un estilo con tal otro nombre, un estilo con tal otro nombre, de la misma manera, que si invertimos el planteo, entraríamos en la discusión de si existe tal estilo, tal manera, en la producción específica de un artísta. ...
y no me contestes...!

(risas)

P: Difícil sin un ejemplo concreto...

E.A.: Nos queda muy poco tiempo...

M.P.: Sí, está bien. Hay ejemplos complejos de ambos lados, no me cabe la menor duda.

E.A.: Si podemos ir cerrando, nos queda muy poco tiempo.

P: Algo corto - creo que la producción de un artista no se puede medir -y te contesto a vos- por dos años.

V.N.: Bueno, estoy hablando de artistas muy jóvenes. Creo que...

P: Puedo continuar un segundo?

V.N.: Sí.

P: Creo que estamos acostumbrados a buscar demasiado la novedad. No estoy de acuerdo con la repetición. En absoluto, no estoy de acuerdo con la "coherencia", o el viejo precepto de estilo. Pero creo que justamente en este período de seriedad, también pido seriedad de tiempo. Una obra no se desarrolla en dos años. Una obra compleja, además, que el seguimiento de una obra en un proceso, como acá se planteó hoy, como nos planteamos todos, en un proyecto de obra o un proyecto de sucesión en la vida de un artista, no puede medirse por: qué hiciste de nuevo? Y esto también, me parece que tiene un equívoco y tiene un modelo falso para los jóvenes. Creo que tiene un modelo falso para los jóvenes. Y aclaro

nuevamente, no se trata de la repetición.

V.N.: Bueno, me parece importante lo que decís, yo creo en el cambio, pero no por el valor del cambio, sino que creo que es un proceso natural. En todo ser humano. Entonces, cuando hay un cambio, no es necesariamente un cambio radical. Creo que ahí, en mi experiencia, vos visitás un taller y hay algo que pasa. Y pueden ser cambios muy sutiles y muy importantes. Que quizás en un período de diez o quince años, o se manifiesta en otro, o quizás es un quiebre que sucede, o sea, no hay períodos de tiempo. En esto, estoy totalmente de acuerdo, lo dije como un ejemplo y fundamentalmente por una cuestión... Estoy pensando, está Beto al lado tuyo, no? Y está ahora con una obra súper sutil. Es lo más silencioso. Yo no tengo ni idea de qué es lo que voy a ver en dos años. O en meses.

P: Sí, pero en cierta manera, disculpame, no? Como yo te escuchaba hablar, y vos esperás algo.

V.N.: Desde ya.

P: De ir a ver al taller. A mí, desde un lugar de trabajo, no siempre me parece la opción más, no sé, aconsejable, como ir esperando "algo", ya sea un cambio leve, o no. Hayan pasado dos años, o no. No sé, porque a esa misma...

V.N.: Pero qué es una nueva obra? Una nueva obra, para vos, por ejemplo, qué es una nueva obra? Vos vas a una segunda visita... primero, vos vas, a la primera visita a un taller, desde ya, esperás. Para algo vas. Si no, no vas. Querés ver...

P: Bueno, estoy hablando de expectativas que tienen que ver con ...

V.N.: Cuando uno vuelve, es porque normalmente, hay algo que te interesó, o que a la otra persona le interesó, en el diálogo que mantuviste anteriormente, que hace que se vuelva a generar un diálogo.

P: Claro, pero yo te escuchaba, y sonaba como una cosa de que vos ibas al taller, esperando que hubiera sucedido algo con la obra, y pensaba también en lo que decía él. Yo, pretendo no esperar cosas de los curadores todo el tiempo. Entendés? Esperar cosas congeladas. Espero que los discursos vayan mutando, y me parece que las obras son iguales. No está bueno ir a un taller esperando que la obra ya ha cambiado. No sé.

V.N.: Que la obra ya ha cambiado, no. Pero sí creo que uno va, y, por algo, vas. Por algo, o vas vos, o la otra persona te llama para que vayas. Porque si no, no vas.

P: Sí, sí. No me refería a eso...

V.N.: No sé, me parece que hay como una cosa lógica de relaciones entre seres....

P: Redondeando, es algo muy cortito. En realidad, me encantaría que nos podamos acompañar, yo soy artista, y ustedes, curadores, en el compromiso de cada uno, y generar ese espacio. Y que nos acompañen desde el vértigo del contenido, de hoy, que es un momento muy especial que se vive. A veces, el estar aislado, o tal vez, que te conozcan por una sola obra, es complejo porque en realidad, no conocen la profundidad de todo lo que hay atrás. Entonces, me encantaría que cada uno mantenga su eje sin perturbarnos por agradar, o por todo que se estuvo hablando. Y ser comprometidos en este momento, que es re-especial, que se está viviendo acá.

E.A.: Muchas gracias a todos (aplausos)
Fin.

2 de Septiembre 2002

"Arte y educación artística: enemigos naturales?"

Juan Doffo artista / docente

Carolina Antoniadis artista / docente

Fabiana Barreda artista / docente

Juan Carlos Romero artista / docente

Qué debe saber un artista? Qué debe saber quien intenta formar artistas? Si una persona estudia odontología, luego de cinco años de estudio está calificada para ser dentista. Para qué está preparada una persona que invierte la misma cantidad de tiempo estudiando arte? Cuáles son las expectativas que tenemos de la calificación que un taller, un docente o una institución otorga a un estudiante después de un período de estudio? Suponiendo que existen ciertos fundamentos visuales, son éstos los mismos hoy que hace cincuenta años? Nuestra forma de percibir el mundo se transforma continuamente, vinculada íntimamente a la evolución de nuestra cultura. Sin embargo, la enseñanza tradicional frecuentemente prioriza a la historia sobre el presente; cómo asimilar el diálogo entre nuestros tiempos y los más lejanos?

Poder decidir y definir qué hacer es más resbaladizo que saber cómo hacerlo. La transmisión de conocimientos técnicos o prácticos no difiere mucho en su concepto de base entre un carpintero, un cirujano y un artista. Lo que torna trascendente a la obra de un artista es su capacidad de inspirar, o impulsar una respuesta más compleja que la simple admiración por la destreza. Cómo se enseña a ser creativo?

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Esteban Alvarez: Buenas tardes, muchas gracias por haber venido, todavía nos falta una panelista, esperamos que llegue en algún momento, no sabemos todavía qué le pasó. El tema de la mesa de hoy es arte y educación artística. Pensamos en hacer una mesa sobre educación artística por varias razones. Por un lado, porque es un tema que en realidad nos afecta a todos, no solamente a docentes y estudiantes de arte, y también porque, por otro lado, es un campo en el que es muy difícil hacer cualquier tipo de evaluación. No se puede tomar, como ejemplo a artistas que según algún parámetro son exitosos -acá llegó Fabiana- y tomar como ejemplo o como regla la manera en que se formaron. Por ahí, más que nada, porque sigue siendo la pregunta de un millón cómo lograr que estemos preparados para producir trabajos que sean o buenos o válidos aunque sea para nosotros mismos, y que, al paso del tiempo eso traiga alguna renovación y maduración, en lugar de estancamiento o recetas repetidas sin ningún sentido.

Los invitados de hoy son artistas que dedican y dedicaron mucho tiempo a la práctica de educar o preparar artistas en distintas formas y ámbitos, tanto en el I.U.N.A. (Instituto Universitario Nacional de Arte) como en talleres privados como en la U.B.A. (Universidad de Buenos Aires) como en muchas maneras, seminarios ó clínicas. Ellos son: Juan Doffo, Carolina Antoniadis, Fabiana Barreda y Juan Carlos Romero. Si alguien tiene alguna pregunta durante las presentaciones, por favor, escríbanlas, y se la alcanzan a Tamara o a mí, a la mesa, para agilizar el debate después de las presentaciones.

Juan Doffo
Bueno, el tema de la enseñanza artística es conflictivo, como también es conflictivo el hecho de que en la cultura contemporánea, en la sociedad contemporánea, no existan valores preexistentes. Y si no los hay en la sociedad, tampoco los puede haber en el arte. El arte siempre, lo veamos como lo veamos, refleja qué es lo que pasa en su tiempo. Estos cambios, que el arte, que el artista capta, son reflejos de los cambios constantes que el hombre se va a tomar para reinterpretar el mundo de cada tiempo.

Por eso es que hoy no pueden existir valores que sirvan para todos. En realidad, si alguna vez existieron valores en el arte, valores fijos, quizás fue en la época del clasicismo, con la belleza normativa, o ciertos valores autoritarios de las vanguardias modernistas. Hoy en cambio, no. Cada artista, de alguna manera genera un estética. Genera también los signos visuales de su época. Por eso, ser docente de arte en estos días es seguramente más complejo, mucho más difícil que en épocas pasadas. Y eso se ve un poco en lo que apunta cada docente, cada taller, cada instituto de arte en general, y ahí a veces aparecen las contradicciones, que Esteban narraba, donde surgen ciertas confusiones. Yo recuerdo un alumno mío, que no soportaba el caos de esta época, y me preguntaba si no habían valores que servían para todos. Mi respuesta fue no. Y desde ese lugar hay que reflexionar un poquitito: qué significa tener cierta lógica en la enseñanza? Yo partiría redefiniendo algunos aspectos del arte de distintos tiempos.

En viejos tiempos, el arte se definió como la búsqueda de la belleza, y también, la búsqueda de lo verdadero, de lo bueno, ya en épocas modernas se hablaba del arte como intuición, como expresión, como comunicación de sentimientos o como conceptualización de ideas. En todos estos casos, es válida la redefinición; el arte es eso, y puede no ser eso también. Yo creo que hay una palabrita que se usó mucho en la modernidad, que fue "progreso", y es una palabra que no tiene mucho sentido en estos días. Pero, rescato algo de esa palabrita. Creo que hay un progreso que no es del orden estético o formal, sino que es de orden conceptual, en el arte contemporáneo. En esa conceptualización, el artista se fue convirtiendo en algo así como un pensador visual, un pensador visual más cerca de la filosofía quizás que del artesano. Un pensador visual que, por supuesto, trabaja con los valores del quehacer intuitivo y sensible. En realidad, yo creo que el arte que vale la pena ver hoy en día es absolutamente conceptual. Por eso, bueno, con los debates que se arman entre formalistas y conceptuales, queda claro que detrás de una actitud, inclusive lo que pasaba en los '90 y hasta recientemente, donde los artistas negaban ser neo-conceptuales, también son conceptuales. No se puede enseñar, eso es claro, a ser creativo o a ser artista o enseñar arte, eso desde ya.

Por eso, esta mesa tiene una de las preguntas, si el arte y la enseñanza son enemigos. Yo digo

que no. Digo que hay una enseñanza para cada una de las personas, por eso, un poco, me ha pasado, bueno, por falta de tiempo, no estar en Bellas Artes a pesar de que me han pedido más de una vez, ser profesor de pintura, porque me gustó siempre más poder acompañar individualmente a cada uno, sabiendo que es difícil que haya paradigmas generales.

Seguramente, si estuviera en Bellas Artes, habrían conceptos generales, básicos, de formación. Pero, lo que más me interesa, es eso que yo a veces digo irónicamente para otros, la posibilidad de ser algo así como un pedagogo hermenéutico. Y tiene que ver con lo que creo de la enseñanza actual. Y es la posibilidad de interpretar al alumno, desde todos los ángulos posibles. A veces me pasa que conozco más de la sensibilidad de cada uno, sabiendo qué música escuchan, qué películas ven, qué piensan, más que la imagen, que a veces son meras copias de influencias docentes.

Creo que -y otra vez las preguntas de esta mesa- qué debe tener un artista o un docente que forma a otras personas? Creo que hoy, más que nunca, se requiere de un buen bagaje, teórico y práctico de lo que fue la historia del arte clásico y contemporáneo. Incluso, el permiso de acercar al alumno la posibilidad de trabajar con medios digitales, o video, o luminotecnia, o todo que necesite para desarrollarse. Porque en definitiva, hoy no hay estéticas, lo que hay son procesos estéticos, y en la enseñanza pasa lo mismo. Creo que si el alumno, digamos, tiene en sí mismo, un bagaje grandemente artístico, lo que para mi tiene que ser la enseñanza es incentivar todas las posibilidades que tiene esta persona. Si esa persona es una artista, en definitiva, va a aparecer.

Ahora, si esa persona genera una obra, ya no depende del docente la legitimación o la valoración que se hace de esa obra. Creo que en ese caso, es el medio el que determina si es artista o no. Y eso ya creo que el tema de la legitimación de lo que es el arte contemporáneo merece una mesa en especial.
(aplausos)

Carolina Antoniadis
Bueno, un poco yo quería hablar de los temas, no? De la experiencia que fue la educación para mí, que en realidad, siempre estuve en ámbitos bastantes diferentes. Pasé por todos los estadios de educación, desde que fui maestra de jardín de infantes, de artes pláticas, hasta en la universidad, así que más o menos conozco todo el proceso. Además fui docente de instituciones, y de enseñanza privada, también, y en mi taller particular.

Lo que sigo sosteniendo hoy, es que es un proceso vivo, por eso me gusta la educación. Porque de alguna manera, cuando empecé a dar clases, me hice la misma pregunta: cómo se enseña arte? Y quizás hoy me lo siga preguntando. Todos los años me encuentro con un grupo diferente de alumnos, y realmente, todos los años se replantea el tema, o me lo replanteo yo. Por qué lo hago, cómo lo hago y para qué lo hago.

Bueno, la formación mía fue nefasta. Soy egresada de la escuela de Bellas Artes, Prilidiano Pueyrredón, y cuando empecé a dar clases, justamente lo que pensé es que no iba a hacer nada de lo que me enseñaron, porque me parecía que no me había servido para casi nada. En ese momento, yo entré en la escuela en los años '80, o sea, la mitad de la carrera, la estudié con el proceso militar. Teníamos todo bastante restringido, pero de una manera muy tácita. Por ejemplo, en las clases de dibujo, un compañero mío, tenía un libro de Paul Klee. Entonces, pasó un profesor de dibujo, que era muy académico, y dijo: "cuidado con esas lecturas peligrosas". Año '80, Paul Klee! O sea, imagínense cómo era formarse. Mitad de la escuela, en este proceso, era un momento politizado. O los que actuaban en política no pintaban, y los que pintaban eran unos, como podría decir, rompehuelgas, de alguna manera. Así que fue difícil adoptar una actitud; si uno pintaba, era un acto burgués, y si no pintaba, no tenía experiencia. Ya era conflictivo.

Bueno, de toda esa experiencia, de pedagogía, me enseñaron textos de Margaret Mead. Margaret Mead era una antropóloga, y nos ensañaban en ese momento un texto que era "Adolescencia en Samoa". Mi hermano es antropólogo, y hace poco me contó que cada

cincuenta años se revisan las corrientes, o sea, todo lo escrito por los antropólogos. Descubrieron que Margaret Mead nunca había viajado a Polinesia, entonces no hablaba la lengua, entonces, invalidaron todas sus técnicas. Con la cual decía que los adolescentes deberían tener absoluta libertad de acción, y qué sé yo. En pedagogía siempre nos enseñaban en ese momento la ocasión para el arte. Esto significaba que cualquier gesto era algo valioso. Por lo cual, yo me preguntaba, todos los resultados eran una especie de informalismo, de automatismo exacerbado. Bueno, de alguna manera me replanteé si realmente no debería uno tener como una especie de patrón para la enseñanza. Porque en realidad, mi experiencia de taller había sido que los profesores pasaban, daban una vuelta y decían, poné rojo, poné verde, y nada más. No había ningún tipo de ubicación en cuanto a que uno tuviera este camino personal, pero nadie le explicaba a uno cómo se obtenía un camino personal. Y realmente, por ensayo y error, uno nunca llega a mucho, o son los complementarios, o es tirar materia, materia sobre un papel.

Mi gran experiencia empezó cuando se abrió la carrera de indumentaria y textil, y yo fui convocada -en este momento no hubo egresados- como ayudante en diseño. Y ahí creo que empecé a aprender yo, no? Cuando empecé a ser docente en la universidad. Porque bueno, aprendí una metodología, o sea, una manera sistemática de enseñar. Para mí fue muy valioso el pasaje por la universidad; di clases once años en diseño de indumentaria, que también tiene sus cosas. En el caso del diseño, es tan pautada, que a veces se deja de lado la poética personal. Como yo simultáneamente daba clases en la Pueyrredón y en la Universidad, siempre dije que era una especie de espía, porque llevaba información de un lado al otro. En diseño, trataba de lograr que la gente se poetizara de alguna manera, y en la Pueyrredón, que tuviera un pensamiento más sistemático. Creo que el ideal de la educación es ese. Sería mezclar un curso donde estuvieran el diseño y el arte simultáneamente. Me parece que es así, digamos, para mí. Esto bueno, obviamente, es una teoría que fue a través de mi experiencia personal, no?

Este año decidí dar clases en diseño porque también hay un contexto. Siempre la educación va unida a un contexto social, cultural. Lo que me pasó con diseño es que la crisis social hizo que en estos diez años cambiara mucho el tipo de alumnado. Hace unos años, venía la hija de, no sé, de una señora que cosía, y también otra gente que tenía acceso a mucha información, y este público fue cambiando. Entonces, se hizo como muy elitista y muy específico. Y de alguna manera, dejó de interesarme. En la Pueyrredón, todavía, por suerte, y es lo que rescato bastante de la escuela y de la enseñanza pública, es toda la mezcla de experiencias que trae la gente, de distintos circuitos sociales y culturales, que es absolutamente enriquecedor. Creo que mi formación, al haber pasado por la escuela de bellas artes, fue eso. Porque bueno, teníamos un compañero muy militante político, otro que vivía en Lomas de San Isidro, o sea, era muy rica la experiencia de cómo cada uno tenía una concepción distinta del arte y de la cultura.

En el taller privado, por ahí, es otra intensidad. A mí lo que me pasa como experiencia es que logro en la institución, o sea, en la Pueyrredón, que incluso nadie sepa qué es lo que yo pinto. A veces, el gran tema es que los alumnos se parecen mucho a los docentes. Uno, a veces, se da cuenta, y otras veces, no. Es difícil de dominar el tema, porque es muy violento decir: no pintes igual a mí. Es muy difícil llegar a esa instancia. En la Pueyrredón es más fácil porque bueno, en este caso, en este año por ejemplo, tengo treinta y ocho personas, y mucha gente ni sabe qué es lo que hago yo como producto artístico. Además, porque siempre trabajo en equipo, que es otra cosa en la cual creo muchísimo. Armé un equipo, que en general, son ex-alumnos, que bueno, conocen la manera en la que trabajo, y ellos vuelven a ser ayudantes también. Es muy enriquecedor para mí, porque es una manera también, de darme cuenta o tener como una especie de control; sobre si me estoy equivocando o si no me estoy equivocando. En el taller particular, uno está solo, y no tiene tanta referencia. Para mí es mas difícil, a mí me gusta mucho trabajar en equipo.

Bueno, estos serían más o menos los puntos desde donde, de alguna manera, puedo sacar conclusiones. En cuanto a lo formal del arte, bueno, trato de estar informada y de transmitirles a los alumnos sobre el arte contemporáneo, sobre los distintos sistemas, y que entiendan que no hay un sistema. Que realmente cada alumno tiene que ejercer su propio sistema. Y eso es a

través del auto-conocimiento. O sea, trato de que cada uno, por medio de distintos ejercicios, busque su experiencia personal, emociones, formulaciones, distintas experiencias que de alguna manera, van formando y conformando su producción artística. Creo bastante en eso, en el auto-conocimiento. A veces, puedo parecer una especie de terapeuta, pero no lo intento. Solamente es como trato de darles las herramientas para que cada uno reflexione sobre sí mismo, nada más. Yo creo que actúo como una guía distante de observación, nada más. Trato de no emitir juicios de valor; coincido con Juan, es muy difícil de establecer que hay valores. Trato de que eso quede de lado. Bueno, eso. No sé si me pasé de los diez minutos... (aplausos)

Fabiana Barreda
Buenas noches. En mi caso, yo provengo de la estructura académica, hice la licenciatura en psicología, y en una época me estaba capacitando como psicoanalista. Y eso creo que me generó una ventaja, además de otros problemas, no? En relación a que siempre la estructura académica fue controvertida y que la estructura de capacitación para un psicoanalista era siempre en un grupo de estudio.

Y del psicoanálisis, yo quería hablar de tres cuestiones que me surgieron, cuando yo ingreso en el campo del arte. Primero, pensar en ciencias conjeturales. Yo creo que, para mí, esta mesa es como un problema epistemológico; cómo se organiza el conocimiento. Un conocimiento que además, es uno por uno. El cada uno paralelo a ese universal, digamos, es éste problema de los valores. Y por qué: conocimiento conjetural? Porque de alguna manera, el arte pone en tensión los problemas de verdad; los problemas de construcción de la realidad. Entonces, a partir de ahí, justamente, como el psicoanálisis, como otras disciplinas, que no son ciencias, ni objetivas, sino singularidades. Pero como vengo de pensamientos que se entrecruzan, cómo formalizar singularidades es una obsesión, casi, en el psicoanálisis, que además siempre cuando empezás a estudiar te dicen que no lo vas a lograr, que es imposible. Freud decía que era imposible educar, gobernar y psicoanalizar. Entonces, era muy interesante empezar en una disciplina que ya de entrada te dicen "mirá, lo que vas a hacer no va a salir bien". Y eso es muy interesante, porque también tiene que ver con rupturas de paradigmas. Pero tratar de construir un paradigma desde lo conjetural. Un nuevo sistema que a su vez, no se legitime sobre sí mismo.

En relación a ésto, por qué hablo de este fenómeno epistemológico? Porque también, como el resto de estos luchadores que comparten nuestra mesa de hoy --porque es un honor, porque realmente conozco la trayectoria de todos, inclusive en la docencia-- pensar en enseñanza artística en la Argentina es muy especial. Por un lado, yo hice una pequeña historia, la historia de la Argentina, porque la enseñanza artística es casi como un resumen de proyecto nacional. Y bueno, creo que todos hablaron de una situación crítica de la educación formal en una etapa de la Argentina. En especial, antes de los '80, y que eso generó una enseñanza paralela independiente en talleres. Que eso tiene sus ventajas, porque yo creo que actualmente, talleres privados, como en los grupos de estudio en psicoanálisis, donde la enseñanza de un autor -los tres que están acá- es totalmente poderosa, particular, independiente y autogestiva, pero no una institución académica.

En los últimos años, se ha gestado el I.U.N.A., se han gestado instituciones donde hay una pretensión académica. Y sorprendentemente, comenzaron a llamar a gente que, como toda esta gente que está acá, estaba por fuera de la institución académica. Y que realmente, en lo personal, desde una perspectiva casi punk, revindicaba esta actitud diciendo: "bueno, esto es un asco". Pero bueno, la cuestión es cuando a uno lo llaman, y si uno acepta, encima. Entonces, frente a esta situación de inserción en la institución, viene una segunda etapa de problemas que me parece interesante, que es la que estamos atravesando en este momento: de tanto derrumbe y de tanta construcción a la vez.

Para mí, tratar de sistematizar el arte contemporáneo como una transmisión organizada creo que es imprescindible en la Argentina de hoy. Tuve un pequeño roce de interlocución el año pasado, cuando tuve que dar una ponencia sobre mi obra en una universidad en Madrid, y me pareció muy fuerte la crisis educativa que vive la enseñanza académica acá. La crisis educativa

de cómo se piensa en el arte contemporáneo. A qué me refiero? A que me parece que tiene que existir una voluntad de crear, una forma, objetiva, metodológica y formal de generar conocimiento en un espacio académico. Y creo que es un desafío. Y creo que están la gente, y la capacidad para hacerlo. No sé si sería una decisión política o de presupuesto, pero bueno, eso es una lucha social general, no? Por qué hablar de esto? Porque inclusive hay antecedentes, como las universidades del interior, como en Rosario, o Tucumán, donde existe una universidad, hay un quilombo de ciertas características y modelos de construcción de arte muy particulares. Que inclusive, la universidad, concentra, como un espacio específico -con crisis siempre- procedimientos, inclusive donde el arte conceptual (como marcaba Juan Doffo, como marcaba Carolina), se produce dentro de la institución.

Y en relación a eso, siempre incluso, traje unos ejemplos históricos como de proyectos utópicos, que son académicos y revolucionarios. La Bauhaus, por ejemplo. Yo tengo la foto de Johannes Itten, pelado, o la foto de Gropius, convocando las cabezas de Europa. Malevich, en la época de la revolución rusa. Josef Beuys en Alemania, en Dusseldorf, que se va de la universidad, pero la revienta desde afuera, vuelve, para tener una cátedra para seguir reventándola desde afuera, bueno, todo el proyecto de Beuys. Cuba. Cuando se gesta la revolución, la primer camada, que justamente, la que sale de Cuba, los del conceptualismo que después se van todos a Miami, a México, etc, desgraciadamente, son los que se gestan pos-revolución, y son los que critican el sistema, y por eso, tienen que exiliarse. E inclusive, el caso de Gabriel Orozco, o de artistas mexicanos que se han formado dentro de la U.N.A.M. (Universidad Nacional Autónoma de México), y después se van de la U.N.A.M., pero todos tienen su cátedra en la U.N.A.M.

Digo esto porque cuando yo comienzo a estudiar arte contemporáneo, la auto-capacitación era un problema. O sea, en grupos de estudio con amigos, o me empecé a formar, digamos, con gente, yo me formé con Mónica Girón, con mis compañeros, además provengo de una familia de intelectuales, y no había una enseñanza formalizada. No quería estudiar en Bellas Artes porque estaba en crisis, ni tampoco comencé la licenciatura en artes, pero el debate era todavía la década del Pop Art, cuando yo quería ver las instalaciones de las bienales de Venecia. Entonces, eran como los dos espacios críticos. Entonces, cuando yo pienso que se puede pensar una enseñanza académica, pienso tomar la historia del arte como una caja de herramientas, diría Nietzsche. Por qué? Generalmente, la organización del conocimiento académico acá, está: o basado en una historiografía anacrónica o la historia como una problema menor y neutral, o, la reducción a lenguajes: pintura, escultura, grabado - disciplinas. Creo que la problemática del arte conceptual no está subsumida a estos dos anacronismos. Digo esto porque justamente, cuando el año pasado, confronté con la población universitaria, de 22 a 25 años, sabían todo. Primero la información: sabían quién era Gabriel Orozco, Rirkrit Tiravanija, tenían acceso a viajar, nosotros estamos muy lejos, no nos llegan las cosas acá, entonces, lo único que nos puede salvar estratégicamente es una buena información. Que después, la información se procesa. Se accede. Si uno no viaja, de última, se compra los libros o va a estudiar a una biblioteca o el amigo se los presta.

Pero, creo que, si uno tomara esta historia del arte justo en este caso, a mí me tocó este año tener una experiencia en el I.U.N.A., en una cátedra de arte contemporáneo, tomar el poder que tiene la historia del arte como proceso, como análisis objetivo de los procesos artísticos, creo que uno podría instrumentar una capacitación para los artistas. A qué me refiero? A que la universidad da una forma de pensar el conocimiento del arte que da una objetivación, una formalización, y un método. Y eso permite una discusión en arte. A qué me refiero? Cuando era terciario, o cuando uno está en un taller, todavía, por más distancia objetiva que coloque, la enseñanza está encarnada. La institución tiene sus ventajas y desventajas. Permite que haya una forma distanciada y organizada de ordenar el conocimiento. Y que a su vez, ese mismo conocimiento se cuestione. Creo que una de las características, a veces que, la producción conceptual o contemporáneo en la Argentina a veces se pregunta por qué no tiene una discusión pública, como tienen estos lugares, estos pocos lugares que se están armando acá, justamente es por eso. Porque hay una crisis muy fuerte en la capacitación de lo que se discute que es arte. Tener herramientas para hablar de arte. Esto sucedía inclusive cuando hubo emprendimientos privados como el que fue el taller de Barracas, Trama, las becas Kuitca, cuando se intenta formalizar una discusión en arte, no están las herramientas o el

entrenamiento.

Y eso lo debe la universidad, para mí. Y la universidad, qué daría? - para mí, Primero, una construcción de este sistema de análisis de procesos. Segundo, una construcción del arte argentino, que está en crisis, digamos. Cátedras de arte argentino que permitan una genealogía. Tercero, una trama y un contexto. Y después, la capacitación. Para mí (cuando yo estudiaba psicoanálisis), acá se piensa a veces que la capacitación de un artista se detiene cuando llega a una identidad formal. Eso creo que es, desgraciadamente, es, que se llega a una entidad formal, una imagen, se mantiene, y bueno, eso se congela. No hay una transformación de los procesos. Cuando el arte, justamente, es expandir los sistemas de representación.

Si uno pudiera tener postgrados. El postgrado permite que, a partir de los veinticinco o cuarenta años, pueda seguir capacitándose, se puede invitar a gente de afuera a seguir capacitándose. Si uno pudiera tener doctorados, uno también puede iniciar una tesis personal y publicar. Lo que nosotros estamos viendo en los doctorados de la licencia en arte, en historia del arte, son las tesis del doctorado. En el caso de Andrea Giunta, en el caso de Laura Malosetti. Digo algunos casos para hablarlos. Y también, el doctor *honoris causa*, incorporando a la generación de mayores de cincuenta años, como Testa, Ferrari, Lozza, esa gente tendría que tener un *honoris causa* ya. A qué me refiero con esto? A que tenía que haber un procedimiento, un pensamiento que tenga un proyecto académico. Me parece que sería bueno poder, primero, necesitarlo, y demandarlo; exigirlo inclusive. Y creo que también, la enseñanza artística obviamente, estoy pensando específicamente en el caso académico porque a mí me tocaron organizar dos cátedras -de hecho, he renunciado a una de ellas, para volver a pensarla, en el caso del I.U.N.A.- después, tengo la cátedra de psicología del arte en la Universidad de Tres de Febrero, pero creo que obviamente, no es una meta del taller privado, que de hecho comparto la gracia de poder ejercer la educación desde el arte en esta intimidad, o en todo caso, la enseñanza académica, que tiene todos estos conflictos, sino que también creo que ser artista implica, como marcaban antes, también una enseñanza esotérica, que no está ni en la universidad ni en el taller privado, que es espiritualista. Que es la búsqueda de lo espiritual de cada uno.

Y a su vez también, cómo se incorpora, cuando existen los grupos, por ejemplo, yo pensaba, el grupo de los trece, cuando se generan los grupos o los manifiestos, cómo se incorpora ese conocimiento, producido socialmente, entre grupos de artistas? Y después, también pensaba, que la posibilidad de tener una universidad permitiría inclusive implementar proyectos de arte hacia la comunidad, hacia el espacio social. Digamos, qué ventajas tiene la institución, y qué desventajas le va a traer? Porque toda institución, como decía inclusive Lacan, es para ser disuelta, es para ser cuestionada, porque su tendencia inmediata es que se cristalice el conocimiento. Pero nosotros siempre estamos como en la crisis de que nunca logramos armar el proyecto, que siempre se desarma.

Entonces, ponerle propuesta de mi pensamiento a los treinta y cinco, con esta responsabilidad, a veces, de formalizar una cátedra, un conocimiento, es; qué tipo de proyecto académico podríamos pensar, y cómo exigirlo? Porque creo que cuando nos contrastamos con gente que viene de afuera, yo me acuerdo de un encuentro en Trama en el Goethe, que vino gente de Brasil, y que cuando después de las ponencias de los artistas, no se podría debatir, porque no había una formalización organizada de ese conocimiento, y que encima, la pregunta, que los Brasileros, ya la estructuración gramatical y conceptualidad totalmente contundente, yo dije, bueno, es el momento en que nosotros tenemos que tener una autocrítica para pensar cuáles son los modelos de capacitación.

Porque de alguna forma, para mí, el arte es conocimiento. Y el conocimiento es un a posteriori ideológico y espiritual, a la vez. Si eso tuviera una organización, y una forma de discusión crítica de pensarlo, nos daría incluso posibilidades de crecer y de incluso cuestionar nuestros procedimientos artísticos. Bueno, eso.
(aplausos)

Juan Carlos Romero
Bueno, voy a encarar el tema desde distintas perspectivas. La primera, diría que la enseñanza artística forma parte del campo del arte, que según Bourdieu, que dice que toda actividad artística es parte de ese campo. Un campo de tensiones, donde el galerista, el coleccionista, el museólogo, el educador, están en un permanente estado de tensión. No es casual que la enseñanza artística en la Argentina esté en estas condiciones de tensión, incluso la enseñanza en general pasa por lo mismo.

Voy a ser más amplio, no voy a hablar solamente del I.U.N.A., voy a hablar de lo que conozco de las escuelas de arte de Córdoba y de Rosario, y allí también están en crisis, igual que en Buenos Aires, y no son tan perfectas como se dicen ser. Sí, hay focos de interés en las escuelas de arte y en las facultades de arte y hay focos de gente que tiene interés en producir algo distinto, pero en general, la institución enseñanza artística está congelada, como está congelada en Glasgow, o como está congelada en Madrid, o como está congelada en Berlín. La escuela de arte en general, es una institución que si depende del estado, se congela en sus propuestas iniciales. Como decía Juan Acha, "en general la escuela depende del eje del estado, y el estado en general, es conservador." Pretender que la escuela de arte sea un lugar donde se esté practicando una enseñanza, un conocimiento ligado con las nuevas tendencias, sería casi un imposible de lograr. En general, las experiencias individuales de algunas escuelas, como el Bauhaus, como dijo recién Fabiana, es una excepción histórica.

Por eso, la idea de que el campo del arte también esté íntimamente ligado a las redes sociales no es verdad. Se da la Bauhaus en una época histórica determinada, y una oportunidad histórica determinada. Tal es así, que con el ascenso del Nazismo, la escuela del Bauhaus desaparece. Se va a los Estados Unidos, y se convierte en una escuela conservadora, cuando se radican, algunos de los artistas que formaron a la Bauhaus en Alemania. Pero yo quisiera hacer una historia de la enseñanza artística en la Argentina, y van a ver como en ese momento tiene que ver con las redes sociales y políticas del país.

En el 1900 se crea la escuela Prilidiano Pueyrredón, que era la academia, en la que enseñaron los viejos pintores como Della Valle, Pio Collivadino, que vinieron de estudiar en Europa. La academia era una escuela de enseñanza de pintura y dibujo, empieza a tener pedidos de gente que conozca ornato. Porque en ese momento se ornaban a los edificios que, se hacían en los edificios grandes en Buenos Aires porque tenía relación con el crecimiento económico de la Argentina. La Argentina era uno de los principales, uno de los tres primeros países exportadores de trigos y ganado vacuno. Se produce un gran crecimiento en la República Argentina, un gran crecimiento económico (aunque cien años después parezca mentira), es un país importantísimo. La academia es insuficiente, le entrega las instalaciones al estado, y el estado crea la academia de bellas artes, para formar ornamentadores, la gente que hacía los ornatos de los edificios, y además para formar maestros de dibujo. La enseñanza pública, también, como sabemos, que era enseñanza laica y gratuita, empieza a crecer notablemente, y hacían falta maestros de dibujo. Cerca del año '28, se perfecciona la enseñanza artística, y aparece la escuela Manuel Belgrano, formadora de maestros de dibujo, la escuela Pueyrredón, formadora de profesores para enseñanza media, y la escuela Cárcova, que es algo así como una entelequia, nunca se supo bien qué fue la escuela Cárcova. Tras la caída de Perón, en los años '50, en las escuelas de arte, hubo una gran movilización para modernizar las escuelas. Una de las consignas de las escuelas, de los alumnos de la escuela Belgrano, era tirar los yesos por la ventana. Tirar los yesos por la ventana, qué significaba? Abandonar el ornato. Habían pasado cincuenta años desde aquel período de crecimiento de Buenos Aires, y en la escuela, seguía haciendo ornato. Una materia, que enseñaba a dibujar a la flor de lis, que también yo aprendí, con un yeso, y una luz estudiada.¡Qué tenía que ver en los años '50, tirar los yesos por la ventana? Ocurrió que se produjo una gran modificación económico-social en el mundo. Inclusive, en la Argentina. Todo el proceso de transformación durante el Peronismo y el pos-Peronismo, más toda la transformación que sucede en el mundo, hace que las escuelas de arte tengan que cambiar.

Otra vez, volvemos a las redes sociales y a los campos de trabajo. La escuela de arte no escapa a las transformaciones del mundo. Vienen nuevos profesores; se van (o los echan), a los viejos profesores; los nuevos profesores de la escuela de la Prilidiano Pueyrredón -digo, los

que yo conozco de la Prilidiano Pueyrredón, si bien no fui alumno de la Pueyrredón, pero conozco la experiencia por haberlo estudiado- eran casi todos pos-Cubistas. Recién en los '50 empieza el Informalismo en nuestro país. Entonces los pos-Cubistas eran modernos en Buenos Aires, son los profesores que ingresan en la escuela. Y dan un toque de "modernización" a la escuela. Aparece un teórico muy importante, que transforma la enseñanza de la teoría de la visión, Héctor Cartier. Héctor Cartier incluye la psicología del arte, la teoría de la forma, que abandona la vieja concepción de la composición artística, hace que se transforme la enseñanza, en algo un poco más "científica". Hoy, los seguidores de Cartier, hoy, casi cincuenta años después, dicen sartas de tonterías, ligadas con el tema de la teoría de la forma, y hoy eso ya es inútil porque no es útil para la enseñanza y para las nuevas formas de expresarse de los artistas. Y así llegamos a los años 2000.

Y en los años 2000, qué está ocurriendo? Se pierden las certezas, se cambia el campo de trabajo, aparece la desregulación "reaganiana", la informática, como una forma de que se achiquen los puestos de trabajo, aparece el concepto de rentabilidad, entonces, la institución educativa también tiene que ser rentable. Si la institución educativa tiene que ser rentable, evidentemente, y la educación artística forma parte, también, de ese proceso, comienza un camino de empobrecimiento.¿ con que fin se va a enseñar a mil o dos mil personas a estudiar arte? Para qué, si el arte no forma parte de los procesos económicos que producen rentabilidad? Y no solo empieza a empobrecerse, sino que además, hay una ley federal de educación y, que hace que las escuelas de arte de Buenos Aires, que era terciaria, se conviertan en universitarias. Y ahí en el período "menemista", comienza el desorden, ya no es ni la escuela de los '50, ni la del principio del siglo XX, sino una escuela que se hace endogámica. Y yo difiero con Fabiana Barreda, ya que la escuela no convoca a gente de afuera. La escuela se está llenando con los mismos profesores de la misma escuela. O sea, los mismos profesores de la misma escuela, que egresaron de la misma escuela sin tener una práctica artística, sin práctica docente, se convierten en profesores universitarios. Y ahí coincido con Fabiana Barreda; tampoco hubo una formación teórica. No hay una formación teórica, porque no se exige una formación teórica a los docentes que van a integrar el cuerpo docente de esa escuela. Entonces, la escuela de arte siempre irá a la cola, o detrás de ese lugar que conforman las vanguardias artísticas.

Hoy en la práctica artística actual, no hay tendencias, a partir del Informalismo y muy posteriormente las abstracciones, es muy difícil que podamos hablar de tendencias. Quizás la última tendencia sería el Conceptualismo, de los años '70. Hoy, no hay tendencias, no hay posibilidad de encuadrar a las prácticas artísticas. Ahora, yo me pregunto: cuantos docentes hay en la escuela de arte preparados para enseñar lo que no practican? Porque la escuela, como es endogámica, lo vuelvo a repetir, forma profesores, que no hacen práctica artística, enseñan a alumnos, que no hacen práctica artística, que se convierten en profesores que no hacen práctica artística. Entonces esa gente sale a enseñar, de lo poco que aprendieron en la escuela y que lo aprendieron mal. Un poco Carolina, más o menos daba una pantallazo sobre eso, no?

Pero yo creo que la escuela de arte es un lugar importante. Es importante y uno tiene que generar focos de discusión internos dentro de la propia escuela para que se transforme profundamente la escuela de arte. Sola no se transformará, sin focos internos que la hagan cambiar. Hubo experiencias hasta los años '80, una vieja lucha entre lo que se llamó la escuela de arte y el taller particular. Yo me acuerdo, que participé ya en más de una mesa redonda, a ver si era más importante la escuela de arte o el taller particular. Yo creo que son dos cosas distintas. Quizás Juan Doffo pueda hablar mejor que yo. Un taller particular es como él dice, un trabajo uno a uno, con un estudiante, al que uno va siguiendo, que uno va trabajando individualmente con él, pero en la escuela hay una estructura sistemática de transmisión de conocimiento. Lo que hace falta es que haya buenos docentes.

La escuela de arte tiene otro defecto. Por razones históricas, la escuela formadora de artistas - a mí no me da miedo a mí la palabra, decir formadora de artistas, un buen artista es un trabajador. No hace falta que sea un genio; no es necesario que sea Picasso. La escuela no está para formar Picassos ni Dalís, ni Leonardos. La escuela está para formar artistas, y el artista es la persona que sale de la escuela, y va a hacer una práctica artística. Eso es un

artista. Y después que el artista venda, que sea un genio, o que sea consagrado por los críticos, es otra cosa. Entonces, la escuela está para formar artistas. Pero en la Argentina, ese proceso se convirtió. Y resulta que la escuela se hizo un lugar de formadora de profesores de arte. Y se abandonó el concepto de que se forma a artistas. Entonces, mucha gente va a la escuela, muchos estudiantes se van a la escuela de arte, a buscar un título docente, porque saben que con eso se puede comer. Así escuela se contamina por un lado alumnos que quieren ser artistas y por el otro alumnos que quieren ser docentes. De esa forma se empobrece el campo de la formación artística.

El año pasado participé en seminarios en Córdoba y en Rosario, sobre la práctica artística, y les puedo decir que los mismos problemas que tenemos en el I.U.N.A., los tienen en Rosario y en Córdoba. En menor grado, porque son están mas seriamente preocupados, posiblemente, porque tienen desde hace tiempo una estructura universitaria. El problema que tenemos en el I.U.N.A., es que el I.U.N.A. arrastra viejas estructuras de la enseñanza terciaria, es la vieja escuela Pueyrredón y la escuela Cárcova. La tradicional escuela Belgrano, hoy es municipal. Ha perdido su jerarquía. No porque sea municipal, sino porque ya no podrá dar títulos habilitantes. En el I.U.N.A. esyan los restos de esas viejas escuelas, más la escuela de teatro, la escuela de danza, y otras mas. El defecto del I.U.N.A., es estar mal administrado, pero eso es para otra mesa redonda y para otra circunstancia. El IUNA está manejando como si fuera un campo de batalla político. Entonces, el I.U.N.A. está quedando atrás de la enseñanza universitaria del resto del país.

Cuando estuve en Rosario el año pasado, hice una presentación, sobre qué tendría que hacer una escuela, y voy a leer una parte de mi texto para no repetirme, para no contradecirme:

"Se necesita de instituciones que permitan incorporar los nuevos materiales y tecnologías a los ya tradicionales; que permitan acceder a un conocimiento integral y más complejo. Las prácticas artísticas contemporáneas están indicando un posible camino a seguir. Por un lado, una cada vez más evidente integración entre distintas expresiones artísticas, por otro, una urgente necesidad de integrar el arte con el diseño, con el fin de mejorar la calidad estética de los objetos de uso cotidiano, tanto visuales como táctiles y auditivos. Solo serán verdaderas escuelas de arte las que logren penetrar en los procesos de invención de la actividad artística de este momento. Las que, inmersas en el mundo y el trabajo de los artistas, en el seno de las regiones, las ciudades, donde ellos viven, participen activamente, generando una educación artística que contribuya a enfrentar los cambios de este panorama mundial con sus riesgos y oportunidades. La razón de plantear un cambio está evidenciada por el deseo del artista de mayor información. Parece ser necesaria la incorporación de estudios de arte con mayores nociones de la historia, además de crítica, museología, comercio artístico y pensamiento estético. El artista actual, más que un artesano que posee habilidades manuales tendrá que ser un individuo provisto de ideas y de estrategias. También tendrá que conocer nociones de gestión empresaria y económica, así como algunas pautas de comunicación, y la inevitable incorporación de los llamados nuevos medios, que por ahora son la fotografía, el video y las técnicas digitales. Con estas nuevas herramientas y una permanente visión actualizada del lugar donde se mueve el artista, la educación artística solo podrá estar presente si entiende que el proceso de cambio de la actualidad es permanente. Donde las certezas ya no funcionan como interpretación del mundo, y que la globalización, con todos sus vicios y virtudes, es hoy lo que debemos entender para tomar distancia de la idea, como estima Bourdieu, acerca de que la mayor parte de los intelectuales están demasiado sometidos a la visión dominante." (aplausos)

Discusión
E.A.: Alguien en la mesa quiere agregar algo, o empezamos con las preguntas?

J.D.: Yo me quedé con una cosa de Fabiana, bueno, también Juan Carlos, cuando citaban el caso de la Bauhaus como un proyecto claro, y un proyecto transformador. Que después, el Nazismo, por supuesto lo destruyó, bueno, Juan Carlos comentaba, cuando en los Estados Unidos, se academiza. Pero yo siempre, en lo personal, cuando sube Alfonsín, y me invitan a ser titular de pintura en la Pueyrredón, no acepté. Me llamaron varios años, y no acepté

porque tenía, bueno, alumnos en mi taller, mi trabajo artístico, y fui celoso de no robarme más tiempo, pero tampoco acepté porque no tenía claro a qué apuntaba la escuela de bellas artes, la Pueyrredón. Sentí que había gente valiosa, como la que está acá, dando clases en la Pueyrredón, o en el I.U.N.A., pero había también mucha gente no valiosa. Y desde la cabeza, regida desde un lugar casi político, nunca se tenía claro adónde apuntaba. Entonces, me acordaba de la Bauhaus, que Fabiana nombró a Johannes Itten, uno de los más grandes teóricos del color de su época, que Gropius lo echó -sabías?- Porque Itten llevó su enseñanza del color a un ritual más espiritual. El era un budista Zen, y para Gropius, que lo admiraba a la vez, dijo: no, pero no encajás en la propuesta concreta que tenemos para la Bauhaus, que era el diseño aplicado al arte. Entonces, me pareció valiente, de parte de Gropius, un poco facho, pero valiente, en el sentido de que sabía a qué se jugaba. Y creo que el problema, lo que vos planteabas, Fabi...

F.B.: ... con vos, que esta endogamia nefasta y política tendría que ser depurada. Pero lo que yo siento es que la Argentina, a veces, lo que yo creo es que pasar de escuela a universidad es clave políticamente. Y es un quilombo, lo que pasa es que acá siempre, se hace, todos los procesos se hacen mal, entonces es como que se termina odiando la gente a la universidad, cuando el concepto de que esa universidad de artes, en Buenos Aires, que no había existido una universidad de artes era super nefasto. Y de hecho, lo que vos dijiste, también a mí me llamaron de la Pueyrredón, para la cátedra de historia del arte, también había dicho que no en su momento, cuando me llamó... no recuerdo el nombre ahora... pero justamente, si yo fuera Gropius, yo llamaría a toda esta mesa, para que justamente esté en la institución, y para que después, tengan quilombo con la institución. Yo me acuerdo cuando estudiaba psicoanálisis, Lacan se fue de la Internacional Psicoanalítica, lo echaron, también, y después funda la institución y además hace un documento diciendo, bueno, cuando esta institución se legitime, se tiene que disolver. Y es así. Lo que pasa es que a veces, yo siento que nosotros no logramos un proyecto educativo con nivel, y eso genera mucha fragilidad en nuestro aparato de análisis y de discusión y debate artístico. Yo lo siento así. Yo siento que incluso a mí me cuesta capacitarme. Yo tengo treinta y cinco años, y qué hago para capacitarme? Ya he hecho todas la becas, los talleres, he viajado, he expuesto, pero para mí, un artista es capacitación permanente. No es pum, se lleva una identidad, y después con tino, más o menos, se mantiene. Entonces, ahí es donde uno dice, bueno, Testa, tendría que tener ya ochenta aulas magnas con *honoris causas* aplaudiéndolo, tiene ochenta años ya, u ochenta y cinco. Entonces, creo que la institución es como una enfermedad necesaria. Para crear, incluso, también para que haya quilombo, porque también no es casualmente que los movimientos políticos burgueses no están en la universidad. El Cordobazo, y todo eso. Entonces, yo tengo esa, por lo menos esa utopía de unión de un conocimiento y de democratización. Porque encima el arte contemporáneo, con las condiciones que tenemos en la Argentina, no es democrático. Es totalmente cretino, por decirlo así. Volvemos a tener los catálogos a cien dólares, que no vamos a poder pagar, y eso tiene que estar en la biblioteca de la universidad. Si está en la biblioteca de la universidad, todos lo leen, no lo leen tres. A eso, me refiero, no? De ampliar el ámbito de proceso, y cuestionarlo. Desde adentro, desde afuera, que te echen, que te vayas que te ganes tu cátedra por concurso, aunque el concurso sea trucho, que es más, si no tenés ganas, si no llegás a la cátedra, podés entrar por el pos-grado. Si no entrás por el el pos-grado, entrás qué sé yo, poniéndote, en el bar de la esquina de la universidad. No sé, pero tiene que haber, aunque sea, un lo qué cuestionar.

E.A.: Eso es del lado de los profesores, pero del lado de los estudiantes, ustedes piensan que se cumplen las expectativas de quienes entran en una institución educativa, en este caso, la institución I.U.N.A., o lo que sea, que no se sabe bien si forma docentes o artistas, se cumplen las expectativas de quienes cursan, algo?

J.D.: Que alguien quizás, del lado del público tendrá una respuesta más clara?

Público: Yo no, lo que quería hacer referencia no es tanto desde rol de estudiante, artista o de la vocación, sino es un cuestionamiento profundo hacia lo que en la mesa se está diciendo, que en mucho puntos estoy de acuerdo, y en otros, no tanto. Que tiene que ver, primero, con la accesibilidad de la población a las instituciones. Realmente yo creo que la situación en que se encuentra el país requiere con urgencia la renovación total de todo. Es decir, la transformación

de lo que muchas veces acá se está tratando de defender. Digamos, no defender, sino mantener como estructura válida, que yo creo que en este momento es inaplicable en América Latina. Y a veces se cumplen los requisitos, por presión, de espacios internacionales o de otras universidades de otros países, o de instituciones ya creadas, y se trata de importar fórmulas o planteamientos que por ahí acá no son aplicables. Por ejemplo, el tema que se estaba tocando mucho en la mesa estaba ligado a la, sobre todo se habló mucho de la estructuración, de estructuras, de distintos rangos, o grados, o posicionamientos, y de que el arte comienza a ser estrategia, y comienza a ser mental, y es cierto que en muchos aspectos es eso, pero también se está dejando de lado digamos, lo inconsciente o lo espiritual, que son materias que son muy difícilmente aprensibles. Sea por una institución y por ahí solamente en la intimidad del trato de artista a artista, o de artista a estudiante, o persona que viene a iniciarse, se profundiza más.

Entonces, yo, lo que creo es que por ahí, habría que replantearse el tema de las instituciones, y completamente, todo. No solamente la educativa, sino también los hospitales, todo lo que es salud pública, como se está planteando también, digamos, al nivel social, la idea de que se vayan todos, de que hay que reconstruir un panorama socio-cultural y político, también sucede lo mismo, por ahí en el espacio educativo y de formación. Y por ahí habría que empezar a plantearse, no una solución, en base a la estructuración de antiguos canones culturales, o antiguos espacios, si bien está bien que existan, quizás lo que necesitamos, o lo que se está necesitando o van a necesitar las nuevas generaciones, sobre todo las que nazcan ahora en la Argentina, si es que pueden acceder a la educación y la cultura porque millones mueren de hambre cada día, es la renovación total, eso.

Quizás retomar la idea de la transmisión más personalizada, de grupos menores, de elecciones de material de estudio, también, y aportes de los alumnos, también, de la posibilidad de socializar las cátedras, de la apertura de las universidades que sean realmente espacios abiertos a la sociedad, y no espacios elitizantes, o espacios que están, en realidad, desprejuiciados de lo que pasa en el resto de la sociedad. Entonces, lo que yo, de esta charla me llevo como algo importante, es las ganas que hay de generar distintas alternativas en el campo de lo cultural y de la educación. Pero creo que hay que estar muy atentos, porque de continuar reproduciendo esquemas que ya están caducos, y que por más que intentemos -como decía Fabiana en un momento- estamos tratando de construir mientras hay un terremoto. Entonces, quizás hay que atender al terremoto, y edificar colectivamente.

J.C.R.: Yo quería decir que la escuela Pueyrredón no es elitista. La mayoría de mis alumnos, del curso nocturno --yo doy clases de noche-- son casi todos trabajadores, muchos de ellos son docentes, ganan sueldos bajos, trabajan en general en el Gran Buenos Aires: Isidro Casanova, González Catán, Lanús, Quilmes, Florencia Varela, ganan sueldos bajos, y vienen a estudiar a la escuela de bellas artes.

P (sigue): No me refería concretamente a ninguno de los espacios citados, que me imagino que al estar participando, es porque realmente hay cosas que interesan. Sino, en general a la convención de lo que serían, en este caso, los títulos, los postgrados, la idea del exámen, no es cierto? Muchos docentes se cuestionan el tema de la nota, de quien aprueba y quien no aprueba, las aptitudes, en realidad, la vocación, como decías en un momento, la unidad, con todos los vicios que transmite el mercado, en estructuras que no son propias del arte, y que el arte debería rebelarse en contra de esas estructuras, como son la competencia, la especulación, la ambición, el libre comercio, la comercialización de todo, no solo de la obra, sino de la persona, el ser humano, venderse como un producto, en realidad, son modelos que la educación en general transmite porque estamos en un sistema así. No es que sea específico el tema del arte, sucede lo mismo con un odontólogo, que con cualquier otro. Como vos decías, es un trabajador. Trabaja. La diferencia que yo quería marcar no era elitizante, lo que yo decía, no era elitizante ese espacio, los espacios, sino al revés. Son espacios abiertos, por suerte, gratuitos. Peleamos para que sigan siendo gratuitos y públicos. Lo que me parece elitizante es que el arte y la cultura, deberían estar más ligados, en realidad, a la cotidianeidad, y no desplazada hacia un lugar distinto a lo que es la vida. Como una cosa que estudiamos fríamente en un laboratorio, y fueran articulaciones, experimentos, o pruebas científicas, cuando también debemos remitirnos a lo sensible. Lo propio, lo que nos diferencia

de todas las demás cosas que se pueden enseñar académicamente. Hay algo que lo diferencia, y es lo que nos hace estar en el medio, como ellos recién podían contar, entre medio de ambas cosas, de lo institucional y lo privado.

J.D.: Una pregunta pendiente al público, que es: cuáles son las expectativas que tiene un alumno de bellas artes? Y si se cumplen? Alguno que está en los últimos años?

F.B.: Nadie quiere responder...

J.D.: Carolina, vos que tenés más contacto con los jóvenes del último año?

C.A.: Acá hay algunos egresados, así que...

F.B.: ...pueden hablar

C.A.: Pueden hablar, porque ya que son egresados... No, bueno, para mí, es una gran responsabilidad, porque todavía ellos tienen la vieja estructura de la Pueyrredón, que bueno, va a terminar el año que viene o el otro. Lo que siempre digo es que, como dijo Juan Carlos, que la educación es como una progresión geométrica. Me ha pasado un par de veces de hacer recursar a algún chico porque no tenía ninguna capacidad de transmisión de nada, ni de lo sensible, ni de información, ni de nada, y eso, frecuentemente, no pasa en la Pueyrredón. En general, se recibe todo el mundo, sin herramientas, sin reflexión de nada, y es muy peligroso, no? Porque esa misma persona va a una escuela primaria y tiene treinta chicos a su cargo, y realmente puede ser el artífice de que una persona deje de hacer arte. De hecho, la mayoría de la gente deja de hacer arte en la primaria, por ejemplo, que es un tema que no hablaría solamente de la Pueyrredón, sino tendríamos que empezar a cambiar las estructuras de la primaria, desde el jardín de infantes. El jardín de infantes todavía es un terreno no contaminado, diré.
(risas)
Pero a partir de la escuela primaria, es cómo desistir de hacer arte, o sea, no cómo hacer arte, sino cómo desistir de hacerlo. Realmente, es terrorífico, la primaria, la secundaria para terminar de rematar el deseo, y bueno, llegar a la escuela de arte, es como realmente una, como podría decir...

E.A.: Sería mejor que no hubiera escuelas de arte?

C.A.: No, yo propondría que hubiera mejores profesores de primaria. Realmente, es un tema que me preocupa muchísimo. Hay que replantear la primaria. O sea, replantear la formación de maestros, y eso, bueno, realmente, replantearía todo.

J.C.R.: No se puede ser egocéntrico con cuatrocientos pesos de sueldo por mes. Pero es natural que sea así. Que -digo, natural- el deterioro de la educación argentina proviene del concepto de que a los docentes históricamente se les paga muy mal. O sea, todo está mal hecho, del arranque, desde la escuela primaria, no? No debe ser así; no debe ser así de ninguna manera.

C.A.: Pero si pensamos en la estructura económica, o sea, gana mucho más una maestra de jardín de infantes, después de la primaria, después de la secundaria, y el sueldo peor es el de la universidad. Es así. Dentro de la estructura económica, es así.

J.C.R.: En los años '40, y '50, los grandes artistas eran maestros de la Prilidiano Pueyrredón. Hoy, dígale a Noé si quiere ser maestro de la Prilidiano Pueyrredón por doscientos pesos de sueldo en una cátedra de doce horas.

P: (sin micrófono, no se escucha)

J.C.R.: Si hablamos de, creo que vamos a hablar de la escuela de arte; todo está despreciado. Hay 26 - 27% de desocupación, pero estamos hablando de la escuela de arte ahora. Pero tiene que ver con eso, también. En algún punto, se va a arrancar, y como todos los expertos dicen,

se debe arrancar en educación. El país se construye educando. Se debe comenzar con la educación formal. El país se construye educando, y acá se está deseducando. Entonces, la clave es ésa. No hubo Noé o Clorindo Testa que vaya por doscientos pesos a la escuela Pueyrredón.

P: Yo, la sensación que tengo -los conozco a todos, por suerte, o digamos, todos, a los dos varones de la mesa, y lo que recibo es que en realidad, lo que estamos diciendo todos es que no hay más artistas. Y pienso que más que cuestionar a una escuela de arte, o a la educación, tenemos que cuestionarnos a nosotros: qué hacemos nosotros ahora como seres humanos, en este momento, en que está todo derrumbado? Y la gente, los más, los analfabetas, los que han sido despreciados a lo largo de los últimos treinta años, en especial en los últimos diez, son los que nos están dando muestras de cómo generar cosas nuevas. Y pienso que nosotros tenemos la obligación de transferirles nuestros conocimientos y tomar de ellos, dentro de su analfabetismo, todo lo que ellos sí tienen. Porqué no lo podemos pensar?: y, bueno. Porque seguimos con la misma estructura. Que se agote el presupuesto del gobierno, digamos, y donde todo es el elemento capital. Y para mí, el artista es... no está en juego el elemento capital; está lo sensible. Tenemos que vivir, pero seguimos inmersos en esa estructura engañosa que nos ponen, de: si ganamos, no ganamos, y no nos corremos del lugar, que la situación nos ha corrido. No sé si es claro, lo que quiero plantear. Pienso que tenemos que plantearnos más cómo ser humano en relación con lo que está pasando ahora y aquí.

C.A.: Bueno, yo quería decir una cosita - por ejemplo, este año, para mí, fue una de las primeras preguntas qué iba a hacer con el curso de la Pueyrredón con esta crisis, no? Porque de hecho, los chicos siempre trabajan mucho con fotografía, con video, a partir de la pintura. Y bueno, fue un tema que se planteó a los alumnos, y de alguna manera cada uno lo va haciendo, la respuesta la va teniendo cada uno. Hay chicos que siguen haciendo fotografía, porque realmente pueden, y sería ridículo que dejaran de hacer fotografía si tienen los medios, y tienen las ganas, no?. Entonces, de alguna manera todo se va respondiendo en el momento. Por ahí, este año, invité a Coco Bedoya, que es un artista que además armó un grupo de trabajo en la cárcel de Ezeiza, donde les enseña un oficio específicamente a las presas, como para que el día de mañana, salgan, y tengan herramientas para trabajar. Podría ser una respuesta, pero tampoco creo que todo el mundo tenga que hacer un trabajo social. Hay otros artistas que trabajan en la intimidad, y son válidos. O sea, me parece que también sería imponer un patrón, lo de decir que ahora, con esta crisis, todos tienen que trabajar socialmente o en este tipo de cosas. Me parece que es algo...

P (sigue): ... digo cuestionarnos. Empezar a ver, en relación a lo que pasa, qué podemos hacer. Porque somos uno dentro de un sistema de seres humanos. Ya fracasó el capitalismo, fracasó el socialismo - tenemos que crear algo nuevo.

J.D.: Hay un chiste de Caloi de hace poco tiempo donde hay uno, que le pregunta al otro, le dice: no, no sé nada de economía, como para hablar de tal tema. Y el personaje le dice: sí, los que saben de economía son los que destruyeron el país y nos curraron todo el dinero. Por eso, lo que vos decís, creo que te entiendo, es si los que saben lo destruyeron, a lo mejor, es hora de preguntarles a los que no saben, y tienen otra sensibilidad. Creo que por ahí, giraba lo tuyo.

F.B.: Yo quería agregar algo, pero hay una señora que tiene una pregunta - después...

P: No, yo quería responder brevemente a esa pregunta que han hecho sobre las expectativas, de los que hemos atravesado las instituciones de arte. En particular, yo entré con muchas expectativas, pero llegué a una conclusión: que tiene que ver con que, creo en general en la enseñanza, como un método para desarrollar pensamiento. Y generar pensamiento. A partir de miles, de múltiples lenguajes; a partir de, qué sé yo, muchas disciplinas diferentes. Pero la enseñanza, creo que tiene esa función, para mí. La de ayudar a desarrollar pensamiento, a generarse preguntas, a encontrar respuestas. Yo nunca entendí por qué tenía que pintar una naturaleza muerta, o sea, jamás lo entendí. Recién en cuarto año, me planteé yo sola, por mi cuenta, reproducir la experiencia que debe haber tenido Van Gogh de pintar a la luz de una vela, y puse mi canasta, con mis papas ahí, con una vela, y traté de hacer esa experiencia. Y

aprendí a ver, aprendí a ver cosas, que no necesariamente tendría que haber pintado una naturaleza muerta para darme cuenta. A percibir la luz, a percibir los contrastes, a percibir miles de cosas, que en realidad, lo que hacía esa fijación, en la atención, era desarrollar toda esta percepción. Estimulaba mi percepción. Lamentablemente, en los años que estuve en la escuela, ningún profesor tuvo, por lo menos, estas dos palabras para decirme, de darme el sentido de lo que, digamos, por qué me proponía esa técnica, para estimular qué. Brindarme un sentido o ayudarme a encontrar un sentido a todo esto. Y creo que tiene que ver con eso. El tema del sentido es aparte, porque, después, también me encontré trabajando en instituciones como en Proa, con un campo muy cerrado, y la verdad es que no me gustaba nada. La finalidad de las producciones artísticas terminaban siendo tratadas de esa forma. O sea, también me decepcionaba bastante no solamente la posibilidad de crear, sino hacia dónde iba a parar esa producción. Por cómo está dado el mecanismo de legitimación, también. Y como había como una especie de gran fachada con respecto a, no de generar muestras, debates, qué sé yo, y yo que estaba en el trasfondo, en la trastienda, me daba cuenta de la falta de seriedad, la falta de responsabilidad, con respecto a esos debates, con respecto a esos espacios. Cuando se hizo delimites, o que se terminaba haciendo en el café, no sé si te acordás, Fabiana?

F.B.: Sí, claro.

P (sigue): En el café, pero en una charla de café, o sea, no se podía sostener a nivel institucional. Se proponía, y después no se podía sostener. Y quedaban siempre las mismas personas, discutiendo las mismas cosas, tratando de abrir un poco el sentido de lo que se estaba haciendo, hacia dónde, desde dónde replantearlo. Creo también, que es verdad, las escuelas sirven. Yo creo en la educación artística en las instituciones. Te quería preguntar por qué vos no habías podido, por qué habías renunciado a organizar la cátedra, cuáles fueron los problemas? Porque de verdad, si el uno a uno, en la enseñanza privada estimula esta cosa de la sensibilidad, de la que hablaba Federico, y a la que apela ella, también, esta cosa de la sensibilidad, entonces, qué difícil, estructurar un plan, un programa académico para un montón de personas, que además, inmediatamente va a caducar, porque se va a volver vetusto, porque las cosas siguen apareciendo. Cómo generar un programa que haga hincapié en desarrollar pensamiento, en desarrollar herramientas que ayudan a la sensibilidad, y no estructurar un sistema que es contingente, absolutamente. Porque está, digamos, supeditado, o a las técnicas, prácticas, modas, lo que fueren, de lenguajes que van apareciendo con las épocas. Yo creo que en cuanto se estructure el programa académico a sistemas formales, siempre va a fracasar. Siempre va a fracasar. Nada, eso. Te quería preguntar por qué, en verdad, adónde radicaba tu ...

F.B.: Bueno, a mí me servía bastante lo de la práctica psicoanalítica de la que ya he hablado, cuando uno ingresa a este dispositivo de conocimiento, uno se tiene que hacer cargo de las paradojas. Hacerse cargo de una cátedra es esta paradoja que vos decís, que digamos, es un conocimiento desde la singularidad, tiene una contradicción en sí misma, y es trabajar desde la contradicción. Cuando armamos la cátedra, no, yo propuse, supuestamente podría tener solo dos ayudantes; fueron siete, que trabajaban ad honorem, para que cada uno tuviera a diez personas, para que pudieran no desarrollar dos parciales enciclopédicos, sino una monografía de investigación, más trabajos prácticos. Se hizo bajo todo el comienzo del año con todo los días de paro, en lugares donde todo el tiempo intentaron retirarnos del espacio de la institución. La institución está totalmente a favor, lo que no se puede sostener es esto, digamos, yo lo que me di cuenta entre lo que yo trataba de hacer con mi grupo de artistas amigos y ya casi, no sé, héroes, porque realmente mis ayudantes fueron contra viento y marea a veces, para corregir, e incluso los alumnos. Es que, por un lado, es posible, pero no puede ser a ese costo, digamos.

Yo, por eso, cuando renuncié, dije: bueno, yo me tengo que retirar, no puedo aceptar dos hasta que ellos no lo tengan realmente aceitado y decante todo el esfuerzo y el desgaste. Pero en esa cursada, yo aprendí muchísimo. Creo que cuando uno da clases es para aprender, además. Por eso, creo que las paradojas son interesantes, porque es decir, bueno, voy a intentar algo que es re-difícil, pero que bueno, en esta dualidad en que nos internamos, tanto los alumnos como los docentes, y los dos estamos capacitándonos. Entonces, creo que

justamente, como lo que vos decías de Proa, digamos, personalmente, yo necesito espacios de conocimiento. Los necesito como respirar. Si no, siento que me agobio, y que hay dominación, explícitamente, no?

Entonces, yo pensaba que, creo que más, digamos, que el concepto de pasar de escuela a universidad, tiene que ver con eso. Que no hace hincapié en un profesorado ya. Profesorado en el sentido de secundario. Sino que incluso en nuestra población de alumnos tenemos tantos docentes como artistas. Y era tan importante el proyecto docente, en términos creativos, como el proyecto artístico, si se van a evaluar desde la misma, digamos, creatividad. No era una creatividad para uno o para otro. Porque, para mí, tanto producir teoría, conocimiento y educar es tan creativo como la obra misma. Y creo también, a pesar de que es un crack el I.U.N.A., creo que es una oportunidad para exigir y demandar, para lucharla desde adentro, o desde afuera. O estar adentro y después irse para juntar fuerzas y volver, qué sé yo, que es lo que nos pasó a mi grupo, nosotros éramos a hacer, en la cátedra, un grupo para seguir capacitándonos, y bueno, juntar fuerzas y volver.

Pero lo bueno es que, ese capacitar a más gente, que a su vez ir enseñando. Y después pensaba otros ejemplos académicos, como letras, como arquitectura, o como imagen y sonido. Donde todos, nadie va por el dinero. Pagan sesenta pesos. Nadie fue, Borges no fue a dar literatura inglesa por la plata, Beatriz Sarlo tampoco, Panesi, no sé, son nombres. Se había armado un espacio de conocimiento en la universidad. Era un espacio, yo he cursado materias de oyente en letras, he cursado, he estado dando teóricas en arquitectura, y porque se genera un espacio de conocimiento. En las cátedras, se forman, si quieren, como redes de trabajo donde la gente, obviamente no está ganando plata. Sino que va a la cátedra a las cinco de la tarde, a ciudad universitaria, a tratar de producir conocimiento. Porque sabe que eso es lo único que la va a salvar. A eso me refiero. Entonces, yo creo que la institución tiene sus ventajas, y que puede estar esta misma cátedra peleando por mayor presupuesto en Plaza Hussein, peleando, digamos, en Plaza de Mayo, se entiende? Yo creo que nuestro país es una gran paradoja, y creo que uno tiene que hacerse cargo de esa construcción y deconstrucción simultáneamente.

P: Voy a dar un poco, volviendo a la pregunta, de las expectativas. No sé, mi experiencia es más o menos la época del comienzo de la democracia, donde, bueno, me acuerdo, no nos formaban como artistas y tampoco como docentes. Recuerdo muy bien una conversación con una profesora, donde planteaba claramente ella, personalmente, que la escuela Pueyrredón era, preparaba para ser docentes. Yo terminé la Pueyrredón y no... realmente fui docente diez años después. Me sentí que estaba formado recién ahí, no en el proceso donde estudié. Entonces, tampoco me formó como docente. La experiencia, la tomé ahí, en el trabajo, los conocimientos me los fui construyendo en la práctica. O sea, los tres aspectos como formadores docentes, creo que en ese momento, en los '80, no existieron; ahora no sé como es exactamente. Tampoco como formadora, auque sea de artesanos, porque no había oficio. Bueno, mínimamente, habían algunas cátedras en las que sí, pero tampoco estaba definida como eso, que nos entregaba un oficio, nos daba un oficio. Creo que me parece que tendría que definir, acá dice en el folleto: es más difícil definir qué que el cómo. Me parece que, no sé si estoy confundido, lo que tendría realmente que definirse es: si se prepara para docentes, entonces, que realmente se prepare docentes, no? Que uno sienta cuando termine que puede afrontar un grupo de trabajo. Y lo mismo de la otra manera, del otro aspecto, no? Me parece que no se desprecia la educación tampoco cuando se mezcla, cuando comparte el espacio entre los que quieren ser docentes y los que quieren ser artistas. Me parece que es enriquecedor. No sé si entendí mal el concepto de Romero, en un momento, no se capté, me anoté eso, que bueno, habías planteado que, más o menos el concepto que, despreciaba la educación cuando se mezclaban estos dos, o quizás, se despreciaba cuando no estaba claro cuando se formaba un docente, y cuando se formaba un artista.

J.C.R.: No se desprecia. Yo conté que pasaba, como estás contando vos. Si no vas a la escuela no podés saber.

J.D.: Eso, Juan Carlos, que tenés más experiencia, creo que fue siempre; en mi época, también. Hice la Pueyrredón y el debate era si estudiábamos para ser docentes o para ser

artistas.

J.C.R.: Es un trágico viejo debate.

J.D.: En el I.U.N.A., se quejan los chicos de que los dos programas apuntan más a la docencia. Hay menos horas de práctica.

J.C.R.: Hay dos carreras ahora.

J.D.: Hay dos carreras, pero no se ...

F.B.: Es tan difícil dar una clase de arte contemporáneo como hacer obra de arte contemporáneo. Por lo menos para mí. Tratar de explicar a Gordon Matta Clark cuando uno intenta hacer arte contemporáneo y encima se siente Rembrandt, haciéndolo, porque no llega a las experimentaridades de algunos artistas. Digo, es re-difícil, el como que el arte tiene un grado de... incluso, la transmisión es tan difícil, me refiero, como para generar campos de problematización, que son tan densos como los de filosofía, pragmáticos, no sé, Richard Rohrte, o Deleuze, de esta tensión entre docencia y ser artista, porque encima, cuando uno se está capacitando, no hay garantía. Otra característica que se acerca al psicoanálisis es que no hay garantía, no es que vos hacés los cinco años, que acá, también decís, hiciste todas las materias, las cuarenta y dos materias y está, pum, soy artista. O soy docente. Eso es lo interesante, hacer cinco años de cuarenta y dos materias donde no tenés la garantía al final, eso es interesante. Me parece éticamente interesante. Y todos esos cinco años te internes en problematizártelo.

J.C.R.: Vos te imaginás si un odontólogo pasa cinco años sin resolver la problemática de qué lo va a ser? Sabés la cantidad de personas sin dientes que habría en el país?

(risas)

F.B.: Pero no somos odontólogos! Justamente. Esa es la gracia. Porque yo me acuerdo, yo quería estudiar medicina, inclusive, mirá. Justo.

J.C.R.: Yo creo que la formación artística es igual que cualquier otra formación universitaria. Se necesita una relación de conocimientos, como dijiste vos al principio, entre lo teórico y lo práctico,

F.B.: Sí, sí.

J.C.R.: Necesitamos herramientas para los nuevos conocimientos. Como decía Leonardo, el arte es cosa mental, por lo tanto hacer arte es una forma de conocimiento. Entonces, pero no se enseñar como pinta-monos en la escuela Pueyrredón. Hay profesores que enseñan como pinta-monos. Enseñan formas de pintar sin explicarles por qué están pintando. Yo lo conozco; hace cuarenta años que yo soy docente. Cuarenta años que en la escuela, en la Universidad de La Plata, y la escuela Pueyrredón. Así que conozco bien quiénes son los profesores, conozco bien como se enseña, y qué es lo que se enseña. Los profesores de historia del arte enseñan la historia del arte como si fuera una cronología: 1500, tal cosa, 1600, tal cosa, 1700 tal cosa, fulano pintó tal cuadro, que lo pintó, no se sabe ni por qué lo pintó, ni para qué lo pintó, ni cuando lo pintó ni qué significaba lo pintado. Entonces, hay toda una cosa cronológica que no se condice con las condiciones en que fue hecha la obra.

P: (sin micrófono)

J.C.R.: En los exámenes lo veo. En los exámenes se ve claramente; si no hay una profundización del conocimiento, no puede haber discusión. No puede haber discusión de ningún tipo. Cuando fui a Córdoba el año pasado, porque querían cambiar el plan de estudios estaba como asesor pedagógico y se me ocurrió decir que tenía que desaparecer la materia de fundamentos visuales. Y casi me pegan los profesores de la materia composición, o sistemas de composición. Tienen nombres de los más variados, en las universidades, son todos nombres

muy mágicos, y considero que tienen que desaparecer, porque esa es de una época en que era necesaria, que fue la época de Cartier. Pero hoy un alumno viene, y dice: profesor, yo pongo el cuadradito más arriba, o más abajo? Cuando no hay una forma de poner el cuadradito más arriba, es porque tiene que ver con una cantidad de factores que no tiene que ver con la composición. Y cuando quise decir eso, cometí un error, porque los profesores de composición o fundamentos visuales, los profesores se enojaron mucho porque en la escuela también tiene gente que trabaja y que come. Entonces, ese docente va a quedar sin trabajo. Hay que tener mucho cuidado en la época actual. Además, Beatriz Sarlo y Panesi que deben ganar sueldos de profesor dedicación exclusiva que son más de mil pesos. No digamos que trabajan gratis. Y Borges tampoco trabajaba gratis. En la universidad en la época de Borges, se ganaban buenos sueldos. Porque yo también fui docente en los años '70, y gané buenos sueldos en esos años.

F.B.: Igual, mil pesos...

J.C.R.: ...siendo profesor en la escuela de arte. Entonces, no exageremos tampoco, y no nos pongamos todos en el campo del heroísmo, porque no es tan heroica la cosa.

F.B.: No, yo no lo puse en el heroísmo.

J.C.R.: Yo creo que no debe haber una escuela de arte por doscientos pesos por más héroe que sea, porque el artista tiene que pintar, y tiene que vivir. Tiene que hacer las dos cosas a la vez. Si no es un artista que vive exclusivamente del arte, vos sabés le cuesta mucho vivir del arte en la Argentina, no? Además, hay que tener en cuenta qué es la enseñanza artística. Hay escuelas nacionales, que son de las universidades, hay escuelas provinciales y escuelas municipales. Hay una cantidad de enseñanza artística que se está volcando al campo de la docencia. Profesores y profesores y profesores de enseñanza artística. Y lo peor, como dijo ella recién, la escuela primaria, mata el placer por de hacer arte. Porque no están preparados para dar arte en las escuelas primarias, corriendo a las escuelas de arte para tomar materias pedagógicas, poder enseñar, y eso no es un problema de las materias pedagógicas, es mucho más complejo, enseñar arte.

Quería decir que en Lomas, los docentes de la escuela provincial de Lomas, ahora, están en un conflicto, están en una crisis, decidieron que su escuela tiene que ser para la población del lugar. La población del lugar es mayoritariamente una población de clase baja. La escuela donde los alumnos, además que aprender arte, aprenden ciertas herramientas, para convertirlas en instrumentos de poder vivir, como herrería, carpintería, no herrería que les van a hacer soldar camiones, herrería artística, carpintería artística, litografía, serigrafía, como decía ella recién, que sería como una forma de vivir, además de aprender a hacer arte, posiblemente algunos pueden ser artistas, otros aprenden ciertas herramientas que le permiten sobrevivir. Que es como hacen la mayoría de los artistas. La mayoría de los artistas viven, entre comillas, de otra cosa que no sea arte, y a su vez, hacen arte. Salvo muy pocos, que son los que viven exclusivamente del arte.

Y luego, yo quería decir, un poco para terminar con eso, de que no es casual que lo que pasó en Proa, y que todos terminaran en un café. Lo que pasa es que no se trabajaba en Proa para organizar una reunión con la gente. Se trabaja para los medios. Se trabaja para el curriculum, se trabaja para los periódicos. Y esto es lo que yo quería internalizar, el concepto del campo que elaboró Bourdieu. Evidentemente, está todo relacionado. Está relacionada la prensa, el coleccionismo, están relacionado los museos, están relacionados los artistas, y están relacionados las escuelas de arte. Forma todo un campo, un campo de tensiones permanente, donde uno se pone debajo el otro, se pone enfrentado o al lado, están en una red de tensión permanente. Entonces, no es casual que pasen estas cosas. Y aparezca Trama en todos los periódicos, en todos los lugares de arte, como un lugar importante. Y cuando se descubre el trasfondo de Trama, se percibe que era una cosa que interesa algunos muy pocos. Hay que ver cómo funciona todo el campo artístico. Y cual es la relación de las escuelas, que también tienen que ver con ese campo artístico. Veamos cómo funciona todo en un bloque, no son las escuelas solas, despegadas. Además, las escuelas tienen doble extensión, una, por un lado, cómo está estructurada la enseñanza pública, eso dijo Carolina recién. Y por otro lado, cómo está la escuela ligada al campo del arte.

P: Bueno, yo digamos, volviendo a esto, quería solamente expresar, como alumna del Pueyrredón, última camada, porque nos están corriendo; claro, vamos terminando, que ya no sabemos si aprobamos. Nos miran los profesores y vas más con el temor de, por ejemplo, en los últimos finales, digamos, me pesa más si siento que el profesor me está dando la nota aprobada porque ya somos los últimos, o porque realmente sé. Es una mezcla. Yo soy del interior, de Río Negro, y recuerdo que me costó muchísimo tomar la decisión de empezar la carrera de arte, y creo que también puse más expectativas de lo que realmente era la escuela. Sobre todo, que agarro este último trayecto, donde todo es un caos, y también tuve la experiencia de pasarme un cuatrimestre al I.U.N.A., porque me agarra finalizando los dos primeros años de la carrera del profesorado tradicional, de la Pueyrredón. Entonces, empieza toda esta movida del I.U.N.A., y realmente, parecía importante, interesante, el proyecto de una universidad, y demás. Y en la práctica, fue un desastre. Yo dejé el profesorado histórico, empecé el primer cuatrimestre en el I.U.N.A., y cuando tengo que empezar mi primer taller proyectual de pintura todavía no estaban los profesores, entonces me vuelven a llamar de la escuela para decirme: no querés volver? Bueno, claro, es un caos. Lo que quiero expresar es que realmente creo que hoy, lamentablemente, en la escuela todo avanza más por el interés personal de cada uno de no estancarse y no quedarse. Por ahí me preparo para un final re-bien, bueno, digamos, te ponés todas las pilas y demás y después tenés un compañero que va y dice: yo no estudié nada, qué sé yo, pero como estamos en la misma, y estamos terminando este programa viejo, me aprueban tanto a mí como al otro porque bueno, ya son los últimos, esto ya fue. Finalmente, creo que me agarra terminando esta carrera con un vacío. Momentos en que me levanto con mucha bronca, y digo: qué hago, que va a ser de mí? Porque es mi profesión, esto no es un hobby. Tanta gente que, sobre todo en el interior, dicen: ay, estudias arte, qué lindo! Y ah, hacés arte, y qué estudiás? No, no. Estudio arte; voy a vivir de esto. Y qué sé yo, es realmente eso, es vacío, creo que es la sensación de vacío. Y por otro lado, la pregunta sería qué hacer, no? Cómo hacer que ésto realmente se revierta? Y que ésto sea una profesión y que realmente uno empiece esta carrera y sienta, puede pensarse en un proyecto, en una cuestión futura más concreta. Hay días que me levanto, y digo, qué estoy haciendo? Y el tiempo que invierto, la plata, y todo lo que cuesta hoy. Pero por otro lado, siguen los mismos profesores de siempre, dando las mismas cosas, en la escuela, pero están. Son los que están. Y por otro lado, personas que también ven esta problemática, y que plantean cuestiones bárbaras para salir adelante, o tratar de llevar a la práctica, pero que se quedan en ellos mismos. O en la cuestión privada, o en la cuestión más individual. Y con qué hacemos, la cuestión es actuar. Si la gente que tiene proyectos y cuestiones copadas para plantear se quedan en lo individual o en la cuestión al margen... bueno, la verdad es como una mezcla y una contradicción constante, todo el tiempo.

P: Hola, yo soy estudiante del I.U.N.A., estoy en segundo año, y sí, es un problema, ser estudiante del I.U.N.A... Tampoco vamos a dramatizar, no quiero dramatizar tampoco quiero exagerar toda la problemática que más o menos todos la tienen claro, que es más o menos lo que está pasando con todo lo que es instituciones educativas en cualquier ámbito, sobre todo en este país. Sí, es un tema el I.U.N.A., pero también, es como que uno va, y no sabés qué estás haciendo. Sinceramente, es eso. No sabés qué estás haciendo. De vez en cuando, encontrás profesores muy copados, o sea, copados, me refiero, con ideas que a mi criterio me parecen coherentes de acuerdo a lo que me pasa a mí, por intereses, y movilizaciones que tengo por dentro por el arte, y veo que puedo llegar a canalizarlas por medio de la ayuda de esta gente, de estos profesores. En otras cátedras, con otros profesores, el feeling es nulo, es alguien que viene, solamente se sienta, da una bibliografía, se va a su casa, o simplemente viene apuradísimo, y dice: me tengo que ir a tal lado... Es una cosa muy rara, pero yo apuesto por el I.U.N.A.; estoy ahí, y me voy a quedar.
(risas)
Tambien, puedo decir que estoy en la U.B.A., estoy en diseño de indumentaria, también. Pero, el lugar, si me decís para un lugar con el que me quedo, creo es el I.U.N.A., por la libertad que me permite desarrollar. Porque mal que mal, en el I.U.N.A., tengo mucha libertad para hablar las cosas, para plantearlas, y no solamente yo, sino todos mis compañeros, que desde sus lugares, hablan, y expresan lo que pueden lo que sienten, de la forma que pueden. Lo que hice -yo, lamentablemente no conozco a nadie de los que están acá- lo que decía ella,

F.B.: Fabiana.

P (sigue): ... lo que decía Fabiana, de lo, no sé, multiculturalidad, de las clases sociales, se da en el I.U.N.A. Y lo que vos decís, también, que se da en diseño de indumentaria, es también, te entiendo, porque también lo veo. El I.U.N.A. es una cosa nueva, yo lo veo desde donde yo estoy, segundo año, de unas materias, haciendo algunas materias del tercero; el título, no sé, no me preocupa, no me interesa. Yo estudio dos cosas, o hago lo que por ahora, siento hacer estas dos cosas porque no trabajo, una serie de cosas que me permiten hacer eso. Pero el I.U.N.A. es eso, a mí me sirve de ese lado. Hay una suerte de corriente de chicos, de gente de todos lados. Hay gente que está estudiando de Rusia, de Colombia, yo nací en Chile, y mi familia es como una suerte de itinerantes del mundo, estuvimos viajando por mucho tiempo y nos establecimos acá. El tema es que, hay muchísimas cosas que son ... yo rescato del I.U.N.A. y me sirven a mí, para mi obra, lo que yo hago, me sirven. Es también notoria la falta de la parte académica, lo que vos decís. Por ahí, yo en mi caso, se resuelve con lo que yo veo en la U.B.A., que es un peso pesado, una cosa muy pesada de todo, que se contrapone con lo light que es el I.U.N.A.

F.B.: Está buenísimo - muy esquizofrénico.

C.A.: Te voy a contar una experiencia, por ejemplo, me pasa que llegan varios a un exámen... y digo, qué hacen? "No, venimos al examen de mi mujer" qué sé yo. -Esta no es una fiesta - es más, se van de acá, y encima, la bochamos. El marido, con las facturas y todo. (risas) Como que era una fiesta, como que no era un exámen, realmente. Y era su exámen, que se iba a recibir, pero realmente era como un cumpleaños. Y otra cosa que me pasa es que la facultad después, muchas veces, los chicos terminan la carrera de indumentaria y quieren ir al I.U.N.A., o a la Pueyrredón, porque realmente les falta eso, como esa libertad, ese tipo de cosa. Por eso, ningún sistema es perfecto.

P (sigue): Claro, es cierto, ningún sistema es perfecto. Y creo que en mi caso, yo siempre hablo desde mi persona, de mi caso personal - voy a eso. Vuelvo. El tema de lo que decías vos, de la falta de libros, textos, bibliografía, que no tenemos en el I.U.N.A.. es notorio. Lo que es capaz que notaste en esa conferencia, que el Brasileño dijo tal cosa y todos se quedaron así, patas para arriba, eso, también lo siento yo en momentos cuando, por ejemplo ahora ustedes nombran artistas, o gente que son filósofos, no sé quienes serán, por ahí, en el I.U.N.A. estaría copado que den estas cosas, pero tampoco lo veo a corto plazo que pueda llegar algún profesor a tirarme: che, leé Lacan, leé Bourdieu, qué sé yo. Textos leí. Reconozco, para que no me miren como raro. (risas) Pero el I.U.N.A. es una cosa rara. (risas) Yo, por mi parte, creo que ... con mucho respeto lo digo, no lo digo como irónicamente, ni nada. Es una cosa rara, pero dentro de todo, estoy en segundo año, más o menos estoy viendo cómo se está gestando esta institución. Yo salí del secundario con mi familia viajando, y la primera carrera que estudié fue ésta, o la segunda, pero bueno. No he hecho incursiones en otras carreras, y no sé muy bien. Cada día me doy cuenta de lo que, lo único que puedo hacer y lo que voy a hacer es lo que estoy haciendo: arte. En la institución de bellas artes en donde pueda, en donde sea, y como sea. Eso es lo que yo puedo decir, de mi punto de vista. Gracias a todos por todos los puntos de vista, lo que dicen me parece muy interesante.

P: Yo, lo que quería decir es que, todos ya sabemos del lío, del desorden que es toda la escuela, etc. Yo creo que igual, hay algo que rescató, y es eso, ese desorden. No sé muy bien si es así o no. A veces siento que todo ese desorden, y toda esta falta que hay en la escuela, falta de buenos docentes, la falta de un buena prensa en la cátedra de grabado, falta de, todos estos elementos, que ya sabemos, tableros en pintura. Me parece que toda esa falta, hace también que los que cursemos, o los que estemos tratando de ser artistas, o que estemos tratando de trabajar, nos obliga o nos demanda que nosotros busquemos otras vías, y que usemos otras herramientas para poder seguir haciendo.

P: -vamos todavía!

(aplausos)

F.B.: Pero dijiste mucho

P (sigue): No, pero siento que si no tengo la experiencia de haber estudiado en otras universidades, en otros lados, y tengo ganas de tener esa experiencia, como escuchamos de esas universidades que tienen todo, y que tienen la sala de dibujo con la luz, la temperatura para que la modelo no se muera de frío, como todo es ideal, todas las prensas de grabado que se necesitan, el fotograbado con la cosa, todo perfecto. A veces pienso, o me pregunto, si tener todo eso, y tener todas herramientas es mejor, o si es, en un punto, contraproducente. A veces, pienso que es eso, que justamente con esa falta de materiales, que si no tenés este material, porque no te alcanza la guita para comprarlo, buscás otra alternativa. Y quizás esa otra alternativa que uno busca es mucho más interesante que hacerlo con el papel necesario, con la prensa necesaria. Me parece que está bueno que nos quejemos, y que está bueno que estemos como siempre tratando de buscar nuevas soluciones, y preguntarnos todo eso, pero también está bueno no quejarse tanto. Y aprovechar lo que hay, también, porque si uno tuviera toda la información de la teoría, y todos los buenos docentes, y todo eso, no sé si habría tantas charlas de café en los recreos. Para mí, lo más importante de la universidad, de la escuela, fue conocer a todos mis compañeros, que ahora son mis mejores amigos y que ellos son, gracias a ellos es que yo sigo produciendo, que sigo creyendo en todo esto. No sé si hubiera tenido a los mejores profesores y si me hubieron dado todo en la mano, si me hubiera sentado a charlar con ellos, o a preguntarnos, o a tratar de gestar algo para nosotros mismos, también. Me parece que todo este desorden, toda este carencia de cosas, materiales, espirituales, todo eso, me parece que también, nos hace enriquecer, y es aprovechable.

J.D.: Yo te contesto; me siento afín con vos, pero te digo otra parte. Hoy hablaba, antes que venir para acá, me encontré con un amigo muy querido de cuando yo estudiaba en la Pueyrredón, y rescatábamos muy pocos docentes. Pero recatábamos que nos nutríamos de nosotros mismos, de los compañeros. Eso fue lo mejor, igual que te pasó a vos, que hemos tenido y que tengo. (te digo esto por experiencia, de ser mayor que vos). En toda la Argentina, en todas las instituciones, medicina, y demás, pensálo, se ha trabajado siempre desde las carencias, y del esfuerzo individual. Si los hospitales todavía funcionan, es por los médicos y los enfermeros, no por los gobiernos y demás. El tema es que en la Argentina, el arte, siempre se hizo a pulmón. Cuando hicimos instalaciones y demás, una vez nos preguntaron unos extranjeros, quién financiaba las instalaciones? En una muestra, (A, E, I, U, O) quién financiaba las instalaciones - nosotros mismos. Siempre desde la carencia, se han hecho cosas muy creativas. Pero también tenés que protestar, y luchar, para que no siempre trabajemos desde el esfuerzo, y el cansancio, que implica eso a la larga. Ahora, hasta te puede parecer una punta interesante, porque bueno, Alicia, que está ahí, también hablaba de trabajar desde las necesidades, las carencias, y dar vuelta al sistema. Pero hay que luchar y gritar también, porque si no, los gobiernos están cómodos con eso. Además, te cansás, porque no toda la vida podés hacerlo.

P (sigue): Creo que es así, que igual, hay que seguir protestando, y quejándose, y todo. Pero creo que también, en un marco donde hay tantas quejas y de que todos hablamos de que está todo mal, me parece que también está bueno decir: está todo mal, pero... Seguir discutiendo, seguir etc, etc. Pero también rescatar, porque a veces, siento que si no, es siempre quejarse, quejarse, quejarse, y nunca nadie habla de lo bueno que se puede generar...

F.B.: Igual, la intención, un poco de lo que se habló, que más que quejarse, fueron propuestas. Yo por ejemplo cuando (como estaba a disposición en internet, la charla), hice análisis, propuestas y proyectos. En realidad, creo que era también una expresión de deseo: cómo nos gustaría que sea, cómo debería... Digo, para no quedarnos con el bajón cotidiano, no? Creo que todos decimos acá, si marcamos la falta, era también para pensar: eso debería ser así. Esto, sí - vos necesitas la prensa? Tiene que estar la prensa. Y te tienen que explicar la prensa, la teoría del grabado, y el concepto de la gráfica universal, y también tenés que tener la beca para hacer el intercambio con Dusseldorf. Para mí, es eso. Esto sería bueno - la alemana acá, tratando de usar tu prensa, y vos tratando de usar la megaprensa de Dusseldorf. Entonces, ese tipo de cosas, me parece que acá todos, digamos, para ir pensando, y después, a veces me parece, es conmovedor, que estamos todos ahí, nos re-quejamos, pero estamos ahí, días de paro, qué sé yo, eso, que es verdad, que tanto ustedes, como nosotros, estamos

ahí. Digamos, uno que tiene vocación docente, está ahí, viste?. Incluso estabas rezongando, y bueno, uno se queda, después, se pone las pilas, y en el momento de dar clase, uno es feliz. Esa te da felicidad, la transmitís, y al que está ahí, te la transmite, inmediatamente, es un feedback, no? Pero está buena esa parte, como esta instancia de pensamiento, de esta mesa redonda, si a nosotros nos dieran la manija, porque además, todos, a su manera, yo he participado en miles de proyectos de renovación de programas, tanto como estudiante... Yo ingresé en Psicología cuando se terminaba el programa del '66 y empezaba el de '85, yo estuve en el primer CBC, toda la discusión del primer CBC, estuve en la discusión y ahora, me toca a mí responder, no solo como estudiante, sino respondiendo ante una cátedra. Entonces, todo lo que yo me vengo quejando como estudiante, ahora tengo que responder como docente. Entonces, ese tipo de constante cuestionamiento está bueno, no?

J.C.R.: Un poco como para contestarle a ella, la teoría de lo imperfecto no ha dado resultado, no? Creo que se puede construir a partir de lo que no tenemos? Para mí, no es cierto. Yo creo que hay que exigir, y no quejarse. Exigir, que haya mejores máquinas, mejores aparatos, mejores luces, mejores profesores, mejores libros, mejor biblioteca - esta escuela no tiene una biblioteca, por ejemplo. Sí, la tiene, pero no está actualizada. Entonces, será muy simpático, muy lindo porque todos los que estamos acá fuimos estudiantes alguna vez, muy lindo ir al café y conversar y discutir con los compañeros de café. Pero potenciado siempre por una práctica que les sirva para enriquecer esas charlas de café. Creo que es muy importante exigir -y no quejarse- que esa escuela sea una verdadera escuela de arte, donde tenga todas las herramientas. Que sea igual que cualquier escuela del mundo. Yo, por ejemplo, soy profesor de grabado, y tengo una biblioteca de grabado de las más importantes que hay en Buenos Aires; tengo que ir cada vez a la escuela con la valijita, con la valijita llevando mis libros. Sé que en los Estados Unidos, o en Alemania o en Inglaterra, el profesor titular tiene un lugar para guardar sus libros. Se dan cuenta? Yo no puedo guardar los libros; tengo que siempre ir y venir con la valijita, llena de libros, de un lado al otro, encima son grandes y pesados, entonces, es un problema. Cómo no voy a exigir siempre tener un lugar para guardar mis libros si yo puedo transmitir mejor mi conocimiento a mis alumnos. Yo creo que tenemos que ser muy exigentes. No quejosos, exigentes; además, la palabra queja no está en mi diccionario.

P: Hola. Yo también quería hacer más o menos la contraparte de lo que decía Lorraine. Yo soy egresado del año pasado, egresé el año pasado de la Pueyrredón, y algo que me pasa, yo creo que hay una diferencia muy grande entre estudiar en una institución y estudiar en un taller privado. Porque en la institución hay como un lugar de legitimación social, en el que uno se siente identificado de otra manera. O sea, uno puede aprender mucho en un taller privado, sentirse parte de una pequeña comunidad, creer que encontró muchas cosas, indagar en su obra, en su trabajo, pero la diferencia de estar dentro de una institución es que, bueno, como pasan las cosas que dice Lorraine, que son ricas, no? Uno se siente parte de una sociedad. Yo soy egresado de la Pueyrredón, y ahora ya, qué sé yo, ahora estoy haciendo la licenciatura en el I.U.N.A., pero no hay nada acá. O sea, yo me tengo que plantear irme del país y hacer un postgrado, para tener un postgrado. O sea, yo no lo puedo hacer acá. Por eso me parece importante lo que dice Fabiana, de cómo construir eso acá. Yo sé que puedo seguir haciendo cosas muy importantes, digamos a nivel investigación, indagación, acá mismo, pero no dentro de una institución. Y yo tengo ganas de seguir por lo menos, hasta los treinta, treinta y cinco, siendo parte de una institución. Es como una necesidad que, es como que está vacía, y es real, está. Sé que hay artistas, que bueno, que puedo estudiar, puedo pedir becas para estudiar con artistas acá, muy importantes, y que me pueden servir, pero sé que no voy a convivir con mi generación eso, sino que lo voy a convivir conmigo mismo. Lo más importante para mí, de la carrera en la Pueyrredón, fue que estuve en contacto con gente de mi generación, que tiene las mismas expectativas, o expectativas distintas, la misma problemática, se nos fueron cayendo ilusiones, o fuimos construyendo ilusiones juntos. Y éramos un grupo. Y ahora yo siento que se terminó la carrera, y no sé como seguir construyendo de esa manera, y creo que eso es lo importante. Más allá, yo sé que no hay alternativas políticas o económicas, en el país para ni siquiera plantearse un postgrado en la Argentina. Pero si hay algo que, si yo aprendí, digamos, estudié para ser docente, seria lo que yo quiero, digamos, vivir, tener la experiencia, es de lo que haya. De que se puede tener la experiencia de hacer un postgrado, un doctorado, un magister, e ir teniendo cada vez más cositas, a nivel institucional, en la Argentina. Eso es lo

que me parece lo más importante.

J.C.R.: Con el título de licenciado hasta podrías hacer el postgrado en Córdoba, en Rosario, y el doctorado en Misiones, por ejemplo.

F.B.: Sí, pero es verdad, está bueno eso, de porque estamos, yo, por lo menos, la mitad de mis amigos se están yendo afuera, y la otra mitad... y es también, una situación en donde uno construyó, un tejido humano, que cada diez años acá se hace trozos, no? Entonces, me parece bien el voluntarismo de tratar de quedarse acá, de construirlo acá, es exigirlo, como él decía, decir: "loco, que sea acá el doctorado", exigirlo. Por ejemplo, yo estuve, cuando la carrera de psicología, ahora, que recién ahora tiene doctorado, y psicología en el '66 se creó. Entonces, es como que bueno, les venía hinchando las pelotas, de paso de facultad a carrera, de carrera a doctorado, y eso por justamente, una gremial, como decías vos. Sí vos demandás hacer un doctorado, va a haber un doctorado en Buenos Aries; no me tengo que ir a Madrid. O si quiero, me voy a Madrid, después de que me voy a Madrid, vengo acá y enseño lo que aprendí en Madrid. Y ahí se socializa. Pero también esto de mantener un tejido generacional es clave, porque es entre esa generación que uno vea una cosmovisión del mundo del arte, etc.

P: Esa cuestión de por ahí, lo que decía esta chica - no engañarnos, tal cual. Porque yo también acuerdo con ella en que las situaciones donde no está todo servido son las que nos disparan para generar nuevas cosas, y demás. De hecho, creo que el arte más crece en estos momentos así, no? Son la única válvula de escape, y bueno, de hecho lo estamos viviendo, no? Es increíble esta cuestión del expresar y demás en momentos tan críticos. Y es, también, esta cuestión de decir, por supuesto, qué sé yo, yo, la verdad, que si yo tuviera la posibilidad de estudiar arte en una facultad privada, pero ni por casualidad. Siempre, digamos, pero es esta cuestión de no engañarse. Y tal cual, de seguir exigiendo, y proyectando, hacia lo que queremos, para no tener que estar pensando en otros lugares, y tener que irnos de nuestro país, y demás para poder avanzar. Además, para exigir, no sé si para exigir, pero para tener también la posibilidad de que se valore esto como cualquier otra profesión. Y que no sea un *hobby*. Porque entonces, es esta cuestión de, bueno, la escuela de arte, pero, si entonces el arte, si más crece, porque no tengo la prensa copada, me ingenié un recurso, entonces, va quedando como siempre esta cuestión relegada y es así también, como que se va creando esta cuestión de que, bueno, el que esta estudiando para profesor de arte, pero es como la segunda carrera, o es el hobby, y nunca se tome el papel o la importancia, para el que decide ésta como profesión. Vivir de ésto. Porque va quedando siempre ahí, una cuestión de que, como está todo bien. Es como valorar las dos cuestiones. Esto de exigir, o también, ve, en esta situación, tener un compañero, por ejemplo, en la facultad que diga: no tengo guita para los acrílicos, puedo hacer tal cosa con basura? Sí, despierta, a utilizar lo que sea, pero no engañarnos con esta cuestión.

E.A.: No tenemos mucho tiempo, si hay algunas (últimas) preguntas?

P: Con todo lo escuchado, creo que todas las generaciones pasamos por las mismas experiencias, así, de inconformismo, es lógico por la situación interna de la escuela, y bueno, todas esas experiencias, del contacto con los compañeros, el quejarse de un profesor, de otro no. Y bueno, es constante, me parece. Pero a lo que iba era, más allá de la crisis, que ahora, ya está, afuera es más profundo, vuelvo a expresarme en eso. Me parece que la situación de los alumnos dentro de la escuela siempre fue la misma. Las críticas, en cuanto de las críticas y la realidad de uno dentro de la institución. La única diferencia es que ahora, lo exterior es mucho más difícil; ya no hay expectativas fuera de la escuela. Más allá de la crisis interna, afuera tampoco hay otras expectativas. Pero más allá de eso, quería hacer una pregunta, que quizás, no sé si es media ingenua, o no, no sé. Quisiera aclararme, cuál es el proyecto, realmente, preguntándolo a los que están dentro del I.U.N.A., cuál es el proyecto del I.U.N.A., concretamente, ahora, qué es lo que quiere hacer el I.U.N.A., qué es lo que presenta, y ofrece a nosotros?

J.C.R.: El I.U.N.A., le voy a explicar, está dentro de lo que proponen el plan federal de educación y la ley universitaria: una carrera de cuatro años, dos años de estudios generales, dos años de especificidad donde empiezan los famosos proyectuales, ahí se reciben de

licenciados en arte, o los que hacen la carrera de docentes, de docentes de arte. Básicamente son, creo que unas dos mil seiscientas horas, está todo previsto por C.O.N.E.A.U., que es un lugar donde se evalúan los planes de estudio, y luego, el estudiante tiene que hacer los postgrados. El negocio actual que plantea la ley universitaria es que luego de los cursos básicos de cuatro años, el estudiante, para perfeccionarse, tiene que hacer el postgrado. El postgrado, o las maestrías, y los doctorados. Y los postgrados, las maestrías y los doctorados se cobran. Entonces, la universidad deja de ser gratuita. Entonces, estos cuatro años son contra reloj, como dijo el compañero, no llegan a tiempo, no hacen las materias prácticas, lo digo porque soy docente en un proyectual de grabado y veo las deficiencias. La escuela, antes, cuando era terciaria, tenía otra capacidad de enseñar, más horas para las materias prácticas, dibujo, grabado y pintura tenían muchas más horas que las teóricas; hoy se invirtió el proceso. Se quiere generar una carga universitaria dentro de la normativa de la ley de educación universitaria sin considerar las particularidades de la enseñanza artística.

P (sigue): Pero el hecho de cambiar ese proceso, que haya más espacio para lo teórico, y bueno, restarle a ...

J.C.R.: Es por los que hicieron el plan de estudio. Hubo dos o tres planes de estudio, y aprobaron uno, seguramente el peor.

F.B.: Yo creo que también está la gremial estudiantil, digamos, pensemos que cuando se crea la universidad, la universidad tiene un gobierno autónomo, hay de todo, digamos, vayamos a la ley del '19. Se puede pelear un plan de estudios? Se puede planear un doctorado? Es verdad que institucionalmente, el estado propone un proyecto de nación, que ya lo estamos padeciendo, y ya sabemos cuantas veces que intentaron hacer una universidad que iba a ser gratuita, libre, laica, etc. autónoma, entonces, creo que no. Digamos, como estando ahí, tiene que pelearla. Digamos, si no está, también ver por qué no está, hacerse cargo de todas las problemas, de estar y de no estar. Hay una página web, que pone I.U.N.A. y entrás y podés ver todo esto, inclusive con el plan de estudios, tengo miles de cuestionamientos. Es más, yo estuve dando clases y me fui a mi casa a ver qué hago. Por eso, pero me parece que hay que demandar gremialmente, sindicalmente, centro de estudiantes, centro de graduados, vos tenés también un espacio como graduado, pero sindicalmente hay que demandar eso.

J.C.R.: El centro de estudiantes está tan empobrecido, no está funcionando

F.B.: Claro, bueno pero,

J.C.R.: En general, los estudiantes lo saben; el centro de estudiantes es débil.
(risas)
Hace poco, cerraron una aula para abrir una galería de arte.

P: (sin micrófono)

F.B.: Bueno, pero entonces tienen que armar una organización sindical.

J.C.R.: Dicen que la cerraron porque ya no daba más. Dejó de ser terciaria y pasó a ser universitaria esta institución. El profesorado histórico ya se cierra el año que viene.

F.B.: Claro, pero me parece que hay como una oportunidad, ante toda situación de reforma, yo, por lo menos, en mi momento, milité para participar en la modificación del los planes de estudios de mi carrera. Digamos, se presentó el plan de estudio, estuve, activé, digamos, también lo hice cuando era... es eso. Todos se tienen que hacer cargo de la realidad. Frente una oferta de la realidad, de lo que hay, hacer algo.

J.C.R.: Sí, hay que crear un verdadero centro de estudiantes, un verdadero centro de graduados, y desde ese lado, se puede pelear.

F.B.: Exacto. Incluso como docente, porque después está lo de tener una cátedra, y como docentes, también, se supone que la universidad es eso, por eso es autónoma: tiene una área

que son estudiantes, graduados, y docentes. Entonces ahí, se pelea justamente, lo que es la política universitaria. Yo he sido militante universitario, entonces de eso se trata.

J.C.R.: En Rosario cuando yo fui jurado para elegir docentes de grabado había un veedor estudiantil, y jurado un estudiante. Entonces, los estudiantes no dejaban pasar cualquier cosa. En el I.U.N.A. no está eso. Los estudiantes no participan.

F.B.: Se tiene que politizar.

J.C.R.: Lo dejan pasar. Es para una discusión entera acerca del I.U.N.A.

P: Como están hablando del plan de estudios, a mí, yo terminé la Pueyrredón, y me tocó hacer el CCP y el SEU, y estas cosas que agregaron para ponernos en el nivel en que está el I.U.N.A. Quería saber si saben, o tienen idea si el SEU ese sirve, y si tiene validéz. Porque nunca me lo pudieron responder.

F.B.: Se supone que sí. Yo, justamente, tuve una cátedra en el SEU, el seminario de equivalencia universitaria.

J.C.R.: Se supone que los títulos del SEU tienen validez en la medida que los tiene aprobados el CONEAU. Los primeros títulos se entregan en estos días, así que se verá cual es su validez.

F.B.: Si vos lo cursaste, tenés que exigir que tenga su validez, además.

P (sigue): No, no, no sabía si se había aprobado ...

F.B.: Lo digo a propósito, lo digo a propósito. Cursaron cuarenta? Tienen que ir los cuarenta a demandar, volvemos a eso.

P (sigue): Sí, era...

F.B.: Digo, si estamos implementando una política universitaria, cuarenta ahí, cortan la calle, pedís que... mínimo, para empezar.

P (sigue): También estaba cuando pasó la Pueyrredón al I.U.N.A., e hicimos lo mismo, y bueno...

E.A.: Bueno...

F.B.: Un aplauso para los estudiantes, realmente, que se bancan todo... (aplausos)

Fin.

12 de Noviembre 2002

"Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?"

Valeria González Lic. en historia del arte U.B.A., Prof de arte contemporáneo internacional U.B.A.

Patricia Artundo Dra. en Letras, Universidade de São Paulo y Lic. en Historia de las Artes U.B.A.; Docente-investigadora de la U.B.A.; Curadora de Libros Especiales y Manuscritos de la Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar

Laura Batkis Lic. en Historia del Arte. Crítica y curadora independiente. Corresponsal de la sección argentina de la revista internacional Lápiz (Madrid)

Andrea Giunta Dra. en Filosofía y Letras, e investigadora de la U.B.A

Quién está escribiendo la historia del arte del mes pasado? Un cronista de un diario, o un historiador que después de años revaloriza esa crítica? La historia del arte se escribe con imágenes, palabras y anécdotas; las fuentes confiables de hoy quizás no lo serán dentro de cinco o diez años. La opinión popular es el producto de una edición constante: re-escrituras que van agregando, quitando, cambiando el orden de importancia de los eventos, los personajes, y las obras.

Este espacio de edición es una permanente pulseada entre la opinión y el relato "objetivo", entre la claridad que ofrece la cercanía en el tiempo y la perspectiva que brinda una distancia mayor, entre el rigor académico, y el interés por lo sensacional. Cuáles son las fuerzas, y quiénes son los actores que van modulando lo que nos quedará como la historia de nuestros tiempos? Son unos pocos, o es una amorfa suma de todos? Tienen los artistas un rol en este proceso, y si lo tienen, cuál es?

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Tamara Stuby: Muchas gracias por haber venido hoy, disculpen la demora en comenzar. La historia, lejana y reciente, es sin duda uno los componentes más importantes entre los que constituyen el contexto del arte actual. Y no solamente la historia del arte mismo, sino la historia en todos sus aspectos: social, político, cultural, económico, etc. Estamos acostumbrados a hacer referencia al pasado para ubicarnos en el presente, como quien conduce un auto, mirando siempre hacia delante, pero controlando con regularidad el espejo retrovisor. Por eso, nos pareció que sería importante indagar y reflexionar un poco acerca de cómo funciona nuestro "espejo retrovisor"; preguntándonos qué es lo que nos muestra, y qué queda fuera de su alcance. Hoy vamos a tomar el texto crítico como enfoque central, para considerar distintos puntos de vista acerca del proceso que atraviesa en el tiempo. A través de esta discusión, esperamos poder ampliar la forma de entender cómo nace la historia, y cómo va cambiando como respuesta a nuestra necesidad de emplearla para definir el presente.

Estamos muy felices de poder contar hoy con la presencia de cuatro muy destacadas panelistas presentes: Lic. Valeria González, Lic. en historia del arte de la U.B.A., y profesora de arte contemporáneo internacional en la U.B.A.; Dra. Patricia M. Artundo, Dra. en Letras de la Universidade de São Paulo, Lic. en Historia del Arte y docente-investigadora de la U.B.A. y Curadora de Libros Especiales y Manuscritos de la Fundación Pan Klub del Museo Xul Solar; Lic. Laura Batkis, Lic. en Historia del Arte de la U.B.A, Es crítica y curadora independiente y corresponsal de la sección argentina de la revista intenacional Lápiz, de Madrid; y Dra. Andrea Giunta, Dra. en Filosofía y Letras, e investigadora de la U.B.A.

Valeria González
Es un gusto para mí aprovechar este encuentro para hacer la primera presentación de algunos resultados -parciales, por supuesto- y una investigación en curso que estamos llevando a cabo de manera independiente Natalia Pino, Mariana López y Lara Mármor. El título de esta investigación bien podría ser "Arte argentino de los '90: una construcción discursiva."

En los primeros '90 tiene lugar un fenómeno sin precedentes en la Argentina: un conjunto de prácticas estéticas relativamente dispersas y marginales y carentes de programa explícito, constituido en el plano del discurso como referente de una década. Por primera vez, la emergencia de una categorización histórica se da de modo tan correlativo y con tal grado de eficacia pragmática. Consideramos que la fase de formación de este nuevo paradigma abarca hasta fines del año 1991, porque es en ese momento en que ya están puestos en juego todos los argumentos que definen una nueva etapa en la historia del arte argentino.

En la segunda fase a partir de 1992, se observa una creciente amplificación de los lugares institucionales de reproducción de este paradigma, así como un proceso de homogeneización discursiva. Es característica también de este momento la emergencia de nuevas tácticas de exportación del arte argentino, La etapa final, que se abre en el año 1997, es propicia para el desarrollo de dimensiones meta discursivas y de géneros retrospectivos, podríamos citar como un ejemplo, el caso de "Harte-Pombo-Suárez 4", en Benzacar, donde el catálogo no alude a la muestra, sino a un recuento historiográfico de documentos.

En mayo de 1997, afirma Fabián Lebenglik a propósito de la gran muestra retrospectiva "El Tao del Arte": "...la galería del Rojas ha sido lo mejor que surgió en las artes visuales argentinas en los años '90. La reunión con página/12 no es casual, porque este diario fue el lugar privilegiado desde el cual se difundió activamente lo que pasaba de primera mano, no en diferido como sucedió con los demás medios. A través de artículos de la mayoría de las exposiciones realizadas en el Rojas desde 1989, este diario fue el único que supo ver el fenómeno estético que allí se producía". Por supuesto que Página/12 ocupó un lugar central en la construcción del paradigma, pero en esta descripción simplificada, "hubo un fenómeno artístico, hubo un ojo sagaz capaz de percibirlo", luego la historia confirmaría la sagacidad de este ojo anticipatorio. Esta descripción simplificada oscurece la realidad del proceso que es mucho más compleja. En primer lugar, en efecto los verbos difundir y ver presuponen la existencia de una tendencia artística independiente de las notas publicadas, de una supuesta praxis estética clara y distinta, que el discurso crítico describiría o legitimaría a posteriori. Nuestra Hipótesis de base es que lo que conocemos como estética de los '90 es una

construcción discursiva porque es en el discurso y no fuera de él donde este objeto cobra existencia. En todo caso, es en la superficie del discurso donde determinadas obras son acopladas a una definición histórica unitaria. En segundo lugar, tampoco se puede reducir el caso a un fenómeno de difusión de las muestras del Rojas. Entre 1989 y fines de 1991, por ejemplo, solo cinco de más de las veinte exposiciones realizadas por Gumier en el Rojas fueron cubiertas por Página/12. La construcción del paradigma es más compleja, no sólo porque implica una red institucional más amplia que incluye desde el primer momento a otros espacios, sino fundamentalmente porque se trata de la puesta en juego de una serie de argumentos que se van estructurando independientemente de las funciones de cobertura periodística. En un sentido general, la funcionalidad de un discurso no se mide por su valor descriptivo, sino por su eficacia argumentativa; por la fuerza con que es capaz de orientar hacia determinadas conclusiones.

Por último, en este sentido, tampoco puede medirse el éxito de este paradigma desde la sola mención de un lugar de poder preexistente. Las publicaciones paralelas en otros medios, incluso de mayor peso político que Página/12, muestran que el objeto discursivo en cuestión no viene a llenar un vacío, sino que emerge en un campo de disputa, de disputa por la palabra. Cómo medir entonces el éxito de este modelo? Para explicar su eficacia discursiva nos parece útil revertir el tópico de esta mesa redonda, no se trataría acá de cómo una crítica de arte se va a convertir en historia del arte, sino de qué modo la historia del arte (sus modos, sus categorías) intervienen como principios argumentativos de una crítica de arte.

Nuestra hipótesis central en torno de la estética de los '90 es que en el origen mismo del proceso, o la puesta en juego de una praxis curatorial, es indisociable de una intención programática de construcción historiográfica del arte argentino contemporáneo. Estas intenciones no son enunciadas explícitamente pero pueden ser reconstruidas desde las fuentes hilando fragmentos dispersos. En una columna de opinión publicada en Página/12 en enero de 1990 aparece un elemento singular, cito: "desde el punto estrictamente pictórico, la figura joven del año fue Guillermo Kuitca. El 90, volcado a la escultura y los objetos asoma con mejores perspectivas. La presión y la atracción del contexto van a entrar en las obras de manera más notoria". La afirmación de ciertas cualidades generales sobre el arte de los '90, vinculada al curioso uso de un tiempo verbal en futuro del indicativo, además de construir un locutor cuyo grado de responsabilidad frente al enunciado es máximo, permiten ver hasta qué punto se trata no de una evaluación descriptiva, sino de un programa y proyecto de acción cultural ya plenamente conciente desde los inicios.

La construcción del objeto "arte de los '90" es indisociable de la construcción del ojo que lo percibe; en esta columna se adscribe al circuito institucional un defecto óptico "bizcos", que más tarde será retomado "escotoma", y que ya en 1992 titula triunfal la primera presentación grupal del Rojas en Recoleta "quien quiera ver que vea". El argumento basado en la marginalidad como valor es uno de los primeros en aparecer; la primera mención al Rojas en Página/12 no apunta a cubrir una muestra sino a definir un espacio de política cultural. Se trata de un recuadrito mínimo titulado "El Rojas como centro". El Rojas como centro se define por su exterioridad, y aglutinará a aquello que no es aceptado en el centro de la institución Arte.

Paralelos a este argumento son aquellos que se basan en los valores de lo nuevo y de la juventud, cito: "Nigro y Hasper son, antes que nada, jóvenes, y desde esa condición arrancan sus propuestas plásticas". La columna antes citada, titulada por Briante "la cuestión de los jóvenes" remata con la previsión de una nueva "movida del arte joven argentino", en la misma red argumentativa entronca entonces la categoría de grupo: "hartos de no ver más que artistas que trabajan sobre la sensualidad de la materia, estos tres pintores de superficie se agruparon contra ese cliché". La sensualidad de la materia aparece entrecomillada en el texto, palabras mantenidas a distancia, mostradas como heterogéneas, exteriores. La inclusión en el propio discurso de una voz ajena. La definición del arte argentino de los '90 como una etapa histórica que supera la estética pictórica de los ochenta es recurrente, y aparece muy tempranamente en un texto de Gumier Maier cuyo tono poético y categórico se emparienta con el género del manifiesto de artista y que precede en un mes a la presentación pública de Gumier como curador del Rojas. En resumen, dialéctica: centro-margen, la juventud como

calificativo de valor, la noción del progreso como superación de un pasado inmediato, la categoría de grupo o movimiento, el valor de lo nuevo.

Se ha reconocido en los '90 el peso de las teorías de divulgación de la postmodernidad. No obstante, nuestro trabajo propone que: en el período de formación fue mucho mayor el peso de las teoría de la vanguardia como agente de legitimación. Tomando el modelo teórico de Ducrot podríamos decir que la teoría de la vanguardia funciona como el principio argumentativo o Topos, es decir, como ese saber compartido, generalizado, que aún no siendo explicitado garantiza el encadenamiento entre estos argumentos manifiestos y la conclusión que a partir de ellos debe asumirse. Esto es: que un determinado conjunto de obras significan una nueva etapa en la historia del arte argentino.

La teoría de la vanguardia parece también sustentar la inclusión de un elemento extraño: la necesidad de un arte crítico, el recurso dominante y reproducido hasta el hartazgo para la resolución de esta paradoja va a ser la ironía, figura que postula un desdoblamiento entre apariencia y sentido. La figura consagrada de Pablo Suárez permite a fines de 1989 presentar la aparición de una nueva estética, una nueva red léxica (kitsch, mersa, de mal gusto, banal, decorativo, frívolo, liviano, etc.) sobre el presupuesto de un valor adquirido de arte serio. Por último: el requisito de representatividad y de anclaje en la tradición argentina es también importante. Señalemos solamente que la vinculación de los abstractos del Rojas con las vanguardias de los cuarenta y los cincuenta, piedra de toque de la exposición que Basualdo lleva a New York en 1996, y cuyos ecos persisten en "Sortilegio" de Patricia Rizzo (2001) aparecen enunciados por primera vez en julio de 1991.

La hipótesis inverosímil, alocada, que Basualdo publica en 1994, donde sostiene que los artistas del Rojas representan la recuperación de la dimensión ideológica, crítica, política y social sesgada por la dictadura carece en cambio de antecedentes locales y parece más bien deberse al requerimiento de lo políticamente correcto de su patria norteamericana de adopción. Muchas gracias.
(aplausos)

Patricia Artundo
Buenas tardes a todos, en primer término quiero agradecer a los organizadores de esta mesa redonda por haberme invitado, y antes de comenzar a hablar quisiera explicarles desde qué lugar voy a hablar, es decir; yo trabajo en la Universidad de Buenos Aires como docente investigador, al mismo tiempo realizo actividades paralelas relacionadas con diversas prácticas -digamos- no me quiero denominar curadora porque no lo soy (aún cuando he curado varias muestras), tampoco soy crítica de arte, fundamentalmente soy historiadora del arte.

En este caso, a través de la convocatoria de Esteban Alvarez y de Tamara Stuby, voy a hablar desde el lugar que a mí me compete como curadora de libros especiales y manuscritos de la Fundación Pan Club - Museo Xul Solar.

De hecho empecé a trabajar en la Fundación de manera externa en 1996 a través de un subsidio del FNA y de fondos privados, que tenían por objeto informatizar la biblioteca del artista. Ese trabajo inicial se realizó durante dos años y después seguí relacionada con el museo para recién a comienzos de este año integrarme en carácter de curadora. De todas maneras mi actividad en el museo es bastante más amplia, si bien trato de determinar cuál es el espacio en el cual me muevo, también implica la realización de otras actividades, dado que el museo no tiene una estructura muy amplia, ni muy importante, inclusive podríamos hablar de que es una institución no tradicional en cuanto a que las áreas que habitualmente en un museo están diferenciadas en éste no se encuentran, y es una estructura mucho más pequeña. En ese sentido también he organizado algunas exposiciones en el museo tratando de incorporar obra inédita, es decir obra no presentada con anterioridad en otras exposiciones dedicadas a Xul Solar, o en las que él participó, y también incorporando al mismo tiempo material documental que a mi juicio sirve de alguna manera para ampliar la visión que uno puede tener de un artista, y ese material básicamente proviene de su archivo documental y de la biblioteca. La biblioteca consta de 3500 ejemplares, y obviamente formada por Xul Solar

desde (probablemente) antes de su partida a Europa en 1912, y se reúnen además de revistas, documentos, la mayor parte de ellos inéditos, cartas, fotografías, eso constituye un núcleo y mi función básica es de organizar ese corpus, un corpus que durante muchos años permaneció oculto para el público. Oculto, la palabra es bastante significativa en tanto existieron restricciones para la difusión de ese material.

Me interesa aquí responder a una pregunta específica, es decir cómo un archivo personal de un artista puede contribuir, no sólo a un conocimiento de la obra de determinada personalidad, sino también romper con una imagen pública construida a lo largo de los años. Desde ese lugar mi participación en la mesa tiene coherencia.

Durante la última década, desde principios de los años '90, la obra de Xul Solar tuvo una importante difusión, desde participar en las más importantes exhibiciones de arte Latinoamérica, hasta la muestra antológica que (a comienzos de este año) le dedicó el Museo Reina Sofía de Madrid, su participación en otras exposiciones que buscaron y lograron una revisión -digamos - crítica de la historiografía del arte en América latina, como fue "Heterotopías" hasta otras como la que en este momento se realiza en el Malba "Artistas modernos rioplatenses".

Por un lado, eso obviamente contribuye a la difusión de su obra, tanto desde el punto de vista de una imagen como así también, en las últimas exposiciones en que ha sido representado se fueron incorporando gradualmente elementos de su archivo, que fueron incorporados de alguna manera buscando mostrar alguno de los aspectos que hacen a una imagen bastante compleja, bastante difícil para aprender, aún para aquellos que se dedican aun estudio sistemático, con un perfil o rigor científico.

Por otra parte, lo que se manifiesta al mismo tiempo es un creciente interés por abordar la obra de Xul Solar, y este interés viene desde distintas áreas del conocimiento: es decir, desde la musicología, la lingüística, la astrología, y obviamente la historia del arte también. A todo esto se suma, en este complejo proceso de difusión y de afirmación de una imagen pública, se suma la reproducción de sus obras particularmente en medios periodísticos, algunos de ellos acompañando artículos que a veces no tienen nada que ver con el arte, sino relacionados con otras problemáticas, sea la filosofía, o lo más variado, y particularmente algunos medios como La Nación, son bastante consecuentes con esa difusión de las obras de Xul Solar.

Ahora, lo que a mí me interesaba plantear era precisamente la existencia de una imagen pública, de un artista, construida desde el lugar de lo extraño, lo oculto, lo esotérico, lo complejo, que es lo que de alguna manera alimenta también el interés por su obra. Y sí, este es un punto importante, es una de las reflexiones, que no doy como algo cerrado, es algo que he estado pensando en este último tiempo. Y es: en qué momento empieza la construcción de esta imagen pública? Una imagen pública, que como les decía es difundida por los medios en general, y por una presencia constante de Xul Solar, incluso a riesgo de un desgaste peligroso para el artista? Creo que se inicia a partir del momento de su fallecimiento, a Xul Solar se le dedicaron dos muestras homenajes una en 1963, y otra en 1968, donde si bien hubo curadores en cada una de ellas (en una fue Osvaldo Svanascini, en la otra Jorge López Anaya) , hubo una figura clave en la historia de Xul Solar que fue su esposa Micaela Cadenas, quien tuvo a su cargo la tarea de conservar el archivo en su integridad, pero por otra parte también se encargó de establecer determinadas pautas para la difusión de la obra del artista. Es decir, tanto desde la selección de sus obras, como así también qué elementos podían ser difundidos y cuáles no. De hecho cuando trabajé con la biblioteca de Xul (ya en el año 1998) noté que hubo algunos libros que fueron censurados y solamente ingresaron a la base de datos unos años después. Inclusive cuando uno mira los textos publicados desde los '60 en adelante. Hay figuras que si bien no están ausentes, tampoco cobran un lugar de relevancia, como puede ser Emilio Petorutti, es decir, Lita tenía un rechazo muy particular por Petorutti, sobre todo a partir de la publicación de su autobiografía a fines de los años '60. Entonces Petorutti fue como una palabra prohibida en el contexto de aquellos que estaban cercanos a Xul Solar. De alguna manera hoy, para quienes estamos trabajando un poco más de cerca, esa negación de una figura -no es que haya ocultado demasiado- pero sí ocultó aspectos de una relación de amistad e intercambio intelectual y de encuentros que fueron separados del discurso.

Al mismo tiempo en que Petorutti descendía (en esta lectura de Lita), se produjo el ascenso de Jorge Luis Borges, quien -sobre todo a partir del fallecimiento de Xul- constantemente estuvo reafirmando el valor de Xul, su originalidad, ubicándolo en términos de un visionario, y situándolo en el mismo lugar de dos figuras que fueron claves para Borges, como Swedenborg y William Blake. De alguna manera la esposa de Xul contribuyó en esta suerte de amistad mítica entre Borges y Xul Solar. Esto es sintéticamente lo que les estoy señalando, como para marcar que la línea que señaló Lita durante esos años se prolongó ya fallecida ella (murió en 1988) y se prolongó en los años '90. En qué medida uno puede considerar como positiva esta actitud de Lita?

Bueno, por un lado teniendo en cuenta que la preservación del patrimonio efectivamente existió, y que hoy es posible contar con la existencia de uno de los archivos, que creo que es uno de los pocos que se conservan en integridad, donde uno tiene desde el primer papel de Xul hasta el último, hay varias versiones de sus textos, en su mayoría textos inéditos y que además han permanecido durante años fuera de la lectura de los nvestigadores. Esa integridad se mantuvo, salvo en dos excepciones algún material salió sin autorización (esa salida del material no solo no fue sin autorización, sino que además fue sustraído, en el otro caso se fue más allá de la confianza que se tenía para utilizar correspondencia privada para otros fines que tenían más que ver con un lucimiento personal que con el debido interés por conocer y profundizar en la obra de un artista. En cuanto a la preservación del patrimonio la actitud que tomó la esposa de Xul fue importante y fue clave, en otro sentido hoy podemos decir que ella contribuyó en gran medida a la construcción de la imagen de un artista, donde si bien la complejidad, y diversidad de intereses no son ajenas al público en general, sin embargo determinó esa imagen que hoy -por lo menos a mi juicio- si no es totalmente errónea, está bastante alejada de la realidad. Eso puede ser entendido como un punto en contra para Xul, este exacerbado interés por su obra, desde estudiantes de la carrera de artes, astrólogos sin ningún tipo de formación científica (ni siquiera en la astrología como ciencia), o en la lingüística, si bien hay un investigador en Estados Unidos (Daniel Nelson) que está trabajando sobre la problemática de la traducción del neocriollo al español, es una de las figuras que uno puede tomar como serias, paralelamente esta difusión de la figura de Xul se refleja en una cantidad de trabajos evidentemente que no siempre tienen el nivel que uno desearía. Y en lo que estoy yo trabajando es en una apertura gradual y parcial del archivo de Xul, en principio a investigadores calificados, (sobre todo porque sus condiciones de conservación no son las óptimas), y en lo que se está trabajando es (dado que el museo no tiene un laboratorio de conservación) en ir gradualmente haciendo tratar preventivamente todo ese material. Simplemente me interesaba plantearles esto, supongo que después será posible ampliar con algún comentario. Gracias.
(aplausos)

Laura Batkis
Hola, gracias a Tamara y Esteban por haberme invitado, y a ustedes por estar acá. Respecto de la pregunta de cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte, yo no tengo la más mínima idea. Lo que sí puedo contar es que evidentemente algunos textos críticos deben pasar a formar parte de la historia del arte, porque cuando leemos la historia del arte, en muchos casos se citan textos críticos. Yo puedo contar como trabajo como cronista y como curadora, considerando siempre que la crítica de arte debe hacerse -por lo menos como yo lo entiendo- desde una base, que es la historia del arte.

Yo trabajo en arte argentino contemporáneo. Como me presentó Tamara, al margen de los trabajos de investigación que hice, me aboqué básicamente al arte contemporáneo, y trabajo para una revista de arte internacional y escribo solamente de lo que veo; mi fuente fundamental es la obra. Y mi otra fuente fundamental (y acá me sorprendía como planteo, porque a veces lo escucho: cuál es el rol que tienen los artistas en este proceso?). En mi caso, el rol de los artistas es absolutamente fundamental, en tanto trabajo con arte contemporáneo. Para ello tengo que sentar documentos con los que voy a trabajar, por eso digo que no trabajo sola, sino que trabajo en colaboración con un fotógrafo que se llama Daniel Kiblisky, que fotografía absolutamente todas las muestras con las que voy a trabajar y las que veo, además

con un grabador, por lo tanto todo lo que escribo está grabado. Qué quiero decir con esto? A veces, uno mismo recuerda mal, la historia del arte argentino está llena de eso de hablar sobre documentos que nunca nadie sabe muy bien cómo fueron escritos, ni nadie sabe muy bien qué foto fue, ni qué epígrafe, ni nadie sabe cómo era la obra... entonces, cada vez que hablo de una obra, yo voy, la veo, me fijo con qué técnica está hecha, y esto parece una estupidez, pero después son éstas pavadas las que después se van reiterando en la historia del arte y terminamos diciendo, por ejemplo, a ver..."La banana", una obra de Pablo Suárez, que no se llama "La Banana", se llama "Oralidad" (que está en un libro de Glusberg). Después está la tradición oral, por ejemplo la obra de Marcelo Pombo "Las transformaciones de Michael Jackson"... " -hola Marcelo, voy a dar un curso en el Malba, qué tal? Voy a tu casa para fijarme los títulos de tus obras? " "-no, no es la transformación... es: "Michael Jackson y yo", es muy distinto. - Ah, bueno, y "Los ojos de mi madre"? - yo no hice "Los ojos de mi madre" . "- Cómo se llama?" "- la pintura de sus ojos." "- Ah".

Entonces, la historia del arte está llena de malentendidos, y en ese sentido me siento muy responsable porque trabajo con un riesgo muy fuerte, que es trabajar sobre lo contemporáneo, y me equivoco todo el tiempo. Cuando sé que estoy mandando una crítica de arte a España, y ellos van a juzgar parte de lo que se está haciendo -solo parte- a través de lo que estoy escribiendo, entonces sé que esa crítica debe ser lo más profesional (no voy a decir objetiva porque es imposible ser objetivo), pero lo más profesional posible.

Respecto de basarme en documentos... voy a ser sincera, yo desconfío mucho de los documentos. Empecé a desconfiar de los documentos en base a dos experiencias personales: una trabajando como crítica de arte en el diario Perfil, en el año 1998. Donde por problemas editoriales tuve que escribir notas sobre muestras que no había visto (o sea: YA, tiene que salir la nota), y las tuve que escribir. Puedo citar varias que he escrito de ese modo. Por supuesto, que, bueno, (está Remo Bianchedi acá) yo puedo escribir sobre Remo contándome lo que él está haciendo en la obra (nosotros, que hemos estado en la misma facultad, podemos dar una materia sin haber visto nunca un cuadro). Si, en la Facultad de Historia del Arte uno puede no haber entrado nunca al Museo nacional de Bellas artes y recibirse de licenciado en Historia del Arte. Esta es la realidad. Entonces, trabajando en un diario me dí cuenta de que está esa cosa de, bueno, algo que hemos conversado, el tema de los títulos sensacionalistas, que uno no los pone, entonces (gracias a Dios, para mí), Perfil cerró, me fui y me di cuenta de que no era para mí trabajar de ese modo. Como curadora del centro Cultural san martín, tendría que decirles: confíen en los documentos que yo misma produje, pero no tienen que confiar tampoco, porque en muchos casos, las obras de los artistas (y muchos de los artistas que están presentes lo saben) no están hechas un mes antes, para el momento en que se tiene que hacer el catálogo. Es así o no? (pregunta a la audiencia, muchos asienten). Entonces todos sabemos que la historia del arte no puede estar basada -por lo menos en ésos- documentos.

Sabemos que hay textos y testimonios y manifiestos firmados por artistas que nunca participaron en una muestra. Si o no? Y sabemos, como decía Valeria, que hizo una cita del panorama de los años '90, y yo fui partícipe activa de los '90 y me acuerdo de todo eso. Y desde ya que nunca voy a confiar en alguien que es curador, crítico de arte y difusor del mismo centro. Lo que pasa es que está todo mal: los críticos que escriben son los que curan las muestras y los que premian los jurados, si ésos son los documentos que van a pasar a formar nuestra historia del arte, yo diría: no confiemos en los documentos, confiemos en las obras y confiemos en los artistas. Muchas gracias.
(aplausos)

Andrea Giunta
Yo no voy a hablar como crítica porque considero que más que crítica, soy historiadora del arte. Aunque desarrollo varias actividades, en el texto que voy a leer voy a referirme sobre todo a la de historiadora del arte, ciñéndome básicamente a los problemas planteados por quienes nos convocaron, Tamara y Esteban, a quienes les agradezco muchísimo, no solo la invitación, sino el esfuerzo de organizar estos encuentros que creo que ofrecen, o en su resultado final un buen estado de muchos de los temas que preocupan a los artistas,

historiadores del arte y críticos argentinos en este momento.

La pregunta inicial que nos convoca, "cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte", si tuviese que dar una respuesta sencilla diría que eso sucede cuando un texto crítico se convierte en sujeto de análisis de la historia del arte. Es decir, cuando es analizado como un documento que, o bien proporciona determinada información sobre un acontecimiento artístico, o permite considerar cómo fue valorada una exhibición en el momento en el que ésta se produjo.

Aún cuando esta respuesta es simple, ya nos brinda parámetros acerca de la dualidad que existe en la tarea de realizar crítica de arte: hay críticos que ven a la crítica como una crónica, simplemente descriptiva de una exhibición, con todos los reparos que ya señalaba, o que entienden la crítica como una toma de posición, es decir, una valoración o una interpretación de una obra o de una exposición. Y con esto podemos entrar en la primera cuestión del temario, ya que desde esta perspectiva, ambas posturas críticas, tanto la crónica como la interpretativa estarían escribiendo la historia del arte del mes pasado. O, más exactamente, proporcionando un conjunto de materiales, que junto con las obras, los testimonios de los artistas (que provienen de distintas fuentes, pueden ser entrevistas, cartas, manifiestos, constituyen algunas de las fuentes --nosotros las llamamos fuentes), constituyen algunos de los materiales con los que trabaja la historia del arte.

Una pregunta atraviesa la convocatoria ¿quién está escribiendo la historia del arte de lo que está sucediendo hoy? Aquí quisiera introducir una anécdota ilustrativa, que me parece importante porque marca un cambio radical respecto de lo que eran los estudios de historia del arte cuando yo estudiaba (terminé la carrera en el año 1983). En esa época, no existía una materia sobre arte argentino contemporáneo. El arte argentino se estudiaba hasta 1870, que fue el año en que murió Prilidiano Pueyrredón. Dejemos de lado la cuestionable decisión historiográfica de cerrar un período histórico con la muerte de un artista; consideremos tan solo el absurdo de que en una carrera dedicada al estudio de la historia del arte, el arte argentino no fuese considerado parte de esa historia. Nosotros, los estudiantes, preguntábamos siempre porqué, y como respuesta se esgrimían dos argumentos: el primero sostenía que no se podía estudiar el pasado reciente porque se carecía de perspectiva histórica. Tal perspectiva venía a ser algo así como la garantía de imparcialidad, como si por el hecho de estar reducidos a estudiar un tiempo que de ninguna manera podríamos haber vivido (el siglo pasado), nuestro análisis fuese a quedar a resguardo de cualquier tipo de parcialidad, subjetivismo o pasión. Todos sabemos muy bien que esa distancia no garantiza nada respecto de tales problemas, y por otra parte es legítimo preguntarse ¿cuál es el valor de esa especie de "asepsia" interpretativa a la que se aspiraba? El otro argumento surgía de nuestra repregunta "¿entonces porqué se estudia el arte europeo contemporáneo?" y la respuesta era -y de nuevo invalidaba la necesidad de estudiar el arte argentino contemporáneo- "justamente, se estudia el arte europeo contemporáneo porque con conocer el desarrollo de los movimientos europeos de este siglo podemos entender el arte argentino. Tenemos que estudiar los movimientos europeos, después ver qué se produjo en nuestro país y listo".

Demás está decir que estas respuestas carecían de consenso en un sector de los estudiantes, un sector que poco a poco comenzó a estudiar el arte argentino de este siglo, y un poco para señalar en el corpus de actividad que se ha desarrollado en los últimos años, el Centro Argentino de Historiadores del Arte desde 1989 hizo nueve conferencias, las cuales a excepción de la última fueron publicadas en forma de libros, libros que reúnen aproximadamente entre treinta y cinco y cuarenta trabajos cada uno (en su mayor parte sobre arte argentino). En el mismo sentido podría señalarse que el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró también realizó cinco jornadas con un promedio de trabajos, aún mayor.

Estamos hablando entonces de que todos los años se publica un libro que reúne más de treinta trabajos que son avances de investigación sobre distintos temas relativos al arte argentino. Es verdad que el arte contemporáneo tiene muy poca presencia en estas conferencias, pero aún así, cada año se presentan cada vez más trabajos sobre acontecimientos artísticos recientes: en las últimas jornadas del Payró se habló sobre acciones urbanas que se habían desarrollado el mes pasado. Y quiero destacar también que varios de los integrantes de esta mesa como

Valeria, Patricia, y no sé si vos también Laura, presentaron trabajos en estos encuentros en distintas oportunidades.

Antes de seguir quisiera retomar un aspecto de aquella respuesta que nos daban respecto de que para estudiar el arte argentino solo era necesario estudiar el arte europeo. Esta posición plantea una determinada forma de entender la historia del arte: si con sólo conocer la sucesión de los movimientos del arte moderno pudiésemos entender el arte argentino, estaríamos aceptando la idea de que el arte moderno es un conjunto de formas y estilos, que se suceden en el orden que nos han contado, y que se reproducen al infinito en cuanto espacio encuentran disponible.

Para estudiar el arte argentino, sólo tendríamos que encontrar a los impresionistas, fauvistas, cubistas o surrealistas argentinos y llenar algo así como una grilla de correspondencias que a lo sumo se completaría con algunas biografías y una periodización de las obras. Y así -cabe decirlo- fueron escritas muchas historias del arte argentino que se organizaron a partir de exhibiciones que marcaron la "irrupción" de un estética cuya emergencia desarrollo y decadencia periodizan. Tal concepción entiende la historia del arte como el relato de un desarrollo marcado por la idea de "progreso", en el que cada movimiento vendría a representar algo así como la superación del anterior.

Romero Brest, por ejemplo, llegaba a clasificar a los artistas entre los que "avanzaron" y los que "no avanzaron", y este sentido de progreso en la construcción de la historia del arte está también íntimamente ligado a la idea de modernidad, a la idea de arte "moderno". Esta forma de entender la historia del arte ha entrado en crisis hace mucho tiempo, tanto en la escena internacional como en la nacional, y en el espacio de los estudios de arte argentino su crisis ha sido puesta en evidencia por una intensa producción que ha planteado fuertes críticas respecto de la historiografía existente, y ha propuesto nuevos modelos de trabajo. Para tomar un ejemplo del siglo XIX puedo referirme a los trabajos de Laura Malosetti Costa o Roberto Amigo (sólo dos ejemplos), que tienen investigaciones cuyos criterios discuten aquellos que destronaron del lugar de "obras" a muchas de las producciones del siglo XIX (para Romero Brest, por ejemplo, el arte argentino del siglo XIX no competía en la categoría "arte") y aun cuando las perspectivas de estos dos investigadores no son las mismas, sí comparten el hecho de considerar las producciones artísticas no tanto o no tan solo a partir de valores establecidos por la historia del arte europeo, sino considerando las obras como construcciones culturales, como poderosas representaciones dentro de la historia cultural argentina; poderosas no sólo por los contextos históricos o por las circunstancias biográficas con las que se vincularon sino también por las formas con las que estas representaciones se organizaron. Formas significativas e importantes para la cultura argentina, y no necesariamente para la cultura europea.

En relación con esto y con muchas otras investigaciones publicadas recientemente o que están en proceso, puede plantearse una vinculación entre historia y crítica, en tanto se propone como una historia crítica, en el sentido de revisión crítica (de lo que se ha escrito sobre el arte argentino) desde la perspectiva que ofrecen nuevos problemas o nuevos marcos teóricos. Desde esta posición, la historia del arte no es "La historia" verdadera y completa. Una historia que desde mi perspectiva no existe. ¿Qué es una historia objetiva? Podríamos preguntarnos: ¿quién establece los criterios de objetividad? ¿Quién tiene autoridad reconocida y consensuada para fijarlos? Desde mis intereses, la historia del arte es una historia que recorta problemas y perspectivas, que aborda un momento o un problema desde hipótesis y marcos teóricos específicos. No es nada que pueda asemejarse a una cronología y menos a un índice de nombres de todos los artistas que expusieron en un periodo determinado.

Por supuesto que esto se puede hacer, y se hace. Hay catálogos de nombres, hay cronologías y hay diccionarios, que son una fuente más de la historia del arte, pero eso no es -desde mi perspectiva- historia del arte.

En la propuesta de este encuentro se pregunta si la historia del arte se escribe con imágenes, palabras, anécdotas, y si son éstas fuentes confiables; la palabra "confiable" me resulta problemática, porque todas las fuentes lo son y no lo son. A mi me ha sucedido en mi libro,

que cito una exposición, porque ví el catálogo (y esto tiene que ver con lo que decía Laura), y después supe que en verdad la exposición nunca se había hecho. Por ejemplo, Kenneth Kemble, cuando yo lo entrevistaba, me aseguraba que "Arte destructivo" no tenía precedentes, y yo encontré que había desde dos años antes, un texto de Gustave Metzer, que se llama "Manifiesto del arte autodestructivo", que creo que Kenneth conoció.

Por ejemplo, el catálogo de "Cantos paralelos" dice que la muestra se exhibió en Buenos Aires, y nunca se exhibió en Buenos Aires; y ¿qué es, en principio, más confiable que un catálogo, en el que figura la parte documental, básica de una exhibición? Muchos documentos incuestionables pueden ser cuestionados. Por eso en nuestra tarea existe un procedimiento básico que consiste en triangular las fuentes, es decir establecer paralelos entre distintas fuentes, aún los documentos que son objetivos e incuestionables los comparamos con otros registros, con otras fuentes...

En otras palabras, Kemble no mentía. El había construido esa historia a partir del recuerdo, de expectativas que proyectaba sobre el pasado, de acontecimientos que se habían diluido en su memoria, se habían borrado, y lo que recuerda, porqué y cómo lo recuerda también es importante para la historia del arte. Destacar esto sirve para enfatizar que tal objetividad -para mí- no es posible. Que la historia del arte no pretende congelar el pasado, como (supuestamente) este pasado fue, sino por el contrario, reactivarlo, volverlo problemático, acercarse a él a partir de preguntas y expectativas precisas, que nos permitan abordar aspectos nuevos, reveladores. Mi experiencia fue exactamente ésa. Muchos coinciden con lo que escribo en mi libro sobre los años '60, otros no coinciden para nada, y esto es lo que a mí me resulta fascinante del trabajo de historiador, el hecho de que sobre un período del que se había escrito bastante se podía volver, se podía reactivar desde nuevas perspectivas, nuevos problemas que no habían sido considerados, y que permiten también revisar críticamente lo escrito sobre ese mismo período.

Quiero entonces que quede en claro que para mí la historia del arte es un campo de batalla. No es una cronología ni un índice de nombres. Cuando se publicó el libro llegué a recibir llamados de artistas que buscaban sus nombres en el índice que aparecía atrás, y decían que el libro era incompleto porque no estaban. Sin embargo desde el comienzo del libro digo que no es mi objetivo hacer una historia de todos los estilos, de todos los artistas o de todas las instituciones de ese período, sino considerar el periodo a partir de algunos problemas que no necesariamente requieren hacer una especie de índice taxativo.

Desde esta perspectiva, la historia del arte es un ámbito de producción intelectual que permite considerar a las obras de arte como poderosos discursos que renuevan el lenguaje de una época, que plantean problemas que en otros campos de la producción no se plantean, y que al mismo tiempo disputan el poder, el reconocimiento, la legitimidad, y en esa disputa las obras no batallan solas, sino en una compleja red de interrelaciones.

Otra cuestión a la que me gustaría referirme brevemente es aquélla que circula más en los medios universitarios, acerca de la diferencia entre historia del arte y teoría. Citar a Benjamin, Hommi Bhabha o Appadurai para analizar una obra de arte no tiene nada que ver con la teoría del arte; pueden ser instrumentos bien o mal utilizados, pero no implican producción de teoría. Yo casi diría que en nuestro campo se produce muy poca o casi ninguna reflexión teórica original. Ahora bien, presuponer que los trabajos de historia del arte no tienen teoría, también es un absurdo.

La forma de concebir la historia del arte a la que me estuve refiriendo hasta ahora, hace indispensable el recurso a perspectivas teóricas, que son precisamente aquellas desde las cuales se construye esa mirada sobre el pasado como un problema.

La teoría en torno al concepto de nación, al concepto de modernidad, de vanguardia, de autonomía, de heteronomía, son cuestiones que aparecen como ejes fundamentales en los trabajos de historia del arte y que son abordados también desde perspectivas precisas.

Sobre otro punto quiero detenerme, y lo sintetizo a partir de una frase que puede resultar un

poco terminante pero creo que, por eso mismo, es clara: investigar no es juntar papelitos. Sin duda el proceso de una investigación implica reunir un número de fuentes que permitan construir nuestro problema con fundamento y no como un delirio sin sustento.

Muchas veces tenemos que modificar completamente nuestras ideas iniciales porque la documentación no nos permite sostenerlas de ningún modo. Pero tener un caudal de documentos no implica que podemos hacer la historia del arte de un período; podremos hacer una cronología, lo cual creo que no es la tarea más productiva, rica y reveladora de la historia del arte.

Muchos creen que ser poseedores de un documento que nadie tiene los hace más capaces, más expertos, portadores de mejores conocimientos. Pero -desde mi perspectiva- lo importante no es ese papelito, sino los problemas que podamos formular a partir de él, las interpretaciones a las que pueda conducirnos, y, lo más importante es que otro investigador pueda también ver ese papelito, para estar de acuerdo con nuestra interpretación o estar en absoluto desacuerdo. Un trabajo de la historia del arte de un período, no cierra la interpretación de ese periodo, sino que, por el contrario, la abre. Después de leer un buen libro vemos que son muchas las cosas en las que ese mismo libro nos hizo pensar y para las que no nos proporcionó una respuesta. Esto permite, a uno mismo o a otro, formular nuevos problemas y escribir otros libros que discutan con éste o que transiten por problemáticas diferentes.

Es entonces, la historia del arte un proceso de reescritura permanente, de relectura, y en estas re-lecturas y re-interpretaciones son cada vez otras tramas de la historia las que se consideran. Y en este sentido, creo que sería maravilloso que se escribieran muchos libros renovadores, documentados, inteligentes, que propusieran interpretaciones diferentes, hasta opuestas del mismo período, esto sería magnífico, y contribuiría poderosamente a poner de relieve la densidad y complejidad de la cultura y del arte argentinos. Crearía extraordinarias condiciones para que ésto, que todos sabemos, pero sobre lo cual lamentablemente no podemos leer muchos libros, pudiese conocerse y difundirse mejor.

La historia del arte se escribe con una multiplicidad de fuentes: son las obras, las palabras del artista, que provienen de entrevistas, de sus propios escritos, de su correspondencia, de la crítica de la época, de la crítica posterior. Pero lo que es importante destacar es que las fuentes de las que puede nutrirse la historia del ate también pueden ser inusuales, el corpus documental no es fijo ni está previamente establecido. Hay historiadores del arte que trabajan con inventarios, contratos, colecciones, archivos de instituciones, de empresas. Es decir que de acuerdo a los problemas que nos estamos planteando, también construimos los archivos y encontramos depósitos de documentación ricos, en función de los problemas que estamos analizando. Archivos que nadie pensó como archivos vinculados a la historia del arte, antes de que esa investigación que los usó se desarrollara.

El último problema, y quizás el más candente que nos convoca hoy, refiere a la relación entre la historia del arte y la producción artística presente. Considero que es difícil pensar la escritura sobre el arte que se produjo el mes pasado como historia del arte. Sin embargo, creo que toda escritura que se proponga poner en relación varios acontecimientos artísticos recientes en función de una mirada organizadora e interpretativa, está avanzando en el terreno de la historia del arte. Este tipo de mirada sobre el acontecer inmediato es algo que no se produce demasiado en nuestro país. Y que creo que se podría hacer, y que sería una manera de realizar estados, evaluaciones parciales del acontecer inmediato, es decir, del arte del mes pasado.

Quiero finalizar esbozando una respuesta para la última pregunta del temario, acerca de si los artistas tienen un rol en este proceso --por supuesto que lo tienen, en muchos de los sentidos que Laura apuntó y que yo también señalé-- pero creo que también, hay otro lugar, en cual puede tener un proceso activo. Si existe una voluntad de diálogo, la necesidad de discutir las producciones estéticas, si se piensa en el arte no sólo como un objeto para ser mirado y colgado en la pared, sino como una pieza capaz de provocar distintas lecturas, interpretaciones y debates, el artista puede ser un elemento activo dentro de esa dinámica.

Asistimos en estos días a un conjunto increíble de exhibiciones en distintas partes de la ciudad, y en un momento de crisis como el que estamos atravesando, tal proceso es absolutamente sorprendente. Si tal esfuerzo expositivo estuviese acompañado por las estrategias que hicieron posibles debates, textos, publicaciones, sobre lo que en éste momento está sucediendo en esta ciudad sorprendente, sin duda se estaría contribuyendo activamente a la construcción de una historia crítica del presente, que esperemos, no se produzca el próximo siglo. Gracias. (aplausos)

Discusión

T.S.: Muchas gracias a todas, realmente fueron muy interesantes las ponencias, con muchos temas, y ahora vamos a abrir el debate, si alguien tiene alguna pregunta para comenzar. Pedimos al público, otra vez, que esperen un poco hasta tener el micrófono para hablar, así quedan grabados todos los comentarios y las preguntas.

(largo silencio)

L.B.: Qué pasa? Qué onda, fue un embole total, nada?

Público: Es que fue muy claro todo.

L.B.: Si? Muy claro? Bueno.

P: Yo veo que se habla del arte de la Argentina desde Buenos Aires y para Buenos Aires, y de la universidad. Yo creo que no hay ningún estudio del arte del interior, que no hay un trabajo sobre los artistas, llega Kuitca acá después de cuánto tiempo de estar en Córdoba pintando y haciendo cosas, y acá recién lo descubren. Con eso, no quiero criticar a esta mesa, pero pienso que también hay una especie de etnocentrismo acá, una especie de arrogancia cultural de hablar de la historia de la Argentina solamente de aquellos artistas que pueden pasar o triunfar por Buenos Aires. Después, no sé qué es el arte moderno y el arte antiguo. Pienso que a veces, un buen paisaje, en las zonas donde todavía están en la época de los paisajes, puede ser un arte tan contemporáneo como una construcción, del tipo instalación moderna de las del Malba. No sé qué es lo que significa cronología en el arte. Eso, yo me pregunto, no es que lo afirme.

L.B.: Sabés que? Estoy totalmente de acuerdo con vos, lamentablemente, es así. Te quería solamente comentar algo. Si vos hacés una lectura del arte norteamericano, por ejemplo, te das cuenta de que Andy Warhol nació en Pennsylvania, y se fue a Nueva York. Y es a partir de ese momento que es considerado. Keith Haring es también de Pennsylvania, y triunfa a partir del momento que se va a Nueva York. Te podría citar un montón de artistas, Cindy Sherman, que es de Buffalo. Pero creo que es un mal. Yo lo acepto perfectamente, lo que vos decís, y creo que es un error que se comete acá, y creo que nosotros también estamos haciendo muy mal entendiendo la historia del arte europeo y norteamericano en ese sentido, también.

P:(sin micrófono)

L.B.: De la capital, sí, si, totalmente. Sería interesante que aparecieran productores de teoría también en las provincias, tal vez. no?

A.G.: Pero, perdón, yo quisiera hacer una aclaración acá. Hay una universidad en Córdoba que tiene una carrera de arte, y en Rosario, y hay una intensa producción. Acepto absolutamente - esto es algo que arrastramos desde la Constitución del estado nacional, esto del centralismo de Buenos Aires, y que es una máquina perversa. Hablamos de lo que pasa en Buenos Aires como si fuera el arte argentino, y esta, digamos, perversión también de que los artistas del interior tienen que venir a Buenos Aires. Esto es así. Hay estrategias que se organizan, no sé, podría mencionar muchos, los talleres de Antorchas, que se colocan en distintas partes del país, y que están buscando en qué parte del país se pueden armar estructuras que permitan

desmontar esta centralidad. Pero sí, quiero destacar que hay investigadores en otras partes del país, que producen revistas, libros, catálogos. No solo se produce acá en Buenos Aires.

P: (sin micrófono)

P.A.: Perdón, a quien te referís, directamente? Porque yo, la verdad... decime los nombres, porque yo... No es que esté defendiendo nada, porque yo también estoy consciente. Primero, yo no hablo del arte argentino, y tengo muy en claro, creo, que los que estamos acá en esta mesa, precisamente, la problemática que vos planteás, todas la tenemos muy en claro. Como dijo ella, hay un problema que es estructural, y no coyuntural, que hace a una lectura y un dominio sobre la capital, sobre el interior, que tiene ciento veinte años de historia, y donde resulta bastante difícil. Pero si vos decís que hay historiadores que comienzan la historia desde que un artista llega a Buenos Aires, yo creo que tenemos pocas historias del arte argentino, creo que con esta mano me alcanza, y me sobra. No sé si me sobra algún dedo para contar las historias del arte argentino. Entonces, si vos me decís a qué historia te referís, yo te contesto; te podría contestar cualquiera del panel.

P: (sin micrófono)

P.A.: Está. Está bien. No te lo estoy diciendo de más. Simplemente, creo que hay un trabajo, de mucha gente, que está tratando, precisamente, de romper con lo que vos decís. Entonces es un trabajo donde precisamente, lo que se busca es integrarnos con la gente del interior, ir a lugares, ahora acaban de venir de Córdoba, de Rosario, y donde obviamente, los que estamos en Buenos Aires, no sé si tenemos mayores facilidades. Creo que estamos más acostumbrados, por ahí, a movilizarnos de otra forma. Y donde la experiencia que cada uno tiene, en la oportunidad que puede, de transmitirla a otros, lo hacen. Entonces, de repente, lo que vos decís resulta... como un poco chocante, porque creo que en los últimos años todos acá hemos tratado de hacer lo contrario de lo que vos estás afirmando.

P: A lo de los artistas del interior, voy a agregar un cachito. Creo que también pasa -yo soy del interior- y creo que muchas veces pasa que primero, se está esperando que la cosa vaya desde Buenos Aires para el interior, para ser más aceptada. También la gente del interior tiene su responsabilidad.

V.G.: Todos sostenemos esa infraestructura.

P: A mí me ha pasado, en lo personal. Lo he visto, lo he discutido, y lo discuto cada vez que surge... Vengo de inaugurar una muestra en Rosario el fin de semana, y hablamos de esta misma temática. Y otra pregunta, a lo que decía Andrea Giunta: por qué piensas que no hay escritos que acompañan a la producción artística contemporánea, que falta este espacio. Cómo te parece que se podría modificar esa cuestión para que realmente haya registro -no sé si registro- pero que haya más discusión, e información, acerca de la suma de cosas que pasan continuamente.

A.G.: Yo creo que hay algo instalado, una dinámica de las artes en Argentina, que es una poderosa incomunicación entre la producción artística y la producción crítica, creo que hay como, no sé si llamarlo como un enfrentamiento, pero... Yo he escuchado, en estas mismas mesas redondas, que un artista... Luis Felipe Noé (no me gusta hablar así, sin nombrarlo), fue Yuyo Noé, lo dijo acá, es amigo, no hay ningún problema. Pero él dijo que los únicos -los críticos no sirven para nada- con los únicos que nos entendemos es con los artistas. El único que entiende a nuestra obra es un artista. Y esto, a veces, es consecuente, porque hay artistas que, cuando tienen que presentar una exhibición, le piden un texto a un amigo artista, entonces, OK, esto es consecuente. Pero Yuyo Noé le pide un texto a un crítico. Entonces, hay como un problema, y una falta de diálogo que está atravesada por muchos conflictos que vienen de los dos lados, pero creo que hay algo instalado, un anti-intelectualismo instalado. No es que yo crea que lo inversamente contrario es positivo, que todo se analice y se interprete. Muchos me han escuchado decir esto, el arte chileno se caracteriza por lo contrario; un artista expone, y hay una cantidad de textos escritos en torno a ese exposición que crean una densidad de interpretación, y desde donde uno ya ni ve a la obra, porque es una maraña de

discursos sobre discursos. Y eso no quiere decir que necesariamente esa sea la alternativa, pero sí, creo que la reacción frente al discurso crítico que, y no estoy negando legitimidad, pero que en muchos momentos incluso puede tener un carácter de ruptura generacional, de enfrentamiento hacia determinada crítica, en nuestro medio juega con un criterio tan homogéneo, bastante fuerte, que crea una verdadera imposibilidad de que haya un dialogo mas fluido, donde las obras y los textos críticos, no los críticos analizando a las obras, sino las obras, y los textos críticos, se puedan discutir, como un debate de ideas, como un debate de ideas que se expresan en distintos lenguajes, pero eso no implica una especie de campo de batalla no productivo, digamos. Batalla en un sentido productivo, sí, pero no como no-diálogo.

P: A mí me parece que es eso es como el *gap*, o la falta grande, es el debate. El espacio para el debate, que tenemos, desde los que hacemos, a desde lo que uno lee, que la gente escribe. Me gustaría saber de qué forma se podría acercar a este espacio, acortar ese bache que hay.

A.G.: Si vuelvo al caso chileno, que es un caso que conozco muy bien, y donde realmente se montaron estrategias en este sentido. Se hacían exhibiciones en los fines de los años 60, en el momento, digamos de la transición, fines de los años 60, hasta durante todo los años 80, donde cada exhibición implicaba mesas redondas, donde además, la gente iba con su papel escrito, textos tanto de artistas como de escritores, como de fotógrafos, pero no necesariamente un crítico, y esto producía una cantidad de textos interpretativos que provocaba un debate sobre la obra. Era un elemento dinamizador. Esto fue una estrategia que funcionó. No sé si el resultado es positivo, pero que hay cosas que se podrían hacer, se podrían hacer.

P: Sí, yo quería mas o menos retomar esto mismo que vos planteaste, en la manera que vos anunciaste el rol del artista en este proceso. Casi diría que me parece que estás planteando desde este lugar de guerra, que acabas de decir. Al anunciarlo solo puede, o sea, el rol del artista, es, como no puede ser que haya tantas cosas exhibidas y no se plantee una discusión como si esto fuese responsabilidad del artista. Yo quería aclarar este punto.

A.G.: No, está bien. Porque no se hizo... En el temario, se preguntaba al final,

P: Sí, sí, cuál es el rol del artista....

A.G.: Sí, cuál es el rol del artista, pero en ese sentido,

P: Bueno, bueno, el rol del artista en primer instancia es el de productor de esas obras; es una obviedad. Pero quedó un tanto de obviedad...

A.G.: Es una obviedad, digamos, pero traslademos esa parcel, esta situación sin salida, a lo que se planteaba antes, a la relación entre la capital y el interior. Hay situaciones de hecho, que son instaladas, que no dependen de la voluntad de uno. Y en ese sentido, de ninguna manera creo que pase por la decisión de los artistas que este tipo de diálogo se produzca, siempre creo que las cosas cambian cuando las voluntades entran en conclusión, digamos. En esto estoy totalmente de acuerdo. Pero por ejemplo, si nosotros pensamos, que puede haber una reflexión crítica, sobre lo que se produce en el arte argentino, a través de los medios periodísticos, es imposible pensarlo. Porque la misma obra lo cuenta... yo sé que muchas veces los críticos escriben sobre exposiciones que no vieron, a partir de la información que les manda la galería, entonces, estas cosas pasan, hay una situación de condicionamiento de los medios, falta de espacio, y creo que si no es sobre la base de algo, de una voluntad de decir, bueno, vamos a organizar algo, y vamos a escucharnos. Si los artistas dicen: "nosotros vamos a hacer solamente la obra, a ver quién escribe, quien viene...", entonces, nos estamos situando en dos lugares separados, si? Entonces, si no se establece una instancia, es decir, a ver qué mecanismos podemos armar...

(sin micrófono)

A.G.: No, para nada, desde mi perspectiva personal me encantaría poder hacer muchas más cosas, pero no doy abasto. No solo escribo, doy clases, hago un millón de cosas... entonces,

no es una persona, son muchas las voluntades que deberían coordinarse. Yo creo absolutamente en que no es el estrellato de una institución, de un artista o de un crítico lo que cambia una situación, sino el trabajo articulado, buscando las redes y las formas de interacción, porque no son interlocutores únicos los que articulan esas redes, son múltiples, y deberían multiplicarse y ser muy dinámicas.

P: Bueno, yo me quería referir a cuando dijiste que había una falta de crítica sobre los tantos eventos que hay acá, y me quiero referir más globalmente, no solo aquí en la Argentina, creo que en este momento hay un exceso de discurso teórico en las artes visuales acá y en el mundo, y en muchas muestras nos encontramos con que los artistas pasan a ilustrar un texto ya deglutido por el crítico que está convocando a esa muestra, o sea que es como que hay teorías a priori y no a posteriori de la obra. En este momento lo vemos con las bienales, me parece que hay mucho discurso escrito.

L.B.: Y qué pasa con los artistas que "obedecen", vos sos Cristina, no? Sabés que a mí me resulta curiosa la enorme cantidad de producción teórica que hay en este momento... vieron que los '90 fueron "*light*", "banal", bla, bla... Cuándo empezó esto de que todos hagan arte político? Perdón, pero ustedes se dieron cuenta? Vamos a hablar claro, vamos a poner los bifes en el asador, cuándo cambió el discurso? Porque ayer eran *light*, y ahora los mismos artistas son políticos? Porque hay gente que se volvió light sorprendentemente y adoptó la estética de los '90, (lo digo como un chiste, un poco) pero de pronto la Documenta -curatorialmente- fue claramente posicionada como una bienal de arte y política, se entiende lo que digo? No manden! Yo como crítica, sobre un artista que no me interesa, no escribo.

P: Bueno, hace unos días tuvimos una charla con Valeria, justamente sobre el tema de empezar a plantear qué es contexto y qué es política, acá. O sea, si realmente tenemos que tomar un tema que es vigente en este momento. Y, la vigencia es un indicio, no es que hay que desentenderse de lo que pasa, pero creo que hay que abrir el debate también para reflexionar profundamente sobre qué es para nosotros, no qué es para "los otros", sino para nosotros. Y creo que se está tomando todo muy apresuradamente, porque tanto los curadores, como los críticos y artistas están empezando a citar temas, y a construir imágenes, en función de empezar a ocupar espacios vacíos, de figurar, de tener una cosa así de existencia, de visibilidad, y la verdad que es banal, porque acá no tenemos realmente un contexto de arte que nos legitime, entonces aprovechemos para hacer las cosas realmente bien, porque nosotros somos los que estamos construyendo la historia; no existe la historia argentina, hubo una cosa arrasada en cuanto a contenidos, entonces si la vamos a re-significar, vamos a hablar de política, vamos a hablar de contexto, de acción urbana, de importancia de participar en una asamblea, de volver a votar, empecemos a ver, primero: qué se siente? Porque realmente yo creo que todo es una formulación, y creo que todo es muy frívolo, absolutamente frívolo.

P: Lo que no entiendo de tu observación, es dónde ves la frivolidad, desde el punto donde lo estás posicionando vos, porque en mi experiencia (a pesar de no haber hecho todas las visitas de taller que querría hacer), cuando me encuentro en una situación de taller realmente siento una reflexión extremadamente profunda sobre lo que está pasando desde el nivel de la producción artística. Entonces, estamos todos de acuerdo en que no estamos hablando de medios periodísticos, pero creo que desde la producción sí hay una reflexión muy importante que está sucediendo en los talleres y coincido con Andrea en que tendría que estar más en diálogo entre los productores.

P: a qué talleres te referís?

P: qué talleres? Talleres de... qué querés, que te nombre a los artistas? Ah, talleres de artistas...

P: Probablemente vos te conectes con un tipo de artistas, y conectes con lo que están diciendo, y que vos creas que son profundas esas relaciones, pero yo a lo que voy es a lo que estábamos hablando antes, creo que hay un acompañamiento de los temas, y me parece que si hay algo que es vigente con respecto al contexto o política y qué pasa con esos temas,

bueno, que se generen debates o discernimientos después de la producción. Que realmente se empiece a cuestionar también la producción.

P: Dos cositas: qué pasa con los que nunca hicimos "*light*", y tampoco estamos haciendo "política"?

(risas)

Y otra cosa es: proponer esta misma mesa como un espacio realmente de debate entre ustedes y entre quienes estamos haciendo algún tipo de arte. Nada más, y me encantó la mesa, gracias.

P: quería comentar que hay como un agotamiento de lo de la modernidad, porque Andrea hablaba de "lo nuevo", en un momento, no? Sin melancolía, pero todo me parece repetido, y se va multiplicando, el tema de los ejes de las bienales... y los artistas no resultan novedosos, no es lo que se esperaba de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Y después otra cosa sobre la comunicación, me pasa que -como artista- me siento incómodo de que me vengan a visitar al taller, vivo en un caos interior y exterior que... a veces parece que no tuviera ganas, me han preguntado... bueno, eso nada más

(risas)

P: Quiero hacer una pregunta para Andrea Giunta. Así como vos contabas acerca de cuando estudiabas historia del arte, que abarcaba hasta la muerte de Prilidiano Pueyrredón, y después en las investigaciones más recientes es cuando empiezan a considerar el arte argentino. La pregunta sería: qué reflexión hacen (con respecto a la metodología que utilizan) los historiadores de arte en tanto y en cuanto los procedimientos están tomados en cuanto una educación que es eurocéntrica, cuál es la metodología, si han reflexionado sobre eso, si han encontrado vías nuevas en relación a eso?

A.G.: Está bien la pregunta, es muy difícil de contestar en una manera sencilla. Vuelvo al libro de Laura Malosetti, porque como me saca tanto de mi período me gusta referirme a algo que no tiene nada que ver con mi época, pero por ejemplo Romero Brest no consideraba que los cuadros de Pueyrredón, o de Sívori, eran modernos, él consideraba que estaban totalmente atrasados. Y en el análisis de ella, donde recontextualiza estas producciones en un marco de debate, no solo desde la historia del arte, también desde la historia de la arquitectura, en la Argentina fuertemente, pero en Latinoamérica también. Esta idea de leer la modernidad como un desfasamiento, utilizar esquemas teóricos (que tampoco sirven para las producciones europeas cuando uno los quiere aplicar estrictamente) lleva a rescribir el concepto de modernidad, ella dice sí, son modernos, pero no por lo que eran o no modernos los artistas para Romero Brest, sino porque se comprende a la modernidad de una manera diferente.

Es difícil pensar que las vanguardias de los años '20 en la Argentina se definan por el anti-institucionalismo radical. Porqué? Por que si el Museo Nacional de Bellas Artes ni siquiera tenía sede definitiva, los salones nacionales no eran lo que eran los salones en París durante el siglo XIX, entonces, toda esa tensión entre instituciones y vanguardia, que es un esquema que aprendimos muy bien en toda la historia del arte moderno (que también tiene mucho de ficcional), cuando nosotros trabajamos sobre arte argentino, todos esos matices se vuelven más complejos y ricos (desde mi perspectiva).

Entonces, en realidad no sirve de nada saber si Pettorutti era cubista o no era cubista. Se inserta dentro de otra dinámica cultural, a esto lo vincularía con las observaciones anteriores, las redes de poder existieron siempre, el salón del siglo XIX era una estrategia de poder poderosísima. Esto siempre existió, no es ninguna novedad que cada vez que hay una nueva bienal o una Documenta parece que viniera algo así como un nuevo estado del arte y hay que ver por dónde pasa lo nuevo, con la gran desgracia (como señalabas vos), que ya de nuevo, nuevo, así, vanguardista, nuevo, como lo entendían en la primera mitad del siglo, yo no sé si encontraremos mucho. Es mucho más difícil, pero estas relaciones entre arte y poder existieron siempre.

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

A mí me parece muy válido, muy legítimo e importante plantearse estas cuestiones críticamente (tanto para los críticos, artistas, curadores) y no decir simplemente todo lo que se vio en la Documenta es una porquería, porque es el imperio, y porque entonces vienen con la agenda de lo políticamente correcto, etc. En verdad uno va a la Documenta y ve el mismo diez por ciento de obras interesantes que puede encontrar en cualquier evento de este tipo. Hay que ejercer una crítica sobre estas cuestiones, pero que esta crítica no pase por negar absolutamente estos espacios, y tampoco pase por decir "bueno, voy a hacer todo lo contrario", uno debe hacer lo que tenga ganas de hacer, más allá de la Documenta, la bienal o lo que diga la crítica, me parece que es la cuestión libidinal de la creación, de decir lo que uno tiene realmente urgencia por decir, eso es lo que tiene que contar.

Y el tema de la metodología, sería para una larga discusión, pero lo fundamental para mí es abrir la mente y manejar distintos puntos de vista y cruzar la información, y someter a crítica permanentemente los esquemas que uno mismo va construyendo. Por supuesto todos los esquemas que uno recibe, ya sean de las bienales, de los libros o de lo que sea, hay que leerlos críticamente.

P: Yo quiero hacer una pregunta a Valeria: con respecto al debate que hay, de los calificativos de "arte de los '90", "arte *light*", y como decía Laura, que ahora está el tema en boga de la política, la crisis, se ve por todos lados que el arte se manifiesta de esa manera. A mí me parece que no hay manera de que el arte no sea banal, no sea político, no sea *light*, o sea, tienen ese tipo de manifestaciones. Pero en cuanto a la crítica, cuando hace una lectura, cómo hace para poder analizar eso, pasando por encima de ese tipo de calificativos que vos misma Valeria criticaste, de la lectura del arte de los '90? Como una construcción de la historia del arte; se entiende la pregunta?

V.G.: Creo que la entendí, vos me dirás. Creo que una lectura crítica es, en principio - hay otras, otras alternativas posibles, muchas otras, por supuesto- la que intentamos nosotras con este trabajo: nosotras tomamos este período, los '90, estas construcciones y estas redes de palabras (podíamos haber tomado otras). La perspectiva analítica pretende de alguna manera tratar de determinar porqué esos discursos y no otros fueron funcionales a un contexto histórico determinado.

P: O sea, que es una crítica clara a los discursos?

V.G.: De alguna manera es un intento de ver que no hay significados originarios en el arte , puros o libres de lecturas, sino que la misma historia del arte es una construcción. Lo digo hablando desde un punto de vista más general, que puede no tener que ver estrictamente con las disciplinas del análisis del discurso, se relacionan con lo que también Andrea mencionaba acerca de los estudios de Laura Malosetti en relación al siglo XIX argentino. Es ver qué relaciones esas construcciones tuvieron con un contexto específico.

P: es una pregunta para toda la mesa, si bien llegué a escuchar solo las tres últimas ponencias. Pensé que quizás tanto para los que conocemos el trabajo de cada una, sobre todo para los que no, sería interesante escuchar que opinan sobre dos cosas que saltan claramente. Una es el tema de la metodología, ir a las fuentes, cruzar la información y corroborar, y otra es el descontento con el estado de la cuestión y el plantear una nueva lectura de la historia del arte. Entonces, Patricia, me pareció que vos hablaste sobre Xul, y sobre esta imagen pública que existe del artista, y me pareció que sería interesante escuchar un poco más sobre cómo vos estás replanteando dar esa mirada sobre Xul en lo específico, o dar algunos ejemplos, lo mismo Andrea, sobre el tema de Laura Malosetti, podrías dar un poco del jugo de la cuestión, dar algunos ejemplos. Y Laura, vos en tu rol de estar hablando sobre arte argentino a un público extranjero, y tener que dar una mirada crítica sobre una situación, bueno, que des también algunos ejemplos me parece importante, lo mismo vos Valeria...

P.A.: Bueno, a mí en función de lo que estuvimos escuchando acá, primero me parece que aquí hay muchos más artistas que críticos de arte, entonces hay como una suerte de desequilibrio. Pero también hubo un par de cosas, no solo en función de lo que vos decís, sino de lo que se habló en general. Yo de algo soy conciente, y es que yo escribo desde Argentina,

lo que implica que hay una revisión (como decía Andrea) constante, no solo de lo que yo misma he pensado durante hace mucho tiempo (y hay una relectura de eso) sino también de los distintos tipos de aproximaciones que se tienen con respecto a un determinado objeto, fenómeno o lo que sea. Entonces, de por sí ese constante hacer lecturas críticas implica revisar, también, y en el caso de Xul sí me parece interesante revisar porque todo adquiere un nivel de liviandad, de banalidad en los discursos que circulan en los medios, que fundamentalmente salvo en lugares específicos de producción crítica, como puede ser un catálogo, el gran lugar de difusión de Xul es en los medios periodísticos. Obviamente que hay intereses comerciales de por medio, hay coleccionistas, que además son marchands, y que además también escriben. Es decir que hay una mezcla, y esa mezcla no se produce solo en relación con Xul, sino que se produce también en otros niveles, en relación con lo que se esta haciendo en este momento. En el caso de Xul, creo que esa lectura que se hace tiende a una simplificación de su figura, que es mucho más compleja, mucho más rica, y me parece que si bien hay estudios que se están realizando para aprehender una figura tan compleja como la de él, tal vez sería más interesante, y más productivo, a mediano y largo plazo, hacer otro tipo de estudio de corte interdisciplinario. Es una de las propuestas, ahora, evidentemente es una construcción, y sobre las construcciones hay un trabajo para hacer. Uno lo hace desde el lugar que puede, y aún desde lugares que en apariencia son privilegiados, tampoco es tan fácil ejercer las lecturas críticas.

A.G.: Para mí la historia del arte, cuando no es todo lo que dije que para mí no es, puede ser fascinante. Creo que si uno puede realmente comunicar todo el tejido de tensiones, de discusiones, de complejidades. No todo, pero un aspecto, comunicarlo, de alguna manera hacerlo vivir de nuevo, no en los mismos términos, sino con una distancia histórica. Eso produce un efecto muchísimo más fascinante, no es algo que sea independiente de las obras, pero le da una densidad y una complejidad, que hace que uno quiera saber más de todo eso que pasó. Para mí por ejemplo fue fascinante encontrarme con todos los escritos de Santantonín. Encontrar hasta la primera versión de La Menesunda, que es de 1963, que está en una carta que él le envía a Enrique Oteiza. Siempre la construcción que uno recibe es que La Menesunda, es como, bueno, los '60, el Di Tella, Romero Brest, Marta Minujín, todo en el mismo paquete, y eso es lo que cristaliza el período. La figura de Santantonín, claro, es como una restitución, porque él está, hay que nombrarlo porque él también está. Y claro, uno encuentra el proyecto, que él escribe antes de la Menesunda, y esto me lleva a mí a pensar... ahí empiezo a poner en contacto dos proyectos que tienen intereses que tienen intereses y raíces distintas. Digamos, Santantonín era un tipo vinculado de una manera poco académica, a un pensamiento existencialista, que formaba parte del café que uno tomaba en el bar en Buenos Aires en esa época, y lo procesaba y en textos, escritos y en su propia obra. Ella no tenía nada que ver con el existencialismo, pero de repente, hay partes del proyecto que ellos vienen pensando de distinta manera que entran en una buena ecuación, y logran una obra que ha sido considerada como espectáculo, y banal, y creo que no es nada de eso. Creo que es una obra de una extraordinaria densidad, y cuando uno lo lee, digamos, en su gestación anterior, dice: bueno, La Menesunda no existe más, hay muy malos registros, qué hacemos? No la estudiamos? Y bueno, a través de este complejo de fuentes, y de relatos, uno puede volver a esa obra no exactamente como fue, y transmitir, y volver a vivir esa pasión, que no es exactamente la misma.

Este, creo que unos de los poderes, de los instrumentos que puede tener una historia del arte que no consista simplemente en contar las biografías de los artistas por separado, ver que hicieron esta exposición, después ésta, etc. Para mí eso es un aburrimiento tremendo, yo muero cada vez que tengo que leer un libro que es una cronología, eso me sirve como un instrumento más, pero es importante hacer de la historia del arte algo realmente vivo, polémico, poder decir, yo no estoy de acuerdo con esto, quiero escribir un libro en contra de este libro, eso me parece maravilloso. Creo que contribuiría a una complejidad y a una densidad cultural, y que de alguna forma eso también se podría articular con el presente, creo que es un gran vacío.

L.B.: Bueno, en mi caso trabajo para una revista española, que es para los españoles, y además trabajo en Buenos Aires, como todos, haciendo pilas de cosas y haciendo prólogos para una cantidad de gente, y dando clases y corriendo, y todo lo demás. Cuando tengo que

escribir sobre un artista en Buenos Aires no tiene nada que ver con lo que escribo sobre un artista ara afuera, porque si yo digo: A ver, yo escribí mucho en los '90, no sobre el arte del que Valeria está hablando, sobre lo que se produjo en los '90 escribí muchísimo para afuera. Yo trataba de ponerme al margen de la construcción teórica-discursiva de lo *light* y lo no *light*, porque un español no tiene ni la más mínima idea de lo que le estamos hablando. A mí me sirvió mucho escribir para otro lugar, porque no podés dar nada por sentado como obviedad, se entiende lo que digo? Sobre la polémica *light*, no *light*, un español no tiene idea de qué estamos hablando. De hecho la primer crónica que mandé para Lápiz, me acuerdo, fue sobre Marcelo Pombo, que en ese momento era como una estrella (para mí es una gran artista, me interesa mucho por miles de motivos), que acá en su momento estaba políticamente correcto, había entrado en un sistema, etc. me la publicaron, y un día vino el director (Alberto López) y me dijo: "anda, que eso que están haciendo en Argentina es un asco, un cachivache, una cosa horrible que no tiene que ver con nada en el mundo", porque no lo entienden, y yo le dije: "mirá, ese cachivache viene del grotesco, que lo trajeron ustedes con el sainete", y después lo escribí. Porque, de dónde viene esta cosa de cachiruleadas, de Pablo Suárez, Marcia Schwartz, Marcos López, sobre quienes escribo, y dije, bueno: escribí una nota muy larga, muy importante para la sección argentina sobre la parodia y el grotesco y les dije: "miren ustedes, que ahora se hacen los minimalistas". Para escribir para afuera trato -como cuando lo hago para acá- de estar al margen de ese discurso chiquitito de elite, que es entre nosotros, que es el mundo del arte. Porque mi papá, que también lee, tampoco sabe qué es *light*, guarango o lo que sea, es como tratar siempre de develar y no ocultar, ése es el modo.

V.G.: En mi caso creo que inaugurar preguntas o inaugurar enfoques que delimitan nuevos objetos de estudio tiene siempre un efecto crítico y afortunadamente genera situaciones dialógicas de discusión, y éste es un poco nuestro objetivo en el trabajo que presenté brevemente, que un poco apunta más allá de la reproducción creciente de textos en torno al fenómeno del Rojas y la estética de los '90, tratar de encarar una labor más arqueológica, de ir hacia los años de origen y desbrozar un poco ese panorama, que después quedó tapado por bastantes figuras que cristalizaron sobre esos orígenes.

P: tengo una pregunta para toda la mesa. Yo entiendo a la historia del arte y a la crítica como una ficción, creo que se habló de arte *light*, etc. Mal o bien cualquier productor de estética se entiende a sí mismo como productor de ficción. La pregunta es si ustedes entienden a la historia del arte y a la crítica como una ficción, y en el caso de que lo entiendan así, porqué -a pesar de que muchos lo entiendan así- al leer un libro de historia del arte o una crítica no parece estar leyendo una ficción? Parece que en rigor estuvieran hablando de algo real, si los críticos y los historiadores de arte al no asumirse como creadores de ficción no se separan un poco de los artistas?

V.G.: Creo que para aclarar que no se pretende que el lenguaje refleje como un espejo lo real no hace falta llegar al extremo de hablar de una ficción. Sobre todo porque -creo- la ficción es un género narrativo específico con sus propios principios, y tal vez por eso esta ficción (o lo que vos llamás ficción) no suene a ficción, porque tiene otras modalidades de enunciación, y de trabajo.

A.G.: A mí me gusta la idea de ficción, me encanta la idea de que uno cuando escribe historia del arte puede escribir una novela, porque uno está recreando... pero claro, tiene un control, que son las fuentes, digamos, uno no puede escribir cualquier cosa,
(risas)
pero a mí me gusta imaginarme... cuando se escribió una crítica en el New York Times tremenda contra una exposición argentina, y Squirru estaba en Washington, y seguro leyó el New York Times, y le debe haber agarrado un dolor de estómago... y a mí me gusta esa cosa de sentir que, bueno, hay mucha pasión en todo esto, y uno puede transmitir de alguna manera, pero es una decisión, es algo que a mí me interesa. Pero digo, es una ficción, que no es una fantasía, hay elementos que controlan, para que uno no escriba un delirio. Pero a mí me gusta pensar la historia del arte como una ficción, en el sentido de volver a hacer vivir tramas de esa historia, y por ahí la distancia aséptica (uno escribe distintos textos, también) creo que es una estrategia de poder. Si uno se coloca en el lugar de alguien limpio y no involucrado se ubica en un lugar de poder. A mí me gusta sentirme involucrada, y creo que no

existe un discurso "limpio" y "puro". Digamos, si estás analizando a Xul Solar, y estás analizando cómo la viuda armó una historia, bueno, ahí también te estás involucrando de alguna forma, porque te parece que hay cosas que se han hecho que no están bien, y uno se involucra en la historia, algo de eso hay...

P.A.: Yo creo que sí, uno se involucra, y en el transcurso de los años se va involucrando más, comprometiéndose más, en el sentido de que lo que decís no lo decís por decirlo, ni siquiera por hacer un relato histórico, o cronológico o lo que fuera. Yo no creo cuando escribo que esté haciendo ficción. Mi compromiso es tal que, si bien para otros puede haber una ficción en mis textos, generalmente no la hay, yo no me coloco desde un lugar aséptico al escribir, tengo un compromiso y es muy fuerte. Obviamente, aunque parezca mentira, y de eso se habló acá, cuando hay una mayor distancia es muy distinto escribir sobre un artista que murió hace cuarenta años, que escribir sobre cualquier artista que está acá, que te señale algo, que te comente, etc. Son cosas distintas, el objeto es distinto, la temporalidad es distinta, pero eso no implica que uno no se comprometa, y si bien a mí me puede atraer la idea de una ficción, en cuanto uno está haciendo una reescritura, porque evidentemente la lectura implica una reescritura, que no es necesariamente la misma que se tuvo ayer ni es compartida hoy por muchos y mañana seguramente va a ser distinta. Es decir que es una reescritura permanente, que uno la sostiene en la medida en que se compromete con eso, y cree que lo que está rescribiendo lo está rescribiendo bien. Pero yo no trabajo con ficción.

P: bueno, pero el personaje del que vos hablás de Xul Solar...

P.A.: Es un personaje, para los demás, para mí no...

P: Claro, pero Borges lo toma desde un lugar, y por ahí vos tenés otra mirada sobre él, pero termina siendo un personaje.

P.A.: Mirá, en términos de personaje, entre comillas, es una figura atractiva porque sale del canon tradicional, y que cuando vos intentás abordarla con herramientas tradicionales se te escapa por todas partes, es decir que en ese sentido uno puede hablar de un "personaje", simplemente por eso. Que para los demás, en el ámbito de la crítica literaria, de la relación de Borges con Xul, cómo él mismo va construyendo su relación con Xul, cuando a fines de los años cuarenta está separado de Xul por cuestiones políticas, sobre todo en relación con el peronismo. Borges, a partir de los años '60 es la figura que más contribuye a recrear el interés por Xul, porque (inclusive a mí me pasa, si me tengo que dirigir a un público extranjero, o dar una clase para alumnos de otro país) puedo hablar de cualquier cosa, dar veinte nombres y no se inmuta nadie, pero si digo: " ...porque Borges..." y Borges, aunque no sepan nada de Borges, es un nombre conocido, si a eso lo multiplicás, y pensás que cada vez que se menciona, y que constituye también una herramienta el hecho de asociar permanentemente Borges a Xul, o Xul a Borges, porque Borges a Xul no lo necesita. Y en algún momento aparentemente Xul lo necesitó a Borges para poder ubicarse en un determinado lugar. Borges de alguna manera contribuye a eso, me imagino que no lo hace a nivel consciente, y pasa por el tipo de relaciones personales y de amistad que entablaron, y diferencias que sostuvieron en algún momento. Pasa por ahí, son construcciones, las podés aceptar o no, yo tengo una mirada crítica hacia todo, por eso decía que estoy muy lejana de la ficción. Tampoco creo ser totalmente objetiva, porque me equivoco, también en apreciaciones, y trato de aprender a reconocerlo. Pero me manejo en un nivel en el que mi materia discursiva no me permite trabajar con ficciones, por más de que a veces me aproxime a personajes.

P: Esta pregunta tiene que ver con lo que decías de las ficciones y con lo que se habló antes del compromiso. Ustedes están hablando de esta última década que pasó, de una especie de "ranking", hecho por qué? Qué cosas, qué mojones toman ustedes para construir esta visión sobre esta última década, cuáles son los elementos que toman, y en base a qué?

L.B.: No entiendo...

P: En base a qué determinan que tales artistas, tales períodos de ese artista formen parte de una tendencia? Qué posiciona a ese artista para formar parte de una tendencia de esta última

década?

A.G.: Yo no puedo decir nada porque no he trabajado sistemáticamente en esa década, así que no...

V.G.: En las publicaciones, digamos, que definen, cristalizan qué es el arte argentino en los '90, bueno, en el caso del trabajo que presenté yo. Un hecho curioso, por ejemplo, la edición del libro del Fondo Nacional de las Artes, es algo que está dicho sin palabras, con los colores de la tapa. Arte argentino de los '90, con esa rosa bombón, verde nilo,

L.B.: Pero, si son los colores de los '90, también. O sea, está bien, en parte son. Yo trabajé sobre esa década, y sobre otras décadas, pero bueno, trabajo sobre lo que está pasando, y ahora trabajo sobre el 2000. Trabajo sobre las muestras. No me quedó muy clara tu pregunta.

P: No, que estaban hablando ustedes, también, de hacer una especie de parcialización...

L.B.: ... de cómo se clasifica? Yo trato de no clasificar, poner tendencias...

V.G.: En todo caso es un trabajo para tratar de dar cuenta de las parcializiciones.

P: Perfecto, yo tengo una visión del tema, pero, dado que las galerías han disminuido mucho en estos últimos años, y son, tal vez no los lugares donde hoy más se muestran obras, o sea, la galería es un lugar para mostrar, pero hay muchos otros lugares como éste, donde han crecido mucho los exponentes, tal vez, se expone mucho más, el ochenta por ciento de las exposiciones es más allá de las galerías. Por eso quería saber qué tomaban ustedes como para dar un parámetro de lo que se ve en una década o en un período determinado. Si es lo de las galerías...porque las galerías ocupan un espacio de poder, que es de lo que se hablaba hace un momento.

L.B.: Bueno, no vamos a hablar otra vez del debate: crítica-poder, lo que decía Andrea, no, pero siempre hay espacios de poder muy fuertes, en cada época y en cada siglo. Yo trabajo con galerías, espacios, instituciones, espacios alternativos. A mí no me pagan por escribir los espacios, me pagan las revistas, y soy totalmente independiente así que eso me da mucha libertad. Te lo digo de verdad...

P: Eso está contestado...

L.B.: Lo que no me dio libertad fue trabajar en el diario, te voy a ser muy sincera, en el diario Perfil. De golpe habría que cubrir ArteBa, y si uno decía "basura en ArteBa" había menos *sponsors*, y bueno, la decisión fue tener que irme del diario.

P: Una pregunta para Valeria, pero antes quería decir que creo que en estas necesidades que todos han expuesto acá, con quienes comparto acerca de la falta de cierta comunicación, o cierto pensamiento crítico acerca de las obras, me parece que acciones o actividades como éstas que parten de los mismos artistas e inician desde hace bastante tiempo ya un paso. Un paso muy firme, me parece. Quería preguntar a Valeria si tiene alguna hipótesis acerca de cuáles eran los intereses a los cuales respondían esas invenciones discursivas que ustedes identifican como "el paradigma de los '90"? Me pareció más que claro los intereses que mueven a Basualdo en el '94 a interpretar de esa manera lo sucedido, pero estaba pensando en las etapas previas, como vos mencionabas en el '91 o el '92.

V.G.: Llegar hasta la Documenta, dice acá la compañera
(risas)
Si, por ahí es obvia, o demasiado obvia la respuesta, pero creo que en todo caso es la voluntad de poder. Me refiero retomando lo que dije sobre el espacio institucional de crítica de arte de Página/12, un centro de arte, el Centro Cultural Rojas, el Centro Cultural Recoleta, que además en esos años estaba dirigido y asesorado por Briante, que también estaba en Página/12. O sea que hay toda una red. Y creo que en primerísimo lugar la voluntad de poder es la voluntad por el poder decir. De la palabra, de instaurar realmente una nueva etapa del

arte argentino. Diferenciarse de lo que en ese momento era el presente, pero que pasa a ser definido como pasado y proyectarse hacia el futuro. Creo que es muy claro ese proyecto, esa intención.

P: (habla sin micrófono)

V.G.: Yo creo que en muchos puntos se cruzan, y en muchos puntos se separan. Hay muchos puntos en común, y hay voces individuales también que divergen. Por ejemplo en los textos de Gumier Maier, la alusión a la estética del gusto, a la entidad sagrada de la obra de arte, la cualidad inefable de la obra de arte, son elementos de referencia que son característicos de su decir, pero bueno, entran en esta suerte de constelación, de construcción. Pero hay puntos de convergencia y puntos de divergencia, claramente. Hay una red bastante polifónica, también.

P: Yo quiero hacer un último comentario, que me parece que es una actitud muy de los críticos de acá: por qué no se mencionó a Leopoldo Marechal en vez de a Borges? Yo lo conocí a Xul Solar desde el personaje de Schultz y desde la historia de Leopoldo Marechal, que fue un -para mí- el introductor de la parte filosófica de Xul Solar. Y después, en La Menesunda había un tercero: y era Federico Peralta Ramos.

A.G.: Había muchos más, no era solamente...

P: (sigue) Pero yo que la viví, creo que la cabeza pensante...

A.G.: No, no estoy de acuerdo. No digo que no fuera una cabeza pensante Federico Peralta Ramos, pero no fue el que pensó La Menesunda.

P: (sigue) Pero fue el que aportó la parte más chispeante de La Menesunda.

A.G.: Bueno, si leés el proyecto completo de Santantonín, escrito dos años antes, podrías decir que en realidad lo tenía pensado Santantonín desde antes. Bueno, me encantaría jugar con esa hipótesis, hasta ahora no encontré documentación...estaba Pablo Suárez, también, no? Había varios artistas construyendo La Menesunda con Minujín.

P: Habría que hablar con la gente que conoció al grupo antes, la gente que se movía ellos, así se encontraría la raíz de este proyecto, que estoy de acuerdo, se discutió entre muchos, durante mucho tiempo, hasta que se dio lugar en el Di Tella. Es como Marechal desde el otro lado: es el eterno ignorado...

P.A.: Te puedo decir algo? Por que precisamente de lo que se está hablando es de construcciones, y yo me refería a Borges como una construcción, lo que él hace. Yo no ignoro a Leopoldo Marechal, pero vos, que fuiste cercano a él, sabés muy bien que él tuvo un alejamiento y un silenciamiento muy crítico en relación con su postura con el peronismo, y en su actuación también como funcionario. Entonces, en la construcción de la que estoy hablando, no es que no mencione a Leopoldo Marechal, estoy hablando de una construcción y analizando esa construcción, y en la base de esta construcción Marechal no tiene cabida. Primero: por que cuando pensás en términos del renombre e importancia que puede tener un artista, Borges, te guste o no te guste, Borges ocupa un lugar que no ocupa Marechal, lamentablemente. Marechal fue sumamente amigo, yo no desconozco inclusive están los dibujos, cosas que los relacionan, incluso la Fundación donde yo estoy, tiene relación con las dos partes de la familia de Marechal. Ahora, cuando vos hacés un análisis de un discurso y hacés una deconstrucción de ese discurso, la figura que aparece no es Marechal. Digamos que si yo estuviera haciendo otro tipo de análisis, haciendo otro tipo de preguntas, entonces probablemente ahí Marechal aparezca. En las preguntas que formulé acá Marechal no tenía lugar, lo cual no implica que yo le quite, lo olvide o que lo ignore, nada que ver. Pero sí sé el lugar que ocupó Marechal, y lo que trato de tener muy en claro es cuáles son las situaciones entre los intelectuales frente a determinadas situaciones políticas. Y en ese lugar lo reconozco, Xul fue tremendamente fiel y amigo de Marechal cuando un montón de intelectuales contemporáneos lo rechazaron violentamente y lo silenciaron, pero ésa es otra cuestión, no es sobre lo que estaba hablando acá, pero igual te lo contesto.

T.S.: Me gustaría invitar a ustedes a agregar algo, o a la audiencia si tienen algún comentario o pregunta? Bueno, muchas gracias a todos por haber venido.

(aplausos)

Fin.