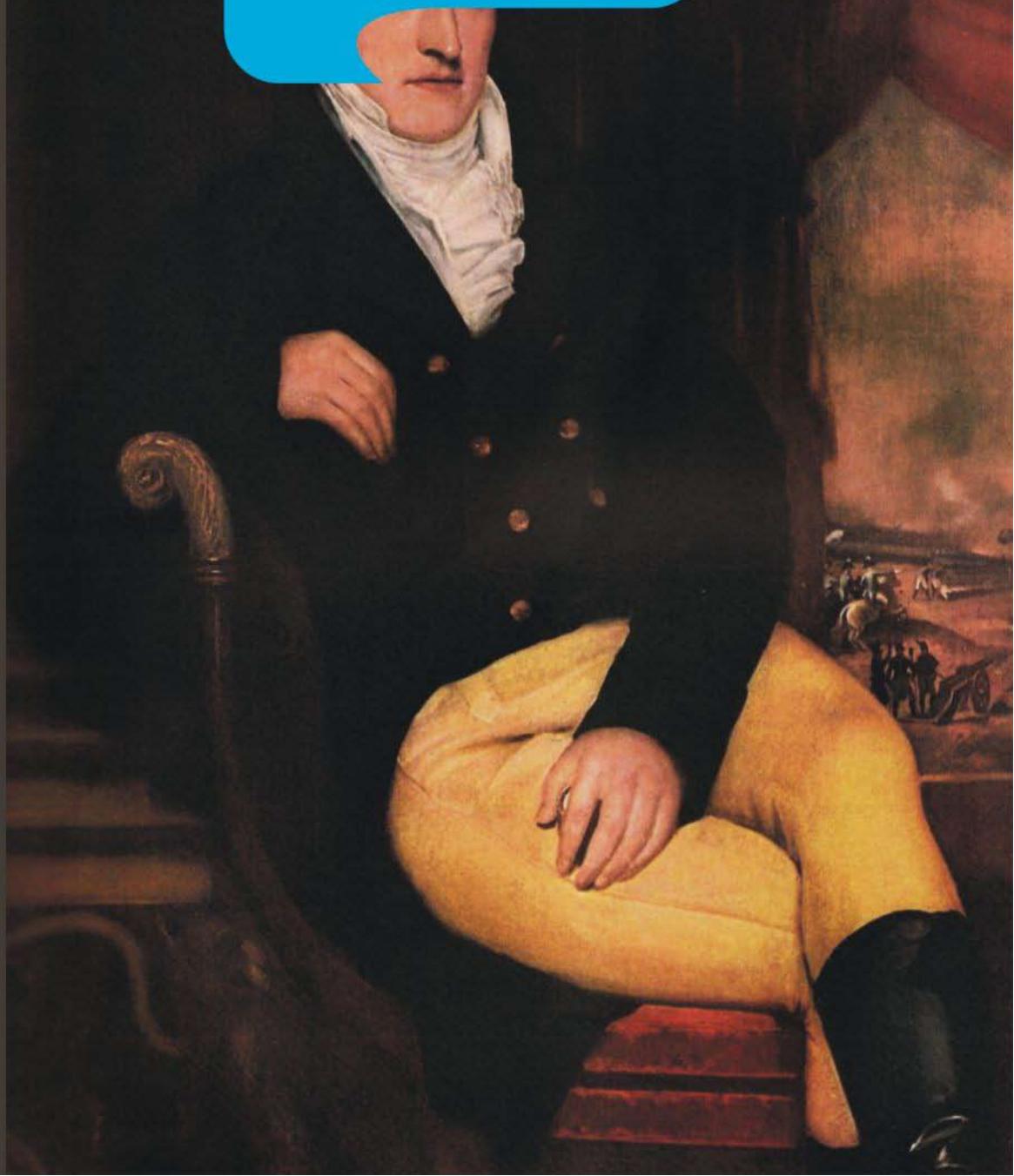


6SAR/10

**CABILDO ABIERTO  
DEL ARTE**







Cabildo Abierto del Arte : compilación de las ponencias y conferencias /  
Roberto Echen ... [et.al.]. - 1a ed. - Rosario : Ediciones Castagnino/macro, 2010.  
128 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-23363-8-7

1. Filosofía de las Artes. I. Echen, Roberto  
CDD 701

#### EQUIPO EDITORIAL

Coordinación  
Ángeles Ascúa  
Georgina Ricci

Textos  
Roberto Echen  
Adrián Radicci

Correcciones  
Gilda Di Crosta

Fotografías  
Lucía Bartolini  
Natalia Tealdi

Diseño  
Georgina Ricci

#### **Ediciones Castagnino+macro**

Avenida Pellegrini 2202, Rosario · Argentina  
[www.castagninomacro.org](http://www.castagninomacro.org)

Rosario, noviembre 2010  
ISBN 978-987-23363-8-7

## **CABILDO ABIERTO DEL ARTE**



#### AUTORIDADES PROVINCIALES

Gobernador de la provincia de Santa Fe  
Hermes Binner

Viceregovernadora de la provincia de Santa Fe  
Griselda Rosa de las Mercedes Tessio

Ministra de Innovación y Cultura  
María de los Ángeles González

Secretario General  
Marcelo Adolfo Romeu

#### AUTORIDADES MUNICIPALES

Intendente de la ciudad de Rosario  
Miguel Lifschitz

Secretario de Cultura y Educación  
Horacio Ríos

Subsecretaria de Cultura y Educación  
Florencia Balestra

#### MUSEO CASTAGNINO+MACRO

Directora  
Marcela Römer

Subdirector Artístico  
Roberto Echen

Subdirector Administrativo  
Gustavo Berenguer

Coordinación general  
Fernanda Calvi  
Melania Toia

#### FUNDACIÓN CASTAGNINO

Presidente  
Silvina Ortiz de Couzier  
Presidente Honorario  
Carlos María Zampettini

Vicepresidente 1°  
Marcelo Martin  
Vicepresidente 2°  
Alejandro Weskamp  
Secretario  
Mario Castagnino  
Tesorero  
Eugenia Usellini  
Protesorero  
Juan José Staffieri

Vocales  
Marcela Römer  
Itatí Cuevas de Castagnino  
Guido Martínez Carbonell  
José Gabriel Castagnino  
Marilen Dungal de Kellerhoff  
Lidia Sartoris de Angeli  
Juan Carlos Bachiochi  
Carlos Siegrist

Consejeros Honorarios  
Rosa María Ravera  
Alberto Gollán  
Julia Tejerina de Argonz



# ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
PONENCIAS: MUSEOS	
Rubén Chababo	15
Alejandro Miguel Dávila	18
Roberto Echen	20
Marcela López Sastre	24
PONENCIAS: OTROS ESPACIOS	
Cultura Pasajera	29
ED Contemporáneo	32
Germina Campos	34
La Guarda	36
Proyecto Vox	39
PONENCIAS: PÚBLICO / PRIVADO	
Florencia Battiti	43
Gastón Bozzano	46
Américo Castilla	48
Marcelo de la Fuente	51
María de los Ángeles González	53
Cecilia Rabossi	56
PONENCIAS: EXPERIENCIAS DE FORMACIÓN ARTÍSTICA	
Esteban Álvarez	63
Matías Duville	67
Marcos Figueroa	68
Mauro Machado	71
Daniel Randisi	74
José Luis Volpogni	76
CONFERENCIAS	
Laura Malosetti Costa	80
Rafael Cippolini	88
HISTORIA SAR	93
LOCALIDADES	
Los Amores	111
Rafaela	112
San Carlos Centro	116
Santa Fe	117
Tostado	120
Venado Tuerto	122



### **Fundación Nuevo Banco de Santa Fe**

En el marco de nuestro constante apoyo a la cultura y el arte santafesino, desde la Fundación Nuevo Banco de Santa Fe, nos resulta sumamente importante apoyar y contribuir con estas jornadas de la Semana del Arte, como lo venimos haciendo consecutivamente desde hace tres años.

Consideramos que esta enriquecedora experiencia es una oportunidad única e inigualable, en la cual el arte sale a nuestro encuentro y se nos presenta en los ámbitos cotidianos: la calle, la plaza, el bar, el shopping, las vidrieras, las galerías, los espacios públicos y hasta en nuestra propia casa. Este contacto directo con el arte y los artistas convierten a la Semana del Arte en uno de los eventos culturales más importantes del año.

## 6SAR10 ETAPA 2: La escritura del Cabildo Abierto del Arte

Roberto Echen

### **Etapa 1: Cabildo Abierto del Arte en Rosario**

2010: año del bicentenario, conmemoración de un evento que inaugura la posibilidad de una identificación.

Identificación, más que con un nombre, un gentilicio o un espacio geográfico, con una idea, la de construir subjetividad desde el concepto de independencia. Ser ciudadanos se construye entonces desde esa autonomía.<sup>1</sup>

Se ha planteado muchas veces el lugar del arte como espacio de libertad, como la anticipación de la posibilidad de plenitud del sujeto.

La modernidad le dio al arte (a pesar de Kant) ese estatuto que lo vinculó (aunque conflictivamente siempre) a la política (desde su potencia –supuesta o no– en relación a la sociedad de la que sería tanto espejo como posibilitante del cambio) y lo situó junto a la vanguardia política.

Ya Delacroix se autorretrataba entre los que guiaban al pueblo a la revolución.

Enormes secuencias de manifiestos, cada uno habiendo encontrado la razón, no ya del gusto desinteresado, desde universales difícilmente sostenibles como el de lo bello, sino desde la inmanencia del gesto social que se coloca como crónica, anuncio y coproductor de una teleología que ve el final feliz de la lucha de la que inexorablemente tiene que ser parte.

Después.

Supimos que colocar al arte desde esos lugares no resultaba muy diferente de situarlo

<sup>1</sup> Es cierto que hay mucho que discutir aún sobre el alcance, incluso la veracidad de esa independencia y autonomía, pero la posibilidad misma de esa discusión está dada por ese evento fundacional.

desde la supuesta certeza de su responsabilidad frente a lo bello.

No sabemos muy bien para qué sirve el arte y estamos tan lejos de las posiciones metafísicas de la contemplación desinteresada de lo bello como de las teleológicas del mundo realizado plenamente para cuyo logro habría jugado un papel fundamental.

Sabemos que ni siquiera sabemos bien qué es arte y lo proponemos desde la incertidumbre que nos estimula, desde el borde que nos invita, desde la responsabilidad que no sabe a quién o a qué tiene que dar cuenta y por eso se asume desde su lugar propiamente.

Entonces, la convocatoria.

2010, la independencia.

Pensamos un cabildo del arte en Rosario, no para obtener allí lo que el arte debe ser sino para saber en y desde ese lugar todo –que nunca es todo sino todo lo posible– lo que puede significar el término arte en nuestro país, no como entidad única y homogénea sino como dispersión dialógica de las diferencias con que está construido. Para que nos digan qué creen que hacen y pueden hacer en el campo del arte y saquemos esa conclusión múltiple y plural que está demandando no sólo un concepto de país inclusivo sino una idea de mundo que nos contenga –con lo que implica este término en tiempos en que pone en juego formas de des-ex-apropiación a las que no habíamos asistido antes (por lo menos en “tiempos modernos”). No la independencia de las provincias unidas del sur como ser nacional que borra singularidades e idiosincrasias, sino la autonomía compartida, el pensamiento diverso y permeable, de lo que puede (de todo lo que pueda) ser arte hoy y aquí.

### **Etapa 2: el registro del Cabildo**

A partir de lo ocurrido en el Cabildo, en los tres días del mes de mayo en que se desarrolló la convocatoria, se hizo evidente la necesidad de poner en papel esa primera construcción de la posibilidad de un debate que nos convoque desde la diferencia, que no plantee la verdad del arte sino una máquina dinámica de creación constante de un campo más abierto y contenedor.<sup>2</sup>

La riqueza de los planteos, la calidad de los panelistas y la participación activa de los asistentes impusieron esta demanda de una segunda fase en que una publicación diera cuenta de la diversidad, los puntos de vista y –sobre todo– los interrogantes que aparecieron en esa primera instancia de debate.

Lo que sigue es el resultado de lo que allí se expuso.

<sup>2</sup> Algunos panelistas y asistentes plantearon el deseo de continuar en un próximo encuentro lo iniciado en el Cabildo y varios de ellos comenzaron a elaborar propuestas para esa instancia.



# PONENCIAS

## MUSEOS

Convocar conjuntamente a directores y curadores de museos importantes de la Argentina tuvo el objetivo de intercambiar experiencias relacionadas con gestión, políticas culturales, decisiones institucionales y estrategias de financiamiento.

En este panel, los directores de museos de Córdoba, San Juan, Rosario y la curadora salteña construyeron escenas desde la contemporaneidad en donde lo más interesante de la discusión estuvo relacionado con las características edilicias de los museos, sus financiamientos provinciales o municipales, las decisiones en cuanto a gestión de contenidos de las exposiciones o, en el caso del director del Museo de la Memoria de Rosario, con la problemática sobre lo que debe instaurarse como recuerdo, o no, como sustrato de la construcción de un presente y un futuro memorioso.

La propuesta del debate entre los directivos de las instituciones artísticas más relevantes del momento en Argentina tuvo la intención de construir un bloque de discusión, concertación y disidencia sobre qué es el arte hoy, cómo deben preservarse las colecciones tanto históricas como contemporáneas, qué debe coleccionar un museo, cómo se debe apoyar a los artistas desde esas instituciones y cuáles deben ser las acciones legitimadoras de los mismos.

Las intervenciones del público y las respuestas de los panelistas instauraron la necesidad de dialogar con mayor persistencia sobre todas las problemáticas que nos competen en conjunto.

Marcela Römer



## Rubén Chababo

### Un Museo para recordar la fragilidad de la condición humana

Director del Museo de la Memoria y de la Oficina de Derechos Humanos de la Municipalidad de Rosario. Docente de la Cátedra de Literatura Iberoamericana de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y miembro del Comité Académico de la maestría en Estudios Culturales (UNR). En los últimos años, su producción escrita está centrada en la reflexión sobre los dilemas de la representación y las complejas relaciones entre memoria e historia vinculadas al pasado reciente.

.....

¿Cómo convertir la voluntad de un sector directamente afectado, en una necesidad de la sociedad? ¿Cómo hacer para que ese relato ocupe un lugar, sino central de la escena cotidiana, al menos visible y al alcance de todos?

Construir un Museo de la Memoria que recuerde las causas y los efectos del Terrorismo de Estado sobre la sociedad civil, implica poder responder estas preguntas. Pero mucho más que el imperativo de contar una historia este Museo debiera ser visto como el esfuerzo por recordar algo amenazado, como tantos otros episodios de la historia, por el olvido.

El museo es un vehículo de la memoria, no es la memoria. Un Museo, ningún museo de pretendida proyección histórica, puede aspirar a contarlo todo y mucho menos a que todo el ayer se cobije en sus paredes. Tampoco a que el relato o la evocación que se haga conforme por igual a todos los que forman parte de una sociedad. Una sociedad, cualquier comunidad humana, posee diferentes memorias y esas memorias poseen a su vez diferentes intensidades. Aquello que algunos recuerdan con estridencia otros lo han olvidado para siempre, lo que algunos eligen

recordar, otros lo desechan, acomodando nombres, geografías, capítulos enteros del ayer en el desván del olvido.

En el caso preciso de museos que hacen centro en el recuerdo de hechos traumáticos o dolorosos padecidos por una comunidad, esto que aquí se dice, cobra aún mucho más fuerza. En Lyon por ejemplo, donde se erige el Museo de la Resistencia, la mitad de su población prefiere no mirar el lugar de emplazamiento de esa Institución: su sola existencia les recuerda que hubo un ayer en el que esa ciudad, o parte importante de ella, colaboró para que fuera posible la deportación de miles de sus ciudadanos. Y esto se repite por igual en la escena latinoamericana en la que memoriales y sitios de recordación tratan de despertar la conciencia de ciudadanos que prefieren ser poseedores de pasados sin el peso que implica cargar con el recuerdo de hechos tan dolorosos. No podemos enjuiciar a quienes prefieren olvidar. Está en la libertad de cada uno de nosotros elegir el repertorio del ayer que queremos que nos acompañe en este presente. Pero en cambio sí podemos invitarlos a no ser indiferentes frente al dolor de los que memoran aquello que les fue arrebatado.

Estamos construyendo un Museo a partir de preguntas, a partir de interrogantes que se asientan sobre un puñado incuestionable de certezas. Esas certezas son la evidencia histórica que no puede ni podrá ser jamás negada: la existencia de un sistema concentracionario, la desaparición forzada de personas como práctica sistemática, la incógnita acerca del destino de centenares de niños nacidos en cautiverio, el calvario de familiares en busca de una respuesta que nunca fue otorgada. Ese puñado de certezas alcanza como horizonte para que a partir de ellas

formulemos un recorrido a través de una historia que desborda los años específicos que van de 1976 a 1983 y que nos hunde en la triste noche de tantas masacres olvidadas. Una historia o relato que comprende a los hombres y mujeres devorados por la mano homicida del Estado en las huelgas del 19, a las decenas de personas calcinadas por los bombardeos sobre Plaza de Mayo en el 55 o las almas vulneradas en las letrinas construidas por la Triple A en los años previos al último golpe militar. Forman todos esos hechos, capítulos diversos de lo que buscamos evocar. Un relato oscuro pero necesario de ser traído al presente. Sintaxis macabra que revela cuántas veces en nuestro país la condición humana fue vulnerada y cuántas veces también la indiferencia ganó la partida frente al dolor de las víctimas.

Estamos construyendo un Museo que pueda ser capaz de despertar el recuerdo de esos hechos, pero que también enseñe a las generaciones más jóvenes la importancia que supone el respeto y el cuidado de la vida y la dignidad humana. No estamos construyendo un Museo cerrado en sus lecturas, sino una Institución que a partir de la evocación de lo más triste de nuestro ayer invite a considerar y apreciar la importancia que supone la vida en libertad y democracia. Que anuncie desde sus paredes la desconfianza hacia los dogmatismos, que enseñe desde sus propuestas educativas a descreer de la promesa de bienestar que anida en los discursos autoritarios, que recoja también lo mejor de la tradición de ésta y otras comunidades en los momentos que supieron responder con una negativa ante la llamada a ser cómplice de cualquier barbarie.

No construimos un Museo que deposite una fe ciega en la memoria. Pueblos y comunidades que se reconocen como custodios del deber de memoria han cometido similares y aún más atroces episodios que alguna vez se juraron impedir. El testimonio de esto que aquí se dice está en las calles argelinas capturadas por la lente de Gillo Pontecorvo, en los olivos y casas destruidas en la milenaria

Cisjordania, en las cárceles clandestinas peruanas o bolivianas construidas por los mismos hijos de los que fueron humillados en el pasado, en el grito de *alto* que da el guarda fronteras en el desierto que separa a México de los Estados Unidos, él mismo o su padre antiguo inmigrante que salvó su vida por milagro del ojo atento de la patrulla de control unos pocos años atrás. Breve muestrario del poder del olvido o la confianza vacía en la palabra memoria. No se trata de comparar o equiparar hechos históricos –cada acontecimiento histórico es singular en sí mismo–, sino de advertir su ominosa reaparición, oculta bajo nuevas máscaras, con otros atuendos o disfraces. Por eso, construimos un Museo que es consciente de la labilidad del acto de recordar, que sabe que la condición humana es frágil y que es poderosa la tentación de destruir y dañar incluso lo más amado que poseemos, que tanto podemos hacer leño del cuerpo de nuestros semejantes como ser capaces de convertirlo en territorio de nuestro amor o conmiseración.

Por eso nuestra mirada y nuestra confianza apuestan a la educación como un pilar insoslayable para la construcción de cualquier sueño social presente o futuro, a los documentos de la historia como marcas insoslayables a la hora de reconstruir el pasado. También al arte contemporáneo como herramienta sutil para nombrar lo que la lengua no alcanza a veces a nombrar o describir. ¿Acaso no está en la obra de Carlos Gorriarena –en los rostros transformados por la mueca, en los cuerpos contorsionados como insectos o larvas– esa metástasis que corroió el cuerpo y el alma de la nación a lo largo de más de un decenio? ¿No está en la obra de Oscar Bony ya nombrado o anticipado el peso del vacío que habríamos de cargar? ¿No está inscrita en la obra de Graciela Sacco la huella indeleble de lo que la condición humana deja como marca y registro sobre la piel invisible de este mundo, ya sea esa marca o registro evocación de lo más bello o de lo más atroz que cargamos con nuestra existencia? El arte contemporáneo puede alcan-

zar una dimensión pedagógica sin la necesidad de transformarse necesariamente en pieza testimonial o mero reflejo: así como los *Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* de Francisco de Goya dicen, dos siglos más tarde de ocurrido los hechos, tanto sobre la crueldad napoleónica como decenas de capítulos escritos para narrar esa historia de ocupación y resistencia, el rosario de oración hecho por Claudia Contreras con páginas del *Nunca más* acaso concentre, en el espacio acotado de su breve y delicada materialidad, tanto como mil relatos de esperas, humillaciones y derrumbes.

Anuncio o evocación, alba o crepúsculo de lo que somos o fuimos, muchas obras y autores cumplen con ese mandato –sin que acaso sus creadores se lo hayan propuesto a la hora de elaborar sus obras– de ayudarnos a entender la dimensión que han tenido nuestros derrumbes, nuestra indiferencia o compromiso, nuestra responsabilidad para que la luz o la oscuridad más escandalosa fueran posibles. De algo de esto nos hablaba Walter Benjamin cuando nos invitaba a leer el espesor del tiempo histórico a la luz de la fuerza o el hechizo de los relámpagos que resplandecen en los instantes de peligro. Sabio magisterio de la creación que tiene la capacidad de *quebrar* nuestra indiferencia o nuestro natural impulso a considerar como ajeno aquello que sucede dos pasos más allá del estrecho espacio que ocupan nuestros pies sobre una baldosa.

No estamos construyendo un Museo del que podamos decir que la sencillez y la simpleza habrán de ser sus marcas diferenciales, mucho menos una Institución de la que podamos asegurar hoy lo que ella habrá de ser mañana. ¿Qué habrá de significarle la palabra *dictadura* a alguien nacido en el 2020? ¿Quién puede decirlo? ¿Quién puede asegurarlo? Ya la palabra *Reich* suena desde hace algunos años extraña a las nuevas generaciones alemanas, lo mismo que el término *Gulag* al oído de los jóvenes rusos nacidos después del final del siglo. Sobre esto debiéramos pensar, en esto deberíamos poner el empe-

ño de nuestros desafíos reflexivos a la hora de diseñar nuestras instituciones, no sólo las de memoria, sino todas las instituciones que atraviesan nuestro campo cultural.

Estamos construyendo un Museo, ubicado en el centro mismo de la ciudad, a metros de una de las plazas más bellas que tenemos, que apuesta a recordarle a todos los ciudadanos, que hubo un tiempo en el que el cielo de este país se oscureció por siete largos años y que esa belleza pudo convivir con el más oscuro de los infiernos, en el centro mismo de la ciudad, en el corazón mismo de la vida cotidiana.

Ese solo dato, justifica cualquier desafío de memoración.

En esa sutil y poderosa evidencia se asienta la misión y el esfuerzo de la Institución que desde hace ya diez años estamos construyendo.

# Alejandro Miguel Dávila

Presentación. Período 2009-2010

Director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, Córdoba. Fundador de Sasha D., espacio para la difusión y exposición de las artes visuales en la ciudad de Córdoba. Corresponsal de *Arte Al Día*. Fue director del Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba. En 2002 recibió el premio a la mejor Dirección de Museos a nivel nacional otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

.....

El Museo Caraffa de la ciudad de Córdoba fue reinaugurado a fines de 2007, debido a una importante ampliación de sus salas, bóvedas de colección e infraestructura en general, convirtiéndose en uno de los espacios museísticos más relevantes en el contexto nacional e incluso latinoamericano. Su nuevo planteo arquitectónico incluye la habilitación de nueve salas expositivas, cada una con sus pertinentes características, que permiten abarcar los géneros más variados, tanto contemporáneos como tradicionales. Las salas están acondicionadas para mostrar en las mejores y más adecuadas de las condiciones posibles, tanto video arte, instalaciones, fotografías, como pintura, dibujos y esculturas. A su vez, los extensos patios del Museo acogen una importante exposición de esculturas que dialogan armónicamente con la arquitectura del lugar.

Su impactante presencia, con un estilo moderno y original, se complementa con una programación acorde a dicho lugar, y con actividades donde el público participa regularmente.

A lo largo de estos años, el equipo del Museo logró consolidar un perfil de institución dinámica, ecléctica e inclusiva de diferentes manifestaciones de las artes visuales. En cada período expositivo, que por lo general ronda los dos meses de duración, convi-

ven diferentes propuestas artísticas, artistas provenientes de disímiles ámbitos de la creación y proyectos curatoriales pensados exclusivamente para el Museo. Los criterios de selección para diseñar las programaciones anuales se ajustan, cada vez más, a la inclusión de propuestas con mayor rigor y calidad artística, pensando en ofrecer y dar a conocer las expresiones más representativas de nuestra cultura.

Asimismo el Museo genera importantes espacios de formación que incluye un público variado y diverso, que visita constantemente las exposiciones. Estas propuestas abarcan desde charlas y encuentros con los artistas, hasta seminarios impartidos por teóricos, críticos, artistas y gestores culturales. Los formatos predominantes de estas actividades son talleres intensivos o clínicas, de los cuales participan estudiantes de arte, profesionales, artistas y público en general, con gran éxito de convocatoria al punto tal que, en la mayoría de los casos, las actividades deben ser repetidas. A estas actividades se suman las propuestas dirigidas desde el Área de Educación para incluir a personas con discapacidades, uno de los avances más significativos en este sentido fue la incorporación de una programación del Museo en sistema Braille.

A lo largo del año 2009 y lo que va de 2010, se mostraron tanto proyectos de artistas jóvenes como así también importantes artistas consagrados, provenientes de diferentes puntos del país, siendo los principales referentes los artistas de Rosario, Buenos Aires y Córdoba. Uno de los vínculos que se han logrado establecer se manifiesta en la inclusión de artistas de otras ciudades en la colección del Museo, como son las recientes incorporaciones de obras de los rosarinos Nicola Constantino y Román Vitali y los por-

teños Alfredo Prior y Marcia Schwartz. Este tránsito de obras e ideas logró convertir al Museo en un puente de comunicación entre las tres principales ciudades de nuestro país. Además se han incluido artistas referentes de otras provincias como la exposición de dibujo del misionero Mario Quinteros.

Los artistas de Córdoba, sin embargo, son el centro neurálgico del Museo, animado por una variada producción de sus principales representantes. La programación del Museo dio lugar a muestras individuales de artistas jóvenes, pero a la vez con la madurez suficiente como para sostener un trabajo de gran impacto, entre las más importantes se encuentran las exposiciones realizadas por Lucas Di Pascuale, José Pizarro, Marcos Acosta, Calendaria Silvestro, Marisol San Jorge, Ángel Hiyakawa, Hugo Aveta, Gerardo Repetto y Adriana Bustos. También artistas con una trayectoria más vasta, como Roque Fraticelli, Oscar Suárez, Dolores Cásares, Mario Grinberg y Marcelo Torreta.

El Museo Caraffa congregó en sus salas a importantes artistas nacionales, que no habían sido mostrados en la ciudad con el despliegue con el que se vieron últimamente expuestos en el Museo Caraffa. Entre estos se encuentran las exposiciones de León Ferrari, Felipe Noé, Luis Tomasello, Juan Melé, Guillermo Kuitca, Roberto Aizenberg, Alfredo Prior, Norberto Gómez, Daniel García, Remo Bianchedi, Eduardo Stupía, Hermenegildo Sábat, Leopoldo Presas, Romulo Macció y Juan Carlos Castagnino.

Poder programar esta extensa cantidad de artistas, sin contar las muestras colectivas y premios que han desembarcado en estos dos últimos años, significó un desafío para el equipo del Museo. Para los próximos años, el objetivo es incorporar exposiciones y artistas internacionales, con el fin de ampliar el panorama del arte contemporáneo no sólo para Córdoba, sino para el resto del país. En la actualidad, hemos logrado traer, por medio de convenios con espacios internacionales como el Instituto de Cultura Italiana, exhibiciones como la instalación sonora de la

reconocida artista de Roma Carla Accardi o la actual instalación de Diego Espósito en la entrada externa del Museo.

Cada una de estas exposiciones contó, en la mayoría de los casos, con un catálogo o un tríptico y, en los menos, con una postal gráfica. Estas piezas están acompañadas por escritos, confeccionados para la ocasión. Son ofrecidos al público en una librería completa y accesible ubicada en las instalaciones del Museo y que dispone de novedades en catálogos y libros de arte.

Asimismo la institución tiene su propia publicación, en 2010 fue presentado el número 10 de las *Plaquetas del Museo*, que reúne textos, entrevistas y traducciones de importantes especialistas en artes visuales de Córdoba y el país.

En este tiempo, el Museo se propuso solidificar y reforzar una propuesta contundente y arriesgada con respecto a la programación de sus numerosas salas, encontrando una clave narrativa que se construye a partir de la variedad de propuestas y la calidad de las obras. El criterio, se basa, en primer lugar, en la posibilidad de construir en y desde Córdoba un panorama del arte local y nacional, considerando las propuestas más interesantes del arte actual.

El reconocimiento, tanto de los medios gráficos nacionales como de los artistas que pasan por el espacio, ha colaborado a ofrecer una imagen que coincide con el esfuerzo y entusiasmo puesto en cada exposición realizada en el Museo.

Cada parte celular del Museo, es decir, sus áreas específicas—Educación, Comunicación, Diseño, Producción, Investigación, Montaje, Colección y Archivo, Conservación, Intendencia, Recursos Humanos y Dirección— aúnan esfuerzos y se coordinan en un objetivo común que consiste en ofrecer la mayor articulación posible entre lo que los artistas desean y el público espera. En este sentido, el discurso del Museo y su posicionamiento frente a la sociedad se va reformulando en la medida en que se ajustan los fines y los objetivos de sus propuestas expositivas.

# Roberto Echen

**Pensar (el arte) desde un lugar  
y un momento: el devenir Museo  
Castagnino+macro**

Artista visual y Profesor titular de las cátedras Teoría de la Forma, Teoría del Color y Taller de Pintura I, de la Universidad Nacional Rosario. Actualmente es Subdirector Artístico del Museo Castagnino+macro. Fue seleccionado por el British Council para el programa de visita de diez curadores latinoamericanos a Freeze Art Fair, Londres, y obtuvo el premio a la muestra colectiva del año "Amores posibles" de la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

.....

Tengo que comenzar –necesariamente– haciendo contexto, ubicando el tiempo y el lugar de ese término que me convoca y que parece –creo– definir un universo conceptual atravesado por diversos planos discursivos. Enunciemos el término en cuestión.

Interior.

Hablo desde una ciudad, Rosario, situada a 300 km al norte de Buenos Aires (que tenga que referenciarla en relación a esa otra ciudad ya estaría planteando el tema) en un país llamado Argentina.

Ante todo busco la palabra en un diccionario de la lengua española (elmundo.es).<sup>1</sup>

Encuentro:

4. Perteneciente al país del que se habla, en contraposición a lo extranjero: política interior.

6. Parte central de un país, en oposición a las zonas costeras o fronterizas.

8. amer. Todo lo que no es la capital ni las ciudades principales de un país: se marchó a vivir al interior.<sup>2</sup>

1 La busco en un diccionario *online*, con todo lo que tiene de paradójico, hablando de un término como éste, ir a su encuentro en un mundo en el que "no habría" interior, por lo menos en alguno de los sentidos que aquí me ocupan.

2 Encuentro, además, esta definición que, como la 8, es también un americanismo: 9. amer. Calzoncillo, ropa interior masculina.

Es evidente que las definiciones anteriores remiten a tramas discursivas diversas y sitúan contextos (y también textos) diferentes. Por supuesto.

Una ciudad que adquiere su importancia desde su calidad de puerto (lo porteño ha sido el modo de nombrarse y definirse) se coloca en un espacio sin lugar, una especie de no-lugar entre lo interior y lo exterior, que resulta determinante a la hora de saber(se), de pensar la pertenencia. De allí que el resto, lo que no es porteño también se define en relación a su otro (lo porteño) como lo que está dentro, lo interior.

Ya apareció (en lo que escribo más arriba) el cruce de por lo menos un par de las definiciones encontradas en el diccionario: por un lado este planteo de borde en oposición a "centro" (interior) que definiría la posición tan peculiar del puerto; por otro, esta colocación, ese posicionamiento como referencia (centro) para el resto, de esa ciudad que emerge en el no-lugar entre el país de pertenencia y el "mundo".

De lo que se trata, de lo que suele tratarse, es del mundo (cuál de ellos es un tema que seguramente atravesará este escrito –que ya lo está atravesando desde la primera palabra– aunque no lo toque específicamente).

Sigamos.

Interior es un término que nunca se dice desde el interior, no puede decirse desde el lugar propio, porque no es propio del lugar ser interior en tanto es tal lugar. Se dice, desde el exterior, desde otro lado, incluso si quien lo dice pertenece a ese lugar marcado como interior. "Soy del interior" sería un enunciado paradójico cuyo enunciador estaría hablando desde una tercera persona que lo define, como cuando Maradona dice "el Diego" (lo problemático, lo que aparece-

ría como paradójico es que se diga desde la primera persona).

Esta marca del otro en el propio modo de denominarse podría –no sólo lacanianamente– ser pensada como marca del discurso del amo.

Nuestras geografías (que, como todas, son siempre políticas) sostienen de un modo patente, desde la cartografía y los términos para decirla, las relaciones de poder que las instauran.

Interior es, entonces, el lugar de cierta desigualdad, de esa exterioridad interna que busca el mundo en el centro que está en el borde mirando hacia afuera [desde, otra vez, la imposibilidad de una tal mirada, o desde lo que se puede construir cuando se mira hacia afuera, el mito].

Por supuesto, a su vez, cada ciudad de cierta relevancia dentro de esa cartografía, supone un interior respecto de ella, y así resulta que un rosarino o un santafesino (de la ciudad de Santa Fe) hablan del interior de la provincia. Rosario, a diferencia de muchas otras ciudades que tienen cierta importancia en el mapa de la Argentina (como las mencionadas antes, pero no solamente), tiene una característica que la distingue fuertemente: como dije al comienzo, está a 300 km de Buenos Aires. Esto hace que ese centro situado en el borde de la Argentina, esté relativamente cerca, ya desde la existencia del ferrocarril, las carreteras decentemente pavimentadas y, más recientemente, las autopistas.<sup>3</sup> La comunicación (me estoy refiriendo a la comunicación física, la posibilidad de traslado físico de una ciudad a la otra) ha devenido desde hace bastante tiempo, relativamente fácil.

Esa particularidad ha sido (sigue, en cierto modo, siéndolo) tanto una ventaja como una

dificultad para una ciudad que se pensaba (y, en este momento, nuevamente –a pesar de la crisis–) próspera y en crecimiento.

La cercanía respecto del centro-puerto, del mundo (en tanto este término estaría atravesado por la huella de un imaginario que lo sitúa en otro lugar, Europa va a ser ese lugar entre real y quimérico durante gran parte del siglo XX),<sup>4</sup> provoca que Rosario tenga el privilegio de poder “ver” lo que pasa, lo que está pasando en ese mundo y, por otro lado, devenga algo así como el patio trasero de Buenos Aires. Lo cual tiene el efecto secundario de provocar cierto sentimiento de atracción/repulsión hacia la capital y, en ese movimiento, hacer que el rosarino esté mirando constantemente a Buenos Aires (con deseo o con despecho).

Entonces.

Rosario se piensa a sí misma desde dos lugares casi antagónicos: por un lado, como un polo cultural con vida propia y una producción sumamente prolífica en ese terreno y, por otro, desde la imposibilidad de identificarse, de encontrar lo propio si no es a través de lo que viene de otro lado.<sup>5</sup>

Sin embargo.

4 Leo este texto –todavía en proceso– a una amiga que –justamente, no casualmente– me comenta una cita a Groussac que había encontrado en esos días leyendo a Borges: “Ser famoso en la América del Sur no es dejar de ser un desconocido”, Paul Groussac en Borges, Jorge Luis, *Biblioteca personal*, Alianza Editorial, 1998 [1988], p. 137. Me parece que esta cita muestra con una claridad extrema el sentimiento, la percepción y la carga de deseo que atraviesa la noción de “mundo” durante todo ese período y que da cuenta de la situación disimétrica en que se sitúan ciertas regiones del mapa (no ya de la Argentina sino del “mundo”).

5 Si bien se puede pensar que inevitablemente lo propio está constituido desde otro lugar, desde el Otro laciano, o en tanto la subjetividad es una emergencia vinculada siempre al contexto en el que emerge, en este caso la relación compleja y a veces traumática con lo que sería dentro/fuera construye un no-saber-bien quiénes somos como marca de identidad. Esto ocurre también a escala nacional, sin duda, y, probablemente, provoca que –irremisiblemente– el “argentino” sea un espacio no demarcado positivamente, sino como recorte –a partir de lo que se definiría en sentido negativo como lo que no “se es”– que, inevitablemente, tiene que ser reconstruido constantemente y desde lugares diversos.

3 No menciono el avión porque en nuestro país no es un medio de transporte masivo y porque debido justamente a la distancia a la que se encuentra Rosario, no ofrece demasiada ventaja viajar por ese medio, el cual es fundamental para ciudades como Salta o Ushuaia.

Esto, como todos sabemos, se inscribe –si bien con las particularidades que apuntaba– en un movimiento mayor, el de lo que se llamó modernidad y que postuló espacios de verdad vinculados ontológicamente a tecnologías que hacían de conceptos como el de “identidad” lugares “esenciales” sin los cuales no había discurso ni práctica que pudiera sostenerse.

Ya no.

La “identidad” es pensable hoy como lugar provisional, siempre a construir, a partir de una deconstrucción que lo desposicionaría, tachándolo en tanto entidad marcada por una metafísica que no podría pensarse más que desde la unidad del “ser” consigo mismo, desde la “identidad” del “ser” consigo mismo (para decirlo más claramente), desde su inmutabilidad y su presencia (siempre diferida, no hace falta decirlo, desde la representación).

Indudablemente el mapa cultural de Rosario –pero sobre todo cierta topología de lo que se llama “cultura”, en el sentido de las relaciones interior-exterior, las continuidades con espacios discursivos y prácticas que no parecían pertenecer a su esfera un tiempo antes, etc.– ha variado en los últimos años.<sup>6</sup> Dentro de ese marco y en ese contexto, se produce con el nuevo milenio un giro fundamental en la institución principal del arte en la ciudad de Rosario: el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”.

6 En ese sentido me parece capital el desplazamiento ocurrido en la relación cultura-turismo en una ciudad que empezó hace muy poco a pensarse como atractiva para ser visitada y encontró que uno de esos atractivos está constituido por lo que se produce en el campo de la “cultura”. Si bien –probablemente– lo que se piensa desde esa relación como “cultura” implique –en un primer momento– un recorte un tanto restrictivo de esa noción, esta redistribución, este desplazamiento en las relaciones entre espacios que resultaban incommunicables, generan o devienen de estas nuevas topologías que –sin duda– requieren nuevas cartografías urbanas (no estoy hablando –creo que es obvio– de geografía, aunque la incluye). Y, a un tiempo, provoca el redimensionamiento en la práctica de lo que se plantea problemáticamente en el plano político y conceptual en relación al concepto de cultura.

Con la asunción de Fernando Farina como director en el año 2000 (en una circunstancia y una gestión altamente posibilitante), se produce algo que es pensable como acto fundacional.<sup>7</sup>

Me refiero a que este hecho (y este gesto –ya que indudablemente es un gesto definido–) tiene analogías importantes con el que culminó en la formación de la misma institución en 1920 y la concreción del edificio de Avenida Pellegrini 2202 en 1937.

Por supuesto.

Estas analogías se pueden plantear siempre que se parta del hecho de que en el tiempo lo que se da es –constitutivamente– diferencia, es decir, desde la imposibilidad de reeditar algo (y mucho menos un gesto). Lo que sí es pensable, en tanto gesto, es la decisión –y con ella la analogía– de situar (de resituarse) al museo en su temporalidad (es decir, en su contemporaneidad).

Así, en el año 2000, comienza una etapa marcada por el deseo de construir un espacio de arte para la ciudad que se situara (aunque suene tautológico e inevitable) en el año 2000.

El primer paso fue generar un espacio de arte contemporáneo dentro del museo Castagnino (desafiando una estructura –sobre todo de pensamiento– muy resistente a los cambios de ese tipo y a la posibilidad de pensar un concepto de museo acorde con su tiempo) y la edición de material bibliográfico sobre el arte y los artistas que acontecían en la ciudad en ese momento.<sup>8</sup>

Es entonces que se produce una primera ampliación del patrimonio mediante la in-

7 Cuando Farina me convoca para lo que –en unos meses– devino mi función de curador general del museo, sus palabras fueron –casi textualmente– “Te llamo para que pensemos el museo”.

8 El déficit de material bibliográfico sobre el arte de la ciudad era (todavía lo sigue siendo –aunque lentamente se va instalando la necesidad de algo que dé cuenta de lo que se produce en ese campo–) de una magnitud que percibíamos tanto más inaceptable cuanto más pensábamos en la riqueza productiva del arte rosarino.

corporación de 27 piezas de arte contemporáneo de artistas rosarinos.

Dentro de este espacio de arte contemporáneo apareció lo que llamé <zona emergente> en 2003, y que resultó de la convergencia de una apuesta museológica a relevar lo que estaba ocurriendo desde producciones que no eran las ya estabilizadas por su inscripción en el circuito y más ampliamente su aceptación como pertenecientes al campo del arte –y que ni siquiera estarían ya constituidas en tanto pertenecientes a lenguajes artísticos legitimados– y la instancia de formación académica con la cual estábamos estrechamente vinculados.<sup>9</sup>

Simultáneamente –justamente, no casualmente– se produce una nueva oportunidad de incorporación de obra para incrementar el patrimonio museístico: Fundación Antorchas estaba finalizando su actividad en el país y decide donar su colección de arte argentino contemporáneo a una institución del “interior” del país para lo que lanza un concurso mediante el cual el museo que resultara ganador recibía la colección (muy representativa de la producción artística de los últimos años –fundamentalmente los 90– en la Argentina) y la retenía mediante una contraprestación.<sup>10</sup> La devolución que el museo estaba obligado a hacer fue incrementar esa nueva colección en por lo menos 50 piezas de artistas que estuvieran produciendo en ese momento y que tuvieran una trayectoria suficiente como para formar parte de una colección de esas características.

Aquí aparece nuevamente el cambio que –debido a la convergencia de los factores citados, pero sobre todo a la transformación topológica que viene a superponerse a las cartografías habituales (de la que creo el término interior con el que introduje este texto es una especie de condensador)– se hace visible también en la relación museo Castagnino-artistas. La respuesta –realmente generosa– de los artistas desbordó toda expectativa, deviniendo así, rápidamente, una de las colecciones de arte argentino contemporáneo más importantes del país.

La ciudad que se siente capaz de mirar al –y situarse en el– mundo por sí misma, responde con un acto, con un gesto, que es la coagulación, la metáfora (o, mejor, la metonimia) de esta red de interacciones (reales o virtuales no parece ser una oposición pertinente a la hora de hablar de mundo(s)), de este tránsito que desrealiza, desmaterializa esos espacios –con todas sus capas sedimentarias– de los que hablaba al inicio: la creación del macro (museo de arte contemporáneo de Rosario).<sup>11</sup>

9 Tanto Fernando Farina como yo pertenecemos a la planta docente de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, lo cual nos estimuló a establecer vínculos institucionales entre museo y universidad y –en mi caso– a pensar la emergencia en relación a la instancia de formación académica, lo que coaguló en la concreción de la <zona emergente>.

10 El “justamente, no casualmente” que está al comienzo de este párrafo tiene que ver con el hecho de que el museo Castagnino estaba muy bien posicionado para aplicar debido a las nuevas políticas y a su reubicamiento conceptual y de gestión que se había producido a partir de 2000.

11 No era el objetivo de este texto hacer el relato de la historia de esa creación sino el de trabajar algunas zonas que permitirían –creo– vislumbrar los campos de fuerza, las tramas discursivas, los espacios de posibilidad que la atravesaron y, al mismo tiempo, colocarla como emergente que –en retorno– permite pensar –como caso– esas zonas. Para un análisis más detallado de esa historia se puede ver la investigación de Nancy Rojas, en AA.VV., *Arte argentino contemporáneo*, Rosario, Ediciones Castagnino/macro, 2004.

# Marcela López Sastre

## ¿Turismo receptivo o productores culturales?

Curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Salta. Recibió la beca de formación en Nueva York, South Jefferson Central School. Licenciada en Ciencias de la Información (UNC) y realizó el posgrado en Fotoperiodismo de la UAB, Barcelona. Fue coordinadora de la Unidad de Gestión de Museos del Gobierno de la Provincia de Salta y del CCA, Salta y asistente de la Galería LEI en Barcelona.

.....

La ciudad de Salta tiene aproximadamente 500.000 habitantes censados y se calcula que al menos otros 200.000 no registrados ingresan desde zonas limítrofes. Esta provincia limita con Chile, Bolivia y Paraguay, países con los que comparte lazos históricos y prácticas culturales. La producción actual refleja las cercanías, los cruces y las problemáticas comunes del noroeste argentino (Tucumán, Salta y Jujuy).

Comenzar con datos geográficos no es una mera introducción formal, sino que intenta mostrar que para pensar la producción artística, donde las tradiciones culturales vienen dadas desde siglos atrás por regiones, es ineludible seguir enfocándola, al menos en parte, de esa manera. Posición además necesaria ante la dupla geográfica que atraviesa la contemporaneidad: globalidad-localidad, masividad-particularidad.

Las comunidades originarias de esta geografía practicaron el tejido y la cerámica para la realización de objetos de uso cotidiano y de significación simbólico-ritual. Estas prácticas siguen vigentes a través de la producción artesanal y el arte popular que se resignifican en ciertas obras contemporáneas que funcionan como punto de inflexión a la hora de pensar lo particularmente contem-

poráneo en el norte argentino (ver obras de Yannitto, Carón, Miles, entre otros). Esta mirada puntual sobre el híbrido artesanal/contemporáneo no agota las múltiples perspectivas abiertas ante la posibilidad de crearnos un escenario viable. Las artesanías fueron adoptando ciertos atributos contemporáneos y esto en gran parte fue fomentado por una intensa política de turismo que se ha llevado a cabo desde hace más de una década, vinculada a lo cultural como producto donde se articulan las características populares con la lógica del consumo masivo. Pero esta política también fortaleció e hizo evidentes los vínculos de los artistas locales con la escena nacional e incluso extranjera abriendo posibilidades de intercambio y movilidad.

La producción artística local no puede ser pensada sólo desde parámetros externos. La actualidad está atravesada por las peculiaridades del entorno específico donde nos detenemos; esto implica evaluarlo desde la falta o la existencia de un mercado del arte, la presencia o ausencia de colecciones que se dediquen a preservar e investigar el arte local, la coexistencia de espacios de exposición dedicados exclusivamente al arte actual, el interés por la investigación y el incentivo a la producción local, la dependencia del estado y la relación con lo político a partir de ella.

En Salta, desde el año 2000, se tomaron decisiones claves que fortalecieron la escena local. En julio de 2000 se inauguró la sede de la Casa de la Cultura y se reutilizó el Centro Cultural América para su función específica, se comenzó la refacción de los edificios donde, en julio de 2004, se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y, en octubre del mismo año, el Museo de Arqueología de Alta Montaña (MAAM). Asimismo se refaccionó un espacio para la nueva sede del Museo

Provincial de Bellas Artes (MPBA) que se inauguró en diciembre del 2008 y se habilitó el Centro de Bibliotecas y Archivos de la Provincia que abrió sus puertas frente al nuevo MPBA; en 2007 se inauguró el nuevo Teatro Provincial y se adquirió la Propiedad Leguizamón (patrimonio histórico nacional). Todo esto funciona en paralelo a los ya existentes Museos Casa de Arias Rengel y Museo Antropológico. Se inauguró también, en este período, el Museo James Turrell de la Colección de Donald Hess con 9 instalaciones del artista, realizadas en los Valles a 200 km de la ciudad de Salta. La configuración de la ciudad en este sentido cambió abruptamente en poco tiempo y esto requiere que cada institución tenga una especificidad y una activa actualización del vínculo entre el museo y la comunidad, no sólo relacionado con la receptividad del público sino también con la consolidación de un proyecto que permita la participación y asegure a largo plazo ciertas condiciones para la producción artística.

Además se fortalecieron en estos últimos diez años diversas propuestas independientes gestionadas por artistas: Fedro cumplió diez años, gestionado por Roly Arias y Mariela Buccianti; La Guarda como proyecto es llevado adelante, desde 2004, por Ana Benedetti y Roxana Ramos (con la participación de Soledad Dahbar, 2007-2009); La Ventolera funciona desde 2007 gracias a Andrea y Juliana García; Mamoré se sostiene por el trabajo de Juan Blanco; el Grupo Monte se conformó en torno al taller de Guadalupe Miles, del cual forman parte Marcelo Abud, Carolina Grillo, Pablo Rosa, Jorgelina Sánchez y Mariana Condorí.

Las instituciones del estado han trabajado en consonancia con los espacios gestionados por artistas que han posibilitado y sostenido

una formación teórica alternativa al sistema educativo formal, lo que permitió ir haciendo visibles desde Salta algunas propuestas artísticas locales.

El MAC como espacio de diálogo entre el estado y los proyectos autogestionados, propone una programación equilibrada entre propuestas nacionales, locales y proyectos propios de curaduría. La tarea sostenida en el tiempo por estos espacios, el incentivo a los artistas locales, la aceptación del MAC como espacio de encuentro y de formación hace posible que desde Salta nos empeñemos a proponer como gestores de nuestra propia escena, cambiando nuestro rol histórico de receptores pasivos.

La actualidad del norte argentino, tan vinculada al crecimiento turístico, pone en evidencia las dificultades para limitar hasta dónde lo regional se escenifica en pos de la comercialización o se presenta como producción concreta con códigos particulares. Proponemos estas singularidades, preservadas por la distancia y el aislamiento del norte, como favorables. Trabajar desde este lugar nos permite acercarnos y desarrollar lenguajes contemporáneos más permeables que respondan a elementos reconocibles desde realidades socio-económicas y culturales alcanzables.

Como actual curadora del MAC llevo a cabo un proyecto de colección de arte actual que propone la investigación y adquisición del arte de la región donde Salta funciona como nexo y contacto entre las provincias del norte y los países limítrofes, Bolivia, Chile y Paraguay. Siendo en este momento y en esta zona el único espacio dedicado exclusivamente al arte actual, considero de vital importancia pensarnos y relacionarnos desde esta perspectiva regional que seguramente

nos dará las claves para continuar fortaleciendo la producción local y el pensamiento desde este presente atravesado por los paradigmas contiguos de la globalidad y la palpable continuidad de lo que nos devuelve a lo latinoamericano. Las acciones del MAC al respecto se definen lentas pero firmes hacia este posicionamiento que corre desde los espacios de visibilidad hacia los márgenes. Ésta es la verdadera apertura de lo actual: lo interesante ya no está sólo en los centros de poder, la realidad es tan extrema que las zonas intermedias surgen como posibles alternativas de pensamiento y supervivencia.

# PONENCIAS

## OTROS ESPACIOS

### La gestión artística: una normativa

En el campo del arte argentino, la crisis de 2001 puede ser leída como uno de los principales focos de irradiación de una sensibilidad cultural vinculada con el prototipo de la gestión artística.

Con la marca ineludible de experiencias como Tucumán Arde, varios de los autores de la generación que proliferó en el nuevo milenio se aglutinaron formando un espacio de construcción colectiva o, en su defecto, comenzaron a ser partícipes de plataformas de reestructuración existentes, tanto de orden público como privado. Sujetos al síndrome de la devaluación, estos creadores debieron ajustar sus prácticas inventando arquetipos de productividad cultural, intercambio y asociación, en muchos casos, determinantes para la reformulación de sus discursos personales.

Desarrollados, en su gran mayoría, por artistas, los espacios independientes de este siglo surgieron para imponer una perspecti-

va crítica con respecto a las dificultades que el ámbito artístico argentino venía poniendo en evidencia. Las falencias relacionadas con la posibilidad de comercialización de la obra contemporánea, así como también la necesidad de experiencias de formación, discusión y diálogo, perfilaron la condición expansiva de lo que podríamos llamar una *cultura de la gestión*. Un modelo social destinado a trabajar con relaciones corporativas entre sujeto y utopía, manipulado en función de acciones artísticas pensadas y dirigidas.

Es así como en el entorno del arte contemporáneo, los denominados *otros espacios* han llegado a cumplir un rol distinguido. Con otras claves y con características que dependen del contexto en que se han desarrollado, estos ingresan en los debates actuales propiciando un cambio en la figura del creador.

Nancy Rojas



## Cultura Pasajera

Espacio experimental de arte contemporáneo de Rosario que incentiva el desarrollo de proyectos artísticos y de investigación. Su objetivo es la promoción de artistas plásticos, fotógrafos y diseñadores locales. Apunta a la jerarquización cultural de la ciudad respondiendo a las expectativas que Rosario está despertando a nivel regional, nacional e internacional. Es uno de los referentes ineludibles del circuito artístico alternativo de Rosario.

.....

*Algo pasajero es algo que dura poco  
tiempo en un mismo lugar. Que pasa pronto.  
Que fluye. Que no se instaura.  
El pasajero está de paso, en tránsito.  
Algo y alguien están en movimiento.  
Obras y personas. Ambas circulan.*

*Intentar*

*que ese pasajero se detenga frente a la obra  
que esa obra se detenga frente a él  
que se hable. Y se escuchen  
que se miren. Y se toquen  
que en este desasosiego generalizado,  
algún tipo de "algo" se establezca  
entre ellos  
que se vendan las obras y nunca los artistas  
que las obras se vayan y el pasajero vuelva  
que vengan otras obras  
que vengan otros pasajeros  
Y así...<sup>1</sup>*

Cultura Pasajera es un espacio autogestionado y experimental de arte contemporáneo y emergente que busca incentivar el desarrollo de proyectos artísticos y de investigación, pensados y trabajados por artistas de

nuestra ciudad de Rosario. Cultura Pasajera se inicia en el año 2004 como una "novedosa movida en arte" a partir de la agrupación de espacios independientes generada en Pasaje Pam y promovido por el histórico local de objetos irresistibles Peccata Minuta y por la Marquería Rivoire.

### Los objetivos

Desde hace seis años ininterrumpidos, los objetivos de Cultura Pasajera son:

Promover el arte contemporáneo de la ciudad, invitando a los artistas emergentes a mostrar sus trabajos, sus obras, sus proyectos artísticos y en instancia de investigación. Cultura Pasajera no encierra la idea de emergente en un concepto cronológico o estereotipado, sino en términos de nacimiento y principio de una cosa. En este sentido de lo nuevo, de lo no conocido, impulsamos y apoyamos, y por sobre todas las intenciones, difundimos el arte emergente en la ciudad de Rosario.

Este proyecto cultural busca además de la promoción y difusión del arte rosarino en nuestra ciudad, la ampliación de sus horizontes buscando transmitir el estado del arte local a otros polos artísticos, posicionando a Rosario dentro del circuito nacional e internacional del arte.

El proyecto tiene por finalidad promover e incentivar el arte contemporáneo, presentar, motivar y difundir el trabajo de jóvenes artistas. Estamos convencidos, y la experiencia nos lo demostró: proyectos como el nuestro generan un círculo virtuoso entre el ciudadano y la producción artística acercando el arte contemporáneo local al gran público.

Buscamos incentivar, promover y acompañar el desarrollo de un mercado de arte en estado de formación, generando acciones

<sup>1</sup> Florencia Balestra, Rosario, 2005.

para incorporar nuevos actores interesados en transformarse en compradores y por qué no en futuros coleccionistas. Para eso actualmente estamos llevando adelante "Arte plan", un sistema de ahorro previo donde, con una cuota reducida, se puede acceder a la compra de una obra. Se conforman grupos de 10 inversores entre los que mes a mes se realiza un sorteo, el inversor favorecido adquiere el derecho de elegir la obra de entre todas las que Cultura Pasajera posee en su trastienda. Cada uno de los encuentros además se transforma en un espacio para el intercambio de ideas e inquietudes entre quienes forman parte del círculo.

### **El Pasaje**

El espacio geográfico y físico<sup>2</sup> en el cual funciona Cultura Pasajera se presenta como enclave único y propicio para acercar nuestro proyecto a todos y a todas. El espacio sale al encuentro del paseante desprevenido, que no espera encontrarse con el arte, es un espacio abierto, de fluida circulación, no institucionalizado como galería de arte tal como la conocemos. Estas características potencian y generan fuerzas centrífugas que hacen que la devolución socio-comunicativa fluya en una sinergia sin igual, buscando generar interrogantes y el debate (discusión) entorno al desarrollo del arte en sí, y de la calidad del espectador (formarlo e informarlo). "El nuevo espectador tiene que mirar y pensar; debe trabajar para hacer una lectura artística, para que poco a poco las obras vayan mostrando las respuestas a sus enigmas. Queda atrás el tranquilo contemplador

2 El Pasaje Pam es la galería comercial más antigua de Rosario (funciona desde 1902). Está ubicada en pleno centro de la ciudad de Rosario con salida a dos calles: Córdoba peatonal, una calle comercial y de paseo, y Santa Fe, calle de bancos y oficinas. Es transitada por cientos de personas que desarrollan sus actividades cotidianas en la zona, realizan trámites o simplemente están de paseo.

kantiano que se dejaba estar en la obra, que gozaba de su pura apariencia".<sup>3</sup>

Para contribuir a ese encuentro, en cada uno de los espacios colocamos una serie de atriles con datos biográficos de los artistas y un breve concepto de la obra que funciona como disparador de ideas y no como "explicación" de la misma.

También incorporamos una fecha durante el transcurso de las muestras donde los artistas expositores realizan una visita guiada, quienes en conexión directa con el público, generan un diálogo necesario que posibilita acercar aún más los conceptos que el artista trabaja en su obra, y que ayuda a decodificarlo, ampliando la comunicación entre el artista y los consumidores del arte.

### **Los espacios**

Cultura Pasajera actualmente cuenta con seis espacios que funcionan como plataforma para el desarrollo de diferentes propuestas artísticas.

El Cubo es una habitación en forma de cubo que puede ser visualizado a través de una vidriera desde el exterior. El artista o los artistas que intervienen en este espacio a su vez invitan a otro a intervenir La Vitrina, un espacio en la pared de 2 x 2 m y de 0,18 m de profundidad instalado a modo de escaparate comercial.

Espacio Ribuar es el que responde más a un concepto de galería de arte convencional con paredes blancas e iluminadas. En este espacio se privilegia la participación de artistas emergentes que aún no hayan realizado su primera muestra.

Vitrina XS vitrina de pequeñas dimensiones donde se muestran videos curados por la artista Eugenia Calvo.

Monoambiente es otra vitrina instalada en la planta alta del Pasaje, donde se les propone

3 Elena Oliveras [comp.]. *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el Siglo XXI*. Buenos Aires: Emece arte, 2008, p. 13.

a diferentes artistas mostrar una pared de su casa. Este espacio es gestionado y curado por la artista Georgina Ieraci y funciona por invitación.

La trastienda en bruto: trastienda de obras de arte realizada desde una curaduría intuitiva y construida a partir de un proceso de acumulación.

Todos los espacios plantean un desafío para los artistas ya que los proyectos deben ser pensados y realizados especialmente para los diferentes lugares que poseen características singulares. Cada uno de los proyectos puede ser desarrollado y llevado adelante de manera individual, conjuntamente con el equipo de Cultura Pasajera y/o con la participación de curadores externos especialmente invitados.

Otra característica particular de los diferentes espacios es que todos pueden ser visualizados como si fuesen vidrieras de locales comerciales y a los que se puede acceder sin necesidad de que alguna persona esté en el espacio para "atenderlo". Esta modalidad fue pensada en función de las características especiales del lugar (galería comercial), para interactuar y generar un diálogo con el entorno y como una manera de no depender de nuestra disponibilidad horaria para poder mantenerlo.

Además de los espacios antes mencionados y especialmente acondicionados, se han realizado intervenciones y se han llevado adelante proyectos en el resto de los espacios del Pasaje, fundamentalmente en los de uso común. Se destaca dentro de estos proyectos el desarrollado por Carlos Fernando Herrera y José Ignacio Pfaffen, la "Marasca trip Gallery" que funcionó durante los años 2006 y 2007 en los baños del Pasaje Pam.

### **Cultura Pasajera y otros espacios**

Desarrollamos además acciones que nos posibiliten interactuar con diferentes actores dentro del campo de la plástica de nuestro

medio y de otros lugares del país, realizando cruces e intercambio de muestras con otras galerías y espacios independientes de Buenos Aires y otras ciudades. En este sentido, hemos realizado intercambio con artistas de las Galerías 713, Braga Menéndez, Laura Haber y Gachy Prieto Art Gallery, entre otras.

Participamos activamente en eventos, encuentros y ferias de Arte: Barrio Joven, del cual hemos participado en los años 2006, 2008 y 2009. Este año participamos por primera vez en el sector galerías de ArteBa.

Cultura Pasajera es un proyecto totalmente autogestionado, no recibe subsidios de ningún organismo estatal ni privado. Cuenta ocasionalmente con la colaboración de algunas empresas privadas de la ciudad que hacen aportes puntuales pero que no cubren los gastos que mes a mes demanda sostener un espacio como éste. Los gastos no sólo comprenden los de mantenimiento del espacio sino además son los derivados de cada montaje, la gráfica, los gastos operativos, etc., los que son cubiertos con la venta de obra en trastienda.

Actualmente Cultura Pasajera es representado e impulsado por Lía Miceli, Gabriela del Luján Gabelich y Román Juan Rivoire. Colaboradora: Florencia Laorden.

Durante todo el año se reciben proyectos expositivos y/o curatoriales para desarrollar dentro del contexto de Cultura Pasajera.

## ED Contemporáneo / Fundación del Interior

Institución cultural sin fines de lucro nacida en 2005. Su objetivo es ubicar a la provincia de Mendoza como polo generador de ideas y productos, con especialización en diseño y arte contemporáneo. Sus actividades centrales son la investigación, documentación, conservación, exhibición, capacitación y fomento de la experimentación, y la publicación, difusión e inserción de los artífices locales en circuitos culturales y comerciales nacionales e internacionales.

.....

Fundación del Interior / ED Contemporáneo, a partir de su trabajo de investigación de la escena de arte y diseño de Mendoza y a raíz de la publicación del libro *C/Temp: arte contemporáneo mendocino*, logra obtener un panorama de su contexto actual, sus ventajas y desventajas.

En Mendoza hay una escasez de espacios expositivos, tanto tradicionales como contemporáneos, cierto vacío "museal" y sobre todo una ausencia de proyectos archivísticos. Estos datos permiten comprender la necesidad de nuestra organización, dirigida por un grupo interdisciplinario de diseñadores, artistas, historiadores del arte y bibliotecarios, de tomar la iniciativa primero de constituirse bajo una personería jurídica, de enorme utilidad como herramienta de gestión; segundo, de abordar un detallado trabajo de investigación, documentación y coleccionismo, y tercero, de plantear estrategias de difusión del patrimonio. Estas tres direcciones que el proyecto tomó, lograron resultados positivos en cuanto se conformó una importantísima colección de diseño y arte contemporáneo mendocino con más de 400 piezas, un completo archivo documental único en su especificidad y se incrementó notoriamente la visibilidad de los artífices mendocinos a nivel

nacional que hasta ese momento era casi nula. Todo lo cual es fruto de un constante trabajo que se inicia en el año 2005.

ED Contemporáneo, como muchos de los espacios jóvenes y autogestionados del país, se caracterizó por las estrategias de mutación que le permitieron superar una infinidad de obstáculos tanto externos como internos y le posibilitaron pulir sus objetivos. Es de esta forma que en el año 2009 decide asociarse con MUCHA, un espacio de arte con perfil de centro cultural que había cerrado sus puertas un año antes. Con trayectorias diferentes, el objetivo de esta asociación es la sinergia: unir esfuerzos para conformar una plataforma de gestión que propicie el encuentro y que dé lugar a la reflexión, la investigación y la difusión de la escena cultural local-global. De esta asociación surge MEC, Museo en Construcción, un proyecto de museo virtual en el que actualmente se encuentra trabajando la Fundación. A través de este organismo, se efectúa una labor pionera en el área de investigación y coleccionismo de arte y diseño en la provincia. Su singular material de archivo ha colaborado y colabora para la construcción de proyectos de investigación, tesis de maestrías, artículos periodísticos, publicaciones de antologías de diseño y arte argentino y en proyectos expositivos. Esto permite a la comunidad y a los visitantes conocer los antecedentes y la producción actual, conocer el desarrollo artístico, urbanístico y proyectual de la ciudad.

El archivo de la Fundación preserva la memoria histórica y reciente, no sólo local, sino que, por contener a personajes de relevancia internacional [tales como César Jannello, Tomás Maldonado, Mauricio Kagel, entre otros], su valor es de interés universal para los investigadores. Además, el trabajo de re-

visión histórica incluye manifestaciones que quedaron fuera de los circuitos oficiales de legitimación.

En este camino de mutaciones que la Fundación atraviesa, se perfila el proyecto exclusivamente hacia las actividades de investigación, documentación, archivística y publicación. Su actual objetivo es promover la producción teórica y los trabajos de investigación de la escena local que aporten a la construcción de una historia federal de la cultura argentina, así como también colaborar con las lecturas de lo global a partir de lo local. Se espera difundir las colecciones a través del sitio web, muestras itinerantes, presentaciones, proyectos curatoriales y publicaciones. Se busca que los artífices mendocinos integren colecciones latinoamericanas e internacionales, participen de las revisiones históricas del país y de propuestas curatoriales relevantes, y por otro lado, colaborar con la inserción de los artífices locales en el mercado del arte y el diseño.

La modalidad de trabajo de la Fundación se apoya en la cooperación, integración e intercambio con otras instituciones culturales, colectivos de artistas y diseñadores, empresas y medios de comunicación.

En su trayectoria se destaca la publicación de *C/temp: arte contemporáneo mendocino*, que actualmente es la única fuente de consulta existente acerca de la escena del arte experimental y contemporáneo de la región. El libro recibió dos importantes reconocimientos: el Premio "Alberto Collazo" a la Investigación en Artes Visuales otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte y fue premiado en la Cuarta Bienal de Tipografía Latinoamericana por el uso de la familia tipográfica Kalidoscopio del diseñador mendocino Juan Pablo del Peral y por el

diseño editorial con tipografías latinoamericanas a cargo de María Teresa Bruno. Este es el primer libro enteramente compuesto y publicado con una familia tipográfica para texto diseñada en Mendoza.

Mariana Mattar

# Germina Campos

## Volver a mirar el mapa

Espacio nómada de gestión cultural y producción artística fundado en Santa Fe (2005) por las artistas visuales Fernanda Aquere, Cintia Clara Romero y Rosana Storti. Recibió becas del Fondo Nacional de las Artes para proyectos grupales y de la Fundación Nuevo Banco de Santa Fe. Produjo y realizó numerosos guiones curatoriales y varios proyectos en su página web. Participó de ArteBA 07-Barrio joven y Periférica. En 2009 coordinó un ciclo de clínicas a cargo de Justo Pastor Mellado y Tulio de Sagastizábal.

.....

Durante los últimos diez años, el mapa de la Argentina fue testigo del surgimiento de iniciativas de artistas que se reunieron en sus ciudades con el compromiso de asumir responsabilidades colectivas sobre la comunidad cultural que conforman, construyendo proyectos que se multiplicaron en todas las regiones. La ausencia de espacios que pudieran contener sus producciones e intereses hizo que muchos de ellos tomaran la decisión de producir nuevos contextos, tales como espacios de exhibición, de perfeccionamiento, de comercialización, lugares para el desarrollo de propuestas curatoriales, residencias de artistas, museos o galerías. Podemos decir que el panorama artístico nacional fue redefiniéndose, en los umbrales del nuevo milenio, con la proliferación de programas, organizaciones y emprendimientos impulsados por artistas que, más allá de dedicarse a la producción de sus obras de manera individual, comenzaron a generar plataformas de acción colectiva. En este marco surge, en la ciudad de Santa Fe, Germina Campos, un proyecto artístico nómada que desde sus inicios fue diseñado como respuesta a un estado de situación que

excluía al arte contemporáneo de la escena artística local.

La difusión de la obra de artistas de la ciudad vinculados a las prácticas artísticas contemporáneas, la diagramación de espacios de perfeccionamiento y el desarrollo de proyectos curatoriales fueron los tres ejes fundamentales de esta iniciativa promovida por las artistas Fernanda Aquere, Cintia Clara Romero y Rosana Storti, a partir del año 2005.

Desde sus comienzos Germina Campos ha prescindido de tener un espacio físico propio –no por imposibilidad sino por decisión y convicción. Su metodología de trabajo encontró sustento en el nomadismo como recurso de supervivencia, lo que permitió realizar pactos eventuales con diferentes instituciones y espacios de exhibición en función de las actividades programadas. Conscientes del costo que este accionar supone, los integrantes del grupo procedieron de acuerdo con operaciones de parasitación de las estructuras de las instituciones instaladas entrando y saliendo, lo cual le ha otorgado al proyecto la libertad de prescindir de la rígida permanencia en un lugar establecido. Si bien el nomadismo que caracteriza al grupo ha permitido dinamizar las propuestas en el ámbito local, el hecho de no poseer un espacio en ocasiones funcionó como una limitación. Es por esto que se incorporó la web como plataforma de acción que le ha permitido trabajar en red con artistas y vincularse con proyectos de otras ciudades del país y del exterior.

Germina Campos ha desarrollado proyectos curatoriales de manera experimental en diferentes museos, espacios privados de la ciudad de Santa Fe y a través de la sección proyectos en red de su página web, lo cual ha posibilitado la difusión de obras y la puesta en relación de artistas locales con pares que

llevan a cabo su trabajo en otros lugares. A su vez el proyecto ha diseñado un programa de perfeccionamiento para artistas de la región con el objetivo de generar un espacio tendiente a invitar a la reflexión sobre las propias prácticas. A través del mismo se ha intentado subsanar algunas de las falencias importantes que tiene el espacio artístico santafesino respecto de la ausencia de teóricos, historiadores del arte y críticos comprometidos e interesados en las producciones contemporáneas.

En el transcurso de estos cinco años, Germina Campos involucró en sus proyectos a 104 participantes, entre los que se cuentan artistas, críticos de arte, docentes y teóricos. Por otra parte participó en ferias nacionales e internacionales, desarrolló proyectos curatoriales, produjo exposiciones, sumó artistas a su equipo, montó muestras, organizó charlas, diseñó catálogos, envió miles de mails y recibió tantos otros, intervino espacios comerciales, visitó otros espacios autogestionados, comercializó obras, compartió ideas, discutió otras tantas, reunió una numerosa cantidad de público, formuló interrogantes y generó inquietudes, intentado sembrar en el lugar de origen, donde ha sido aceptado y también resistido.

Las acciones del grupo han sido financiadas de manera diversa, ya sea a través del apoyo de empresas privadas como de becas y subsidios recibidos de organismos públicos provinciales y nacionales, lo que determinó que el valor agregado de independencia proclamado en sus inicios se haya visto cuestionado por sus propios integrantes. A éste se suman otros interrogantes, por lo tanto en este momento el grupo se encuentra reflexionando acerca del problema que significa entrar en el terreno de la comodidad, trabajar desde lo

seguro, ser reconocidos como instituciones sin serlo, saber que inevitablemente las acciones son aceptadas, trabajar con la intención de que dichas acciones se reproduzcan y observar que en ese sentido los contagios son mínimos, dejar de ser el eje y dar lugar a otros, crear escenas ficticias. Por ese motivo –y como es necesario siempre después de un largo andar–, Germina Campos ha hecho un impasse en su recorrido y, en este punto del extraño viaje emprendido cinco años atrás, está obligado a reconsiderar los próximos destinos y a recordar los territorios transitados sin la urgencia del tiempo y con la idea de que siempre hay un próximo tren. Este punto de inflexión se presenta como un momento importante e impone una revisión de lo actuado, una evaluación y una valoración de los resultados de manera que el proceso comienza a pensarse como la sustancia donde se destila la esencia de lo realizado. Por eso ha llegado el momento ineludible de pararse en el lugar para reacomodarse, volver a mirar el mapa y partir hacia un nuevo desafío abriendo caminos hacia lo incierto.

Coordinación: Fernanda Aquere, Cintia Clara Romero y Rosana Storti. Asistencia técnica y montaje: Ponchi. Asistencia en producción y montaje: Luciana Berneri y María Laura Martínez

# La Guarda

## Otras modalidades artísticas de gestión y producción en los últimos años en Salta La Guarda, 2004-2010

Espacio que surge en Salta en 2004, cuyo propósito es promover la reflexión y la producción en el campo de las artes visuales. Desarrolla múltiples acciones vinculadas a la producción, investigación y difusión del arte contemporáneo en el ámbito local y nacional, propiciando el intercambio entre artistas, pensadores y proyectos de gestión, dentro y fuera de Salta y poniendo en valor la producción artística local. Fue declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de Salta y obtuvo la Beca nacional para Proyectos Grupales del Fondo Nacional de las Artes.

.....

En el encuentro de la 6SAR/10, desarrollado en Rosario, hemos sido invitados a participar del Cabildo Abierto del Arte, en la mesa panel "Otros espacios", donde hemos podido presentar, desde nuestro punto de vista, la escena salteña, mostrar nuestro trabajo y a la vez ponernos en contacto directo con otros proyectos de la misma naturaleza que el nuestro. Aquí quisiéramos hacer una aproximación de lo desarrollado, como también dejar planteadas algunas preguntas que se han pensado y debatido en torno al arte de nuestra escena nacional.

### A modo de contextualización

Tomamos como punto de referencia para situar nuestro contexto, la transición cultural que se produce entre finales de los 90 hasta la actualidad. En dicho período, las modalidades de gestión, producción y circulación artística en Argentina, y como consecuencia de ello en Salta, se han visto modificadas constitutivamente.

Hacia el año 2000, los artistas empiezan a manifestarse colectivamente sobre un trasfondo político de crisis y el panorama co-

mienza a ser revertido por un trabajo intenso de cooperación entre artistas, grupos e instituciones, como respuesta conjunta a la dificultad de crecer desde lo particular y valorando el trabajo en mutuas cooperaciones.

Con los conflictos económicos, políticos y sociales de 2001, este proceso de socialización y de contribución en el ámbito de la cultura toma fuerza. En el campo artístico específicamente, los artistas trabajan desempeñando roles que no son parte constitutiva de su quehacer, como por ejemplo la gestión, la curación, la venta de obra, etc., y generalmente desde proyectos independientes, autónomos y paralelos a las instituciones oficiales. Entonces surgen proyectos de gestión cultural cuya particularidad se basa en estar conformados por grupos de personas que se relacionan en redes de cooperación e intercambio de esfuerzos, ideas, contactos y recursos.

La necesidad de solventar económicamente esos proyectos, da lugar a la aparición de diferentes estrategias de sustento, apoyadas en políticas de financiamiento canalizadas desde fundaciones y asociaciones promotoras de la actividad cultural alternativa. A su vez, se generan nuevas actividades de vinculación tendientes a favorecer la producción artística y la circulación, mediante encuentros nacionales, intercambios de artistas entre provincias, residencias para artistas locales y extranjeros, foros, debates, talleres y clínicas de obra, entre otros. En otras palabras, empezamos a mirar para adentro, al "interior".

En este sentido encontramos otra modalidad de distribución del interés y la legitimidad en el arte, que supone una diversidad y multiplicidad de los centros de atención y de uniones, también articulados a los centros culturales

dados. Alentado por esta idea, el binomio centro-periferia es sustituido por la convivencia de fuerzas y protagonismos, que sigue teniendo como eje estratégico a Buenos Aires, pero que profundiza y privilegia cada vez más las relaciones y las identidades regionales y provinciales móviles.

Se establecen nuevas relaciones entre las instituciones estatales y los espacios de gestión no oficiales (grupos, centros culturales, editoriales, fundaciones, etc.). Estos espacios no se oponen a las instituciones oficiales, sino que buscan cubrir vacíos y concretar acciones específicas de cooperación, en su campo. Además desde algunas instituciones oficiales se proponen políticas de apertura y fomento a proyectos alternativos.

Otro factor actuante en la configuración de esta nueva escena ha sido el alcance y acceso a las nuevas tecnologías de la informática desarrolladas en los 90 como parte de la globalización, que posibilita que esta trama cultural pueda fluir en su desarrollo, haciendo viable la comunicación entre actores de distintas provincias y países.<sup>1</sup>

En este contexto, desde el año 2000, la ciudad de Salta experimentó particularmente una serie de transformaciones en el ámbito de las artes visuales, como consecuencia de la implementación de políticas culturales específicas (valor cultural y patrimonial); la circulación de los artistas desde y hacia distintos centros de formación (Tucumán, Córdoba, Buenos Aires, entre otros); la recuperación y remodelación de los edificios del Museo de Arqueología de Alta Montaña

(MAAM), el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo Provincial de Bellas Artes (redefinición de espacios y prácticas culturales con relación a una nueva modalidad museal que se sumaron a espacios expositivos ya existentes); la creación del Museo James Turrell - Hess Art Collection, en Colomé; la apertura de espacios de gestión privados (Museo Pajcha, Taller Numen, Galería Bordó, Galería Fedro, Mamoré, La Ventolera, Galería Viña Roja); la realización de clínicas con referentes nacionales (Fundación Antorchas, TRAMA, Centro Cultural Ricardo Rojas, Oficina Cultural de la Embajada de España) y diversas capacitaciones en gestión cultural (Secretaría de Cultura de la Nación, Instituto Nacional del Teatro, otros.); así como también la creación de la Licenciatura en Arte en la Universidad Nacional de Salta y Universidad Católica de Salta que se sumaron a otros espacios de formación institucionales como la Escuela Provincial de Bellas Artes Tomás Cabrera, Escuela Argentina de Fotografía, entre otros.

### **La Guarda, Espacio de Artes Visuales**

En este marco de la producción artística nacional y latinoamericana de las últimas décadas, La Guarda surge en Salta en el año 2004, con la finalidad de constituirse como un espacio de producción, investigación y gestión en el ámbito de las artes visuales contemporáneas. Desde su origen viene realizando distintas actividades que involucran a artistas, teóricos, grupos e instituciones, en Salta y en otras provincias.

Entre algunos de sus objetivos principales, desde el comienzo, estuvo la idea de estimular el desarrollo de la producción, reflexión e investigación acerca de las artes visuales, desarrollar la profesionalización en el cam-

1 Cfr. Raquel Guzmán, Beatriz Elisa Moyano, Susana Rodríguez (editoras), *La cultura en la transición del siglo XX al XXI. Desde Salta, Argentina*, Cuaderno de Trabajo N° 1, Proyecto N° 1710. Análisis crítico del concepto de "fin de milenio" implicado en los discursos del arte, Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Salta.

po artístico, promover la actividad artística como una actividad productiva, concretar actividades de difusión de las producciones de artistas contemporáneos, impulsar el intercambio entre artistas y proyectos de gestión dentro y fuera de Salta y poner en valor la producción artística contemporánea de Salta, frente a los requerimientos y desafíos que presenta el arte actual.

Dentro del proyecto diferenciamos tres espacios conceptuales de trabajo que están vinculados entre sí en la realidad:

#### Producción y capacitación

- Actividades de formación e intercambio –seminarios, clínicas, talleres, residencias, cursos, encuentros y jornadas–, tendientes a generar ámbitos de estudio y debate sobre el arte contemporáneo.

#### Investigación y archivo

- Proyectos de investigación destinados al relevamiento, análisis y elaboración de textos críticos, material de registro y edición.
- Participación en espacios de producción teórica: revistas, publicaciones, foros.
- Proyectos de edición: Proyecto *À*, Pensamientos emplazados 2, etc.
- El Archivo funciona como un fondo de documentación y consulta de libros, revistas, publicaciones, catálogos, textos, videos y banco de imágenes sobre arte, abierto a la comunidad.

#### Circulación de obra

- Ciclos de muestras en La Guarda: intervenciones, instalaciones y proyectos *in situ*.
- Participación en muestras y eventos de difusión en distintos puntos del país (ferias, conferencias, subastas, donaciones, talleres abiertos, foros, etc.).
- Trastienda de arte contemporáneo de Salta y el país, tendiente a difundir y acercar las producciones de arte a los distintos públicos y a fomentar el coleccionismo.

### **Algunas problemáticas**

En relación a nuestra tarea desarrollada hasta el momento desde La Guarda y en el marco de este encuentro, queremos dejar formuladas algunas preguntas o problemáticas.

¿Cuál es el rol y la incidencia real de estos *otros espacios* de gestión cultural en la configuración de las escenas artísticas (provinciales y nacionales) actuales?, ¿en qué medida interactúan y se ven fortalecidos por los espacios institucionales?

¿La emergencia de espacios de arte contemporáneo presupone la existencia del arte contemporáneo como fenómeno históricamente identificable, y/o la existencia de un campo especializado y cualificado de productores en torno al arte contemporáneo?

¿La institucionalización (en tanto “modos de hacer”) del arte contemporáneo en Salta está ligada a la dinámica generada en la escena local a través de la aparición de espacios independientes de producción en diversas disciplinas artísticas, las prácticas de artistas-gestores y la conexión con otras escenas artísticas del país?

¿Cómo dinamiza las prácticas y representaciones locales del arte contemporáneo este desarrollo de los procesos de institucionalización y legitimación en el campo artístico?

¿Cómo se percibe la consolidación de la escena artística contemporánea en Salta?, ¿a partir de qué *logros*?

¿Qué proyección tiene este proceso en Salta?, ¿cómo se acompaña el mismo desde las políticas estatales?

Agradecemos especialmente a Mariano Gulsils, quien aportó textos de análisis de su trabajo de investigación “La emergencia institucional del arte contemporáneo en la ciudad de Salta: El Museo de Arte Contemporáneo de Salta (2004-2009)”, radicado en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta, 2009.

Ana M. Benedetti y Roxana Ramos

## Proyecto Vox

Proyecto cultural desarrollado en la ciudad de Bahía Blanca que desde hace quince años ha establecido acciones y vínculos con artistas, escritores y diversos proyectos culturales de Argentina, Latinoamérica y Europa. Sus actividades se centran en la edición de poesía contemporánea argentina y latinoamericana, hasta la actualidad ha producido más de noventa títulos. Ha participado de las Ferias ArteBA, Expotrastienda y Periférica [Argentina] y de las Ferias del Libro de Madrid, Rep. Dominicana, Fortaleza y México.

.....

Hace poco un poeta amigo me mandó un texto hermoso, decía algo así como que quien está siempre haciendo con deseo su trabajo se vuelve invisible y necesario. Una combinación muy buena. Y algo de eso pasó en un momento del trabajo que se desarrolló en el proyecto VOX.

El deseo que se generó en torno a la creación de un Museo de Arte Contemporáneo en Bahía Blanca –donde el equipo comandado por su primer Director Andrés Duprat activó, a principio de los 90, una programación de muestras de primer nivel, visitas de artistas, concursos, talleres, clínicas y movimiento de avispero constante– comenzó a aglutinar los trabajos del campo cultural que ya estaban en producción y las acciones de artistas que vieron en este movimiento una oportunidad de agitar un viento con algo de renovación.

El Museo del Puerto de Ingeniero White también marcaba un rumbo de trabajo y los resultados comenzaban a trascender las fronteras de la ciudad. Por ese tiempo se dieron algunas situaciones de esas que los astrólogos llaman conjunciones, y que no sé bien qué significan, pero que dan cuenta de una serie de casualidades de todo signo que de-

terminan situaciones y que suelen salir para alguna parte.

La falta de apoyo que el proyecto VOX reclamaba a las autoridades municipales de cultura se suplementó con un empujón fundamental que brindó la fundación Antorchas y que permitió acciones que aglutinaron primero a los jóvenes escritores de la ciudad y luego a la dinámica de un espacio de encuentro que llevó adelante actividades en una vieja carnicería, remodelada y pintada de pulcro blanco. Este apoyo, brindado con total compromiso por parte de Antorchas, en un momento débil y delicado de la estructura del proyecto, permitió un endurecimiento del cuero y una renovada energía para encarar etapas más ambiciosas del trabajo.

En ese momento crucial, además apareció un vínculo fundamental en el proyecto: la invitación a participar de TRAMA, una red de iniciativas de artistas pensada y proyectada por la talentosa artista y gestora Claudia Fontes. El proyecto TRAMA, abonado con euros sonantes y en cantidades proveniente de Holanda y Alemania, reunió en una primera etapa a los proyectos emergentes de similares características, con la finalidad de sostenerlos, capacitándolos en la gestión y alentando el trabajo horizontal entre grupos, en colaboración.

Este fortalecimiento en el momento oportuno, ya que la crisis de 2000 hacía sentir todo el rigor económico sobre los proyectos, valió que se desarrollara un cambio de ideas de gestión en varias de estas iniciativas, a quienes paradójicamente la resistencia a la crisis los hizo más estables, radicales y también visibles. Así se formaron encuentros de gestión e intercambio con La Baulera y El Ingenio de Tucumán –dos colectivos poderosos que trabajaban en artes visuales y

que tenían vinculaciones con el Taller C de la Universidad Nacional de Tucumán dirigido por Marcos Figueroa, Carlota Beltrame y Gelly González-, El Fondo Internacional de las Artes de Mar del Plata –un enorme taller al final de un largo pasillo en la casa de Daniel Besoytaorube, quien trabajaba en conjunto con Mario Gemin y otros artistas de la escena marplatense, y donde comenzaron las primeras acciones de TRAMA-, Belleza y Felicidad –comandada por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, con un trabajo admirable de renovación y apertura del campo estético-, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones, El Levante de Rosario –un grupo de artistas plásticos aglutinados en torno a una residencia y clínicas de artistas, cuyo trabajo fundamental es hoy uno de los hitos de la gestión cultural independiente. Desde Córdoba se presentaban distintos proyectos basados en la producción contemporánea de artes visuales, impulsados por la infatigable Carina Cagnolo. Las arremetidas creativas de acciones de Anita Gallardo, Marina De Caro y Leo Battistelli, el aporte crítico de Duplos y varios proyectos, en distintos procesos de maduración, que empezaron a dar cuenta de un mapa florido de actividades, muestras, programas, ediciones, talleres específicos, clínicas, etc. y que en su conjunto expresaban lo más interesante de la producción artística contemporánea. Así lo detectaron muy rápidamente las ferias de arte como ArteBA que comenzó a otorgar un espacio destacado dentro del predio de galerías, dentro de lo que se denominó Barrio Joven, donde nos colamos varios veteranos de la guerra de Crimea y que rápidamente se transformó en la frutilla del postre, valoración que sabe llegar hasta las últimas ediciones. También Expotrastienda o la tardía Periférica dedicaron espacios de importancia a estas propuestas de grupos de artistas que gestionaban de manera particular para otorgar visibilidad a su producción. Un trabajo de gestión que en muchos casos se entendía también como parte constitutiva de la obra que se presentaba.

Dentro de TRAMA, las ideas estaban dirigidas hacia la capacitación en roles de gestión y de evaluación de los proyectos, para ello se realizaron talleres en cuatro regiones: Córdoba, Salta, Misiones y Bahía Blanca, donde se articuló un trabajo con más de 60 proyectos alternativos de casi todos los puntos del país, y permitió el fortalecimiento de las estructuras de gestión y sobre todo una conexión horizontal que alentó el trabajo conjunto y en colaboración que llega hasta nuestros días. En este contexto, el proyecto VOX comenzó a desarrollar con más intensidad acciones que apuntaban a consolidarse más allá de los límites de la región bahiense y a dialogar con los sucesos culturales con los que estableció afinidad y empatía.

Durante siete años, entre 1998 y 2005, se aplicaron programas de formación de artistas y escritores, ediciones de poetas locales y nacionales, producción de revistas virtuales y en papel, muestras dentro y fuera de la ciudad, espacio de recitales de música y poesía, obras de teatro y sobre todo un espacio de encuentro y reflexión sobre las alternancias del campo cultural local y nacional.

Pasados ya varios años de aquellas experiencias, los proyectos y gestores que formaron parte de aquella ebullición continúan de distintos modos alentando la producción cultural y consolidando la evolución de las líneas trazadas en ese período tan particular de la historia argentina.

VOX es hoy un proyecto de gestión en poesía argentina y latinoamericana contemporánea que incluye la formación de escritores y la difusión tanto de sus obras como de sus poéticas, a través de ediciones, presentaciones, charlas abiertas, seminarios, etc. y también un modo de exhibir muestras de artes visuales en distintos espacios de Argentina y otras escenas internacionales. Proyecto que aún conserva una movilidad acorde a las contingencias que las prácticas culturales presentan.

Gustavo López

**PONENCIAS**

**PÚBLICO / PRIVADO**



## Florencia Battiti

### Trauma y duelo entre lo público y lo privado: el caso del Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la Argentina

Licenciada en Artes (UBA). Postgrado en Gestión y Comunicación Cultural, FLACSO. Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Realizó tareas de investigación, producción y curaduría en el país y en el exterior. Actualmente es Coordinadora Artística del Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (Argentina).

.....

En ocasión de la realización del Cabildo Abierto del Arte en el marco de la Sexta Semana del Arte en Rosario, me propuse plantear cuáles pueden ser los posibles aportes del arte a la elaboración del trauma causado por las experiencias vinculadas con el terrorismo de Estado en la Argentina.<sup>1</sup> En el caso del Parque de la Memoria,<sup>2</sup> la decisión de conjugar memoria y arte se planteó desde los inicios del proyecto a fines de los años 90. Si bien la conocida declaración de Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz encendió la discusión en Alemania a principios de los años 50, en la Argentina de entonces el debate sobre la (im)posibilidad de la representación artística

del horror apenas delineaba sus contornos y, tanto los impulsores del proyecto como quienes apoyaron como ciudadanos esta decisión, consideraron que "arte" y "monumento" podían resultar soportes eficaces para generar un acto de memoria activa y dotada de reflexión.

En los últimos años, se ha intensificado en nuestro país la discusión acerca de los intentos de construcción de "una memoria pública"<sup>3</sup> del terrorismo de Estado y del rol que el arte contemporáneo puede asumir como parte de estas iniciativas. Hay quienes afirman que el arte contemporáneo (y por ende, sus artífices) no estaría capacitado para asumir la responsabilidad de crear obras que aborden experiencias límite como el terrorismo de Estado en la Argentina. Algunos de los reparos apuntan a la incapacidad del arte contemporáneo para generar metáforas; al sometimiento acrítico del arte actual a los dictados del mercado; a la falta de innovación formal o a la ausencia de reflexión sobre el problema planteado.<sup>4</sup>

Es cierto que los mecanismos de construcción simbólica que plantearon varios de los 665 proyectos presentados al Concurso Internacional de Esculturas<sup>5</sup> ponen en evidencia la enorme dificultad que implicó para los artistas abordar la temática, un conjunto considerable de las propuestas no sólo asumió el desafío sino que elaboró proyectos

1 Una versión ampliada de estas reflexiones puede encontrarse en "El arte ante las paradojas de la representación" en *Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*, catálogo institucional, en imprenta.

2 El Parque de la Memoria se encuentra situado en la Costanera Norte de la Ciudad de Buenos Aires, junto a la Ciudad Universitaria. Dentro del predio, que abarca aproximadamente 14 hectáreas, se encuentra el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado y un conjunto de esculturas de arte contemporáneo. El proyecto surgió en 1998 como iniciativa de un grupo de organismos de derechos humanos. La propuesta fue apoyada por los legisladores de la Ciudad que, ese mismo año, aprobaron una ley destinando la franja costera del Río de La Plata para la construcción de un monumento que incluya los nombres de las víctimas del terrorismo de Estado de todo el país y para la organización de un Concurso Internacional de Esculturas. El monumento fue diseñado como un corte en zigzag, una herida abierta sobre el paisaje natural y los nombres grabados sobre piedra fueron ordenados por año de muerte o desaparición y alfabéticamente.

3 El entrecomillado apunta a señalar nuestros reparos hacia la noción de "una memoria pública" ya que consideramos que no es posible construir "un" relato consensuado por toda la sociedad sobre nuestro pasado reciente.

4 Observaciones volcadas por Graciela Silvestri en "El arte en los límites de la representación", revista *Punto de Vista*, Núm. 68, 2000. Estas observaciones son replicadas por Liliana Barela en "Límites de la representación artística en la construcción del Parque de la Memoria", en *Voces recobradas*, Buenos Aires, a. 5, Núm. 14, diciembre 2002.

5 Organizado por los impulsores del proyecto en 1999.

que entrecruzan eficazmente poética y política, ética y estética.

Una mirada atenta y deseosa de entablar una actividad relacional con las obras, encontrará que las esculturas ya emplazadas en el Parque brindan la posibilidad de reconsiderar estos presupuestos.<sup>6</sup>

Obras como las de Claudia Fontes o Nicolás Guagnini están lejos de "competir con la traza original del proyecto arquitectónico", e incluso, de presentar una "ausencia de reflexión específica sobre sitio y forma".<sup>7</sup> Ambas esculturas proponen sugerentes relaciones formales y conceptuales, tanto con el río como con el monumento, enriqueciendo con su presencia la trama de relatos que se teje en torno a la relación entre lugar topográfico y lugar de memoria.

El proyecto de Claudia Fontes, titulado "Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez", fue concebido específicamente para el lugar de su emplazamiento: el Río de la Plata, sitio donde fueron arrojadas muchas de las víctimas y referente simbólico del monumento. La obra propone una operación conceptual que articula la aparición/desaparición y se basa en el retrato de un individuo determinado, Pablo Míguez, un adolescente desaparecido. La elección de Míguez por parte de Fontes respondió a que ambos tendrían la misma edad, articulando una identificación concreta que se aleja de resoluciones alegóricas. Para la concreción conceptual y material de su proyecto, Fontes emprendió un trabajo de investigación que incluyó el contacto con la familia Míguez, entrevistas con sobrevivientes que compartieron el cautiverio en la ESMA con Pablo, un trabajo colectivo con niños en edad escolar<sup>8</sup> y consultas con el Equi-

po Argentino de Antropología Forense que le permitieron sortear obstáculos técnicos en el proceso de reconstrucción del rostro del niño. Sin embargo, el trabajo minucioso de reconstrucción de los rasgos físicos de la figura no puede ser observado en detalle porque la pieza se encuentra emplazada "de espaldas" al espectador, a unos 70 metros de la costa. ¿Qué sentido tiene entonces la búsqueda de tanta precisión? La aspiración responde al deseo de captar la tensión que provoca una idea más allá de su materialización. Así lo expresa la artista: "Me gusta creer que la imagen definitiva, la que me interesa comunicar como objeto de memoria, en tanto está cargada de la motivación e intención del trabajo, es visualmente inaccesible y se crea en la mente del espectador, mediante la evocación de su rastro (...) Para mí ésta es la representación de la condición del desaparecido: está presente, pero se nos está vedado verlo".<sup>9</sup>

Ciertamente las marcas del discurso de Fontes no sólo expresan el andamiaje conceptual de su proyecto sino que revelan su toma de posición frente al concepto mismo de "memoria", una práctica que adquiere sentido sólo a través del trabajo de todos los agentes involucrados.

Por su parte, la obra de Nicolás Guagnini, titulada "30.000" es explícitamente autobiográfica y propone también, desde su concepción y emplazamiento, relaciones con el monumento y con el río. Durante el recorrido por el monumento, al llegar a la cuarta y última estela, la obra se erige recortándose contra el horizonte. En este punto el espectador es invitado a "resolverla" visual y conceptualmente. La instalación consiste en 25 columnas blancas de corte rectangular y equidistantes, que forman un cubo sobre el terreno. Sobre ellas, se encuentra pintada de color negro la imagen de un rostro obtenida a partir de una fotografía proyectada diagonalmente sobre un vértice. En un primer momento, el espectador sólo verá manchas, fragmentos de color negro sobre un fondo blanco. Pero a medida que se siga despla-

6 Las obras emplazadas son las de Roberto Aizenberg (Argentina), William Tucker (EE.UU.), Dennis Oppenheim (EE.UU.), Marie Orensanz (Argentina), Claudia Fontes (Argentina), Nicolás Guagnini (Argentina) y la del Grupo de Arte Callejero (Argentina).

7 Silvestri, Graciela, "El arte en los límites de la representación", op. cit.

8 Las fotografías disponibles de Pablo Míguez no le proporcionaban a Fontes toda la información que ella consideraba necesaria para el modelado de la figura, por lo que realizó un trabajo colectivo con alumnos de una escuela platense. "A mí me interesaban varias cosas, recuperar la actitud corporal (...) y lo que aportaron estos chicos, que fue muy importante, es la energía de alguien de esa edad". Entrevista con Claudia Fontes.

9 Fontes, Claudia, Entrevista con la artista.

zando y encuentre el punto de vista "ideal" desde el cual abordar la obra, el rostro del padre de Guagnini "aparece" sobre el fondo del río, para luego, una vez que el espectador continúe su recorrido, volver a "desaparecer". La estrategia estético-conceptual que ideó Guagnini para que el espectador ejerza una experiencia estética activa conlleva, al igual que la obra de Fontes, la carga simbólica de la condición de presencia-ausencia del desaparecido.

Algunas declaraciones volcadas por Fontes y Guagnini en relación a su participación en el concurso develan, no sólo un profundo nivel de reflexión sobre su producción artística, sino las contradicciones y tensiones que vivenciaron al tomar la decisión de presentar sus proyectos al concurso.

¿Cómo proyectar libremente una obra a partir de un "tema" determinado? ¿De qué manera resolver formal y conceptualmente una obra que refiera metafóricamente a la suspensión de lo humano sin "traducir" textualmente sentimientos literales? ¿Participar o no de un Concurso de Esculturas en homenaje a los desaparecidos durante la última dictadura que es impulsado por miembros de Organismos de Derechos Humanos pero administrado y financiado por el Estado?

Así lo manifestaba Guagnini a comienzos de 2001: "(...) Se trata de intentar regenerar en el campo de lo simbólico el tejido social y cultural destruido por la dictadura, y tal objetivo implica en este caso particular un proyecto colectivo, regulado y administrado por un agente político oficial. Por otro lado, la práctica artística supone no tomar compromisos, o atenerse a normas impuestas. En ese sentido hay en la estructura del Parque algo muy significativo: gran parte de la carga concreta de la memoria la llevan las placas con los nombres; y *no hay un monumento único que pretenda la misión infaliblemente autoritaria de condensar en forma absoluta el sentido. Lo que hay es un conjunto de obras, dentro de las cuales se pueden identificar ideas y estrategias diversas con respecto a los mo-*

*dos de representación, y a la relectura crítica de la idea de monumento (...)*".<sup>10</sup>

Es posible que muchos de los reparos hacia la coexistencia, en un mismo espacio público, de un monumento y obras de arte contemporáneo respondan a la creencia o convicción de que existe *un* modelo (o antimodelo) de conmemoración correcta. Al respecto, es Andreas Huyssen quien advierte que si bien no cualquier opción resulta aceptable debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias. Según el pensador alemán, "no se puede cerrar la brecha semiótica con una única representación, la única correcta".<sup>11</sup>

Para concluir –aunque concientes de que el debate sigue abierto–, resulta claro que, a pesar de los reparos y cuestionamientos a los que el arte contemporáneo se ve sometido, existen artistas cuyas elaboraciones estéticas abordan críticamente la memoria del terrorismo de Estado en sus múltiples dimensiones. Esperamos haber contribuido a demostrar que algunas de las estrategias que emplea el arte contemporáneo le proponen al espectador una experiencia estética que habilita la puesta en crisis de la "memoria hábito", esa memoria rutinaria y carente de reflexión que contrasta y se distingue de las "memorias narrativas", inmersas en afectos y emociones. Al habilitar al espectador a participar en la construcción de sentido de la obra, ciertas producciones artísticas, lejos de estetizar los discursos sobre la memoria diluyendo su conflictividad, brindan la posibilidad de reflexionar críticamente sobre el terrorismo de Estado y las marcas que aún hoy perduran y operan en nuestra sociedad.

10 Nicolás Guagnini. "Juicio y Castigo en el Parque", en *ramona revista de artes visuales* 9/10, Buenos Aires, diciembre de 2000/marzo de 2001, p. 9. El subrayado es nuestro.

11 Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 26.

## Gastón Bozzano

**Centro Cultural Parque de España /  
Agencia Española de Cooperación  
Internacional para el Desarrollo**

Músico y Licenciado en Comunicación Social (UNR). Coordinador general del Centro Cultural Parque de España/AECID desde 2003. Trabajó en diarios de la ciudad de Rosario (*Rosario*, 1982-1985, *La Capital*, 1985-1998 y *El Ciudadano*, 2000-2002) y fue director de Radio Nacional Rosario (2000-2002). Fue editor de las revistas *Hipótesis*, *Vasto Mundo* y *Lucera*, entre otras. Es parte del colectivo de música instrumental contemporánea Rumble Fish y forma un dúo de contrabajo y guitarra con Marcelo Petetta. Fue contrabajista de la Orquesta Sinfónica de la UNR (1996-2000).

.....

El apoyo a las industrias culturales de Rosario y su zona metropolitana, el afianzamiento de la gestión cultural a favor del desarrollo de las comunidades y la incorporación de nuevas tecnologías en la ejecución de programaciones artísticas diversas son hoy tiempo presente del Centro Cultural Parque de España / AECID, a la vez que objetivos que sellarán su acción durante los próximos cuatro años.

Sometido a un saludable juego de tensiones y reposos, el trabajo del CCPE / AECID se reparte en distintas atenciones y miradas. Es parte de dos redes institucionales que tienen programas específicos: conforma la red de centros, museos y otras instituciones de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, y también es parte de la red de centros de la Agencia Española de Cooperación Cultural para el Desarrollo, dependiente del gobierno español. Y acaso involuntariamente, pero también inexorablemente, forma parte de una tercera red, más amorfa e informal que las otras dos: la que se teje a diario al abrigo del diálogo (y una escucha) que el CCPE entabla con visitantes

y públicos y que concluye, muchas veces, escribiendo otras impensadas programaciones, que surgen distantes de los objetivos que primero se escriben.

Así, el CCPE / AECID, por su constitución, financiamiento y funcionamiento, reúne unas particularidades que lo distinguen de otras instituciones culturales de Rosario y su región.

El Centro Cultural, en sus orígenes, hace ya diecisiete años, centró su interés en la muestra espectacular de algunos artistas locales más otros llegados desde España. La difusión de la cultura y el arte españoles –objetivos fundantes y permanentes de la institución– eran por entonces cuestiones, si no excluyentes, preponderantes.

Esos acentos fueron cambiando a la luz de los nuevos tiempos. Hoy, el CCPE / AECID enmarca sus acciones y programas anuales en una estrategia de cooperación cultural para el desarrollo. Y es aquí, entonces, cuando comienza a ser más visible la conjunción de lo público y lo privado para unos propósitos específicos, que ya no centran su apuesta al espectáculo musical o teatral.

Podríamos hablar entonces, al respecto, del apoyo a otros centros culturales de la ciudad, como el Centro Cultural El Obrador, donde un artista plástico capacitó a unos veinte trabajadores en la técnica del grabado y estampado en tela. Allí ha quedado montado ahora un taller, como grata secuela de ese curso, y por estos días el CCPE pone en contacto a representantes de El Obrador con tiendas de Buenos Aires interesadas en comprar su producción.

Auspicios para la digitalización del Centro Audiovisual Rosario, el cine público El Cairo, la Editorial Municipal de Rosario (libros y discos), la independiente discográfica BlueArt

Records, y los sellos editoriales Mansalva y Beatriz Viterbo Editora dan cuenta de esa cooperación cultural.

Tendríamos que decir, además, que un centro cultural español en la Argentina dedicado a cooperación cultural representa, sólo en parte, la cultura de un país en otro país. En realidad tiene la finalidad de aportar desde la cultura para el desarrollo de este segundo país, donde está afincado. Y si su misión es convertir la cultura en una herramienta para el desarrollo, es entonces una institución política por esencia.

Así el Centro Cultural Parque de España, mantenido en el curso de su emotivo acontecer, del que es causa y efecto, se percibe a través de un gran número de historias, grandes o pequeñas, profanas o sagradas, grandiosas o banales, que lo narran y lo comentan según las necesidades y deseos de cada generación.

# Américo Castilla

## Política y cultura Un matrimonio desavenido

Estudió pintura ante la irrefutable evidencia de que se recibiría de abogado. Trabajó como abogado, pero al quinto año de hacer derecho penal se marchó del país en medio de amenazas de muerte. Estudió en Inglaterra técnicas tan británicas como el grabado y la litografía y en Estados Unidos pintó junto al mar. Volvió no obstante al país cuando las amenazas eran aún peores. Desesperanzado, decidió exponer en grandes galerías de Buenos Aires y ganar premios. Algunos de ellos le permitieron hacer el cerramiento del patio de la casa y comprar un aire acondicionado. Las ratas que se comieron su envío oficial a la Bienal de París hicieron que fuera indemnizado con un dinero que le permitió comprar una chacra en Entre Ríos. Esperanzado, crió conejos, sembró rúcula y pintó esos paisajes hasta el cansancio. Cansado, decidió hacer gestión cultural para intentar ayudar a otros artistas. Optimista, aceptó ser funcionario público y dirigir un museo que se las trae para organizar extraordinarias exposiciones y transformarlo en una estructura eficiente. Desconfiado, duda de haber sido útil y sospecha que en ciertos momentos fue plenamente feliz.

.....

Al nombre con el cual se convoca a este encuentro de discusión: público barra privado, le agregaría una nueva barra y reiteraría al final la palabra público. Público barra privado barra público. Los actores culturales actuamos desde posiciones públicas o privadas, pero orientados al público.

La política no es una actividad exclusiva de los órganos de gobierno, sino que es un recurso que los privados también tienen para organizar su actividad de modo tal que asegure el cumplimiento de sus propósitos. En algunos casos, esos actores privados resuelven poner en juego a determinados sistemas

de valores y de acciones para acceder al poder y eso también es política. De un modo o de otro, hablamos de valores y de un esquema que permitan cumplir etapas hacia el logro de fines determinados.

Unas pautas básicas como las indicadas en el párrafo anterior son las que se aplican a diario para llevar adelante tareas empresariales, económicas o de otro carácter. Cuando analizamos a la Cultura y sus exponentes, sin embargo, el campo de exploración se vuelve difuso, inasible, de difícil evaluación. Pareciera que ciertos prejuicios culturales –como presumir que todo acto cultural produce un efecto benéfico por sí solo, independientemente del juicio de terceros– dificultan la consideración de sus expresiones como susceptibles de integrar un planeamiento eficaz, lo que nos obliga a esclarecer brevemente qué entendemos por esa palabra.

Propongo que nos refiramos a la cultura para denotar la producción y la transmisión social de valores y significado. De ese modo, la conexión entre ésta y el planeamiento se vuelve más evidente y permite formular un modelo teórico con estructuras más eficaces. En ese sentido, los modernos requerimientos de consulta, consenso y participación de las comunidades afectadas en el trámite de planeamiento de las políticas de gobierno (explotación minera, programas viales, recursos hídricos, energéticos, etc.) se refieren, quiérase o no, a la acción cultural; ésta concentra un vasto rango de conceptos que de otro modo se tratan desordenadamente, tales como bienestar, capacidad, cohesión, compromiso, pertenencia o singularidad. Todas estas expresiones de valor son debatidas en sesiones de planeamiento sin lograr un modelo que las integre intelectual y operativamente. El concepto de cultura provee esas

herramientas intelectuales en tanto congrega los medios con los cuales las comunidades expresan sus valores, por lo que resulta más adecuado idear por esa vía las formas de integración de la expresión pública en los procesos de planificación.

Conceptualizaciones tan amplias como las expresadas anteriormente tienen sin embargo sus desventajas al momento de diseñar políticas precisas. La debilidad institucional o la inexistencia de instituciones que aborden las problemáticas o sirvan a la expresión, recepción y discusión de los valores en juego y formulen prácticas para su ejercicio, constituye el principal desafío. La experiencia demuestra que, ante tan amplio espectro, la acción política tiende a desdibujarse detrás de enunciados voluntaristas, ampulosos e inabarcables procurando ocultar su debilidad formal. La consecuencia tiende a ser la inacción o el armado de grandes esqueletos burocráticos que son disueltos o ignorados por el siguiente administrador. En muchos casos, y ante la obligación política de alcanzar notoriedad en la acción, se vuelve a fórmulas ya transitadas: la promoción de espectáculos que ya cuentan con aceptación social y por ende con una demanda de mercado más o menos establecida, y, en el mejor de los casos, el impulso de otras expresiones artísticas menos convencionales. Como podemos comprobar, una reducción de las políticas públicas a esta variable simplemente intenta evadir el problema.

Una política de gobierno, en consecuencia, debe tener como prioridad la consolidación institucional de aquellas funciones que resulten indispensables para un planeamiento eficaz en beneficio de los pobladores. Un planeamiento estratégico requiere que se utilice las herramientas que esas instituciones pro-

veen para cumplir metas específicas, evaluables y flexibles en función de las necesidades de cada sector y región de la población. Otra prioridad será la atención que se les dedique a los actores culturales que proveen los significados y que tenemos la obligación de transmitir a las siguientes generaciones, así como además debemos propiciar la protección y la recuperación de los bienes y valores patrimoniales ya constituidos que necesitan de una ayuda continua y racional para perdurar en el tiempo. Esa continuidad no indica que también permanezcan estables sus significados, sino que parte de la tarea consistirá en examinar posibles nuevos contenidos e interpretaciones que habiliten diálogos renovados con las nuevas generaciones.

Los actores culturales, por lo general, se sitúan en un ángulo opuesto a las burocracias de gobierno y sólo están dispuestos a participar de los diseños gubernamentales en tanto puedan reconocer que al menos algunos de ellos forman parte de esa entidad de gobierno y que el diálogo puede ser viable. En los orígenes de la organización nacional, siendo reducida la elite social que diseñó tanto las instituciones políticas como las culturales, la afinidad era obvia: Estanislao Zeballos, Francisco Moreno o Eduardo Schiaffino, por mencionar algunos, aun desde ángulos ideológicos adversos, fueron voluntades políticas que colaboraron en la construcción de los primeros indicios de institucionalidad cultural. Si bien hubo instancias en que la oposición entre actores culturales y gobierno fue absoluta, y el caso más extremo puede comprobarse durante los largos períodos de dictaduras militares, también hubo otras en que fueron posibles alianzas de distinto orden entre política y cultura. Al día de hoy, sin que se revierta totalmente la tendencia, es

mucho mayor la participación de esos actores en tareas públicas específicas.

De todos modos, la política de gobierno, buena o mala, existente o ausente, siempre fue y es un referente para el accionar de los productores culturales. Todo acto político que afecte a la cultura tiene la particularidad de provocar una adhesión –crítica o no– y la consiguiente acción, o bien una oposición, que también genera una acción. Las épocas dictatoriales provocaron desastres pero también memorables acciones culturales de los artistas, por reacción. Esto nos permite afirmar que la acción y aún la inacción de gobierno no son neutras sino que pueden interpretarse como afirmaciones políticas de consecuencias y reacciones muchas veces inmediatas por parte de los actores culturales y sus instituciones.

Desde el ámbito privado, no han sido muchas las instituciones culturales que tomaron la iniciativa de constituirse en cumplimiento de una misión, o aquí diríamos que en ejecución de una política, y la llevaron a cabo con eficacia. Dos de ellas marcaron especialmente la segunda mitad del siglo XX: la Fundación Torcuato Di Tella (1964-1970) y la Fundación Antorchas (1990-2004). Sobre la primera se han escrito investigaciones interesantes como *El Di Tella* de John King (Asunto Impreso, 2009) o estudios comprensivos de un fenómeno político y cultural más vasto como *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta* de Andrea Giunta (Paidós, 2001). Sobre la Fundación Antorchas, al ser una institución más reciente, aún no se ha trabajado especialmente. En un país donde la emulación está al orden del día, es curioso que no se imiten estas fundaciones. Muchas otras fueron creadas pero ninguna logró estimular a la creación artística como lo hicieron las mencionadas.

Distinguimos a esas fundaciones en particular porque diseñaron un objetivo y establecieron reglas de funcionamiento explícitas. Muchas acciones culturales, públicas o privadas son imposibles de evaluar en un contexto político o social determinado, porque son ejecutadas con discrecionalidad. Un concurso de poemas en una localidad aisla-

da puede ser una buena o una inútil acción dependiendo del plan, su seguimiento y su evaluación posterior en función de un objetivo específico. El prejuicio de que toda acción cultural es benéfica, es doblemente nocivo en tanto dispersa energías y ocupa el lugar de una acción que tendría mayores o mejores condiciones de ser efectiva. Lamentablemente esos intentos desperdigados y plenos de buenas intenciones son los que predominan tanto en los programas de los municipios, y aun de los gobiernos con mayores recursos, como en las iniciativas privadas.

A la vez, existen muchas propuestas culturales pequeñas pero de enorme significado (tal como la editorial de poesía Vox en Bahía Blanca u otras independientes, los agrupamientos colectivos de artistas en Tucumán, Mendoza o Salta, entre otros) que pueden potenciar su impacto si son apoyados selectivamente por los gobiernos. Los fondos de financiamiento de la cultura como el Fondo Nacional de las Artes u otros fondos provinciales son quizá el mejor modo de hacerlo, en la medida en que funcionen de modo transparente y no sean desfinanciados para atender otras necesidades políticas de coyuntura.

Por definición, el planeamiento cultural requiere tiempo y continuidad. No se comporta como las otras variables de consumo y es por eso que sus resultados no son todo lo rápidos y evidentes como para dar notoriedad a una gestión determinada de gobierno. Esto no debe desalentar su apoyo sino más bien estimular un accionar que, como dijimos al comienzo, está destinado a producir y transmitir aquellos valores y significados que creemos relevantes y que dan sentido a nuestra vida en sociedad.

Buenos Aires, agosto de 2010

## Marcelo de la Fuente

Artista y curador de Artes Visuales. Licenciado en Artes Visuales (IUUNA). Obtuvo el Stipendium des Ludwig Forum für Internationale Kunst, en Aachen, Alemania (1996) e integra la colección del Fondo Telefónica de Promoción a la Pintura Joven. Becado para el Taller de Investigación en Gestión Cultural (Proyecto TRAMA, 2002). Realiza una residencia en el Taller Experimental de Gráfica en México DF (2007). Fue curador del Centro de Exposiciones de Arte Contemporáneo La Casona de los Olivera, Complejo Cultural Chacra de los Remedios (2000-2008). Actualmente es Coordinador de Programas de la Dirección de Artes Visuales de la Secretaría de Cultura de la Nación.

.....

Organizado por la Dirección de Artes Visuales y con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, el programa Interfaces, Diálogos Visuales entre Regiones, inició su actividad en el año 2005. Diseñado por Andrés Duprat y Tulio de Sagastizábal, este programa tiene por finalidad "estimular el cruce de experiencias locales de artes visuales en la Argentina" así como "potenciar las líneas de comunicación y ampliar la resonancia de sus ámbitos y producciones".

Para su puesta en práctica, la modalidad del programa consiste en el cruce de pares de curadores de dos regiones, los cuales tienen la responsabilidad de realizar una selección de artistas y obras, para lograr una puesta en común que se formalice luego en una exposición.

Esta selección es el resultado de dos miradas, una mirada local, concededora de la escena a la que pertenece y una mirada que arriba "fresca" al lugar, que se interioriza de las producciones y puede observar las obras sin condicionamientos de ningún tipo.

Este encuentro es el punto de partida para comenzar un intercambio de reflexiones que enriquece y acrecienta las primeras impresiones recibidas, que determina puntos de convergencia e incluso disonancias.

La muestra conformada luego de este proceso de colaboración y diálogo se exhibe en cada ciudad participante y en la sede del FNA. Los curadores eligen los lugares de exhibición en sus respectivas regiones. Estos lugares no deben ser necesariamente institucionales, sino que los curadores, con total independencia, designan los espacios que consideran más adecuados para la exhibición.

Para cada cruce se edita un catálogo bilingüe (castellano-inglés) con imágenes color de las obras, textos sobre las mismas, el texto curatorial y un texto crítico de una personalidad invitada.

Una de las particularidades de Interfaces es que las obras de cada cruce pueden cambiar de acuerdo al lugar de la exposición y la decisión curatorial. Cada sede posee características espaciales diferentes y propias, lo que convierte a cada muestra en única y no en la repetición de una misma propuesta en diferentes lugares.

La elección de curadores locales no sólo permite dinamizar las expresiones propias y singulares de cada región, sino también alejarse de la centralidad habitual que ocupa Buenos Aires y su mirada "normalizadora" u homogeneizante.

Interfaces intenta también favorecer la reflexión y la producción teórica sobre las artes visuales contemporáneas a través de los textos editados para cada muestra.

En estos cuatro años se afrontó con éxito el desafío que siempre constituye la permanencia en el tiempo de una gestión más allá de

su puesta en marcha. Desde su aparición en Mar del Plata, el programa, en esta continuidad y en esta propuesta de situarse “como una interface entre dos realidades”, involucró ciudades, curadores, artistas e instituciones de Rosario, Tucumán, Río Gallegos, Córdoba, Posadas, Salta, Mendoza, Neuquén, Paraná, San Juan, Bahía Blanca, Santa Fe, General Roca, Bariloche, Comodoro Rivadavia, Corrientes, La Plata, Resistencia y Tandil. Es decir que se desarrollaron 30 exposiciones con la participación de 20 curadores y más de 150 artistas.

El programa Interfaces, a partir del esquema inicial propuesto, fue reformulándose continuamente en cada ocasión, ya que la activa participación y creatividad de curadores y artistas, define nuevos perfiles para el proyecto.

Es de destacar el apoyo recibido por instituciones y empresas privadas a este proyecto. Esta experiencia de gestión pública asociada, con un marcado espíritu federal, es compilada en un libro de 330 páginas, que no sólo funciona como un balance del programa sino también como una guía o catálogo que conforma un mapa extensivo de las producciones, tanto artísticas como teóricas, del arte contemporáneo argentino de los últimos años.

A modo de prospectiva, actualmente estamos elaborando una versión de Interfaces ampliada al ámbito del Mercosur cultural en la que participen ciudades de los países vecinos, tales como Uruguay, Brasil, Chile, Paraguay y Bolivia, entre otros. Creemos que es muy importante consolidar puentes y explorar otras vías de comunicación con los países de la región en un momento de cambios socio-políticos, inéditos y positivos.

## María de los Ángeles González

Abogada especialista en Derecho de Familia (UNR). Diseñó el "Tríptico de la infancia" en Rosario. Tuvo a su cargo la Dirección General de la Isla de los Inventos, el Centro del Expresiones Contemporáneas y el Proyecto "La Ciudad de los Niños", todos organismos dependientes de la Municipalidad de Rosario. Fue Secretaria de Cultura de Rosario y desde 2007 se desempeña como Ministra de Innovación y Cultura del Gobierno de la provincia de Santa Fe.

### El espacio entre

Hannah Arendt decía que lo peor de la sociedad de masas es que parece haber perdido su capacidad de unirnos, relacionarnos, darnos sentido.

Ese espacio-mundo, que no es el universo ni el planeta, es un conjunto de representaciones y símbolos, procedimientos, convenciones y verosímiles, percepciones y afectos. Ese espacio-mundo no está adelante ni atrás, está *entre* nosotros. Es necesario alimentarlo y compartirlo para sentirnos parte de él.

La dimensión "entre" es aquella que nos hace pronunciar el "nosotros". Entre sujetos, entre el pasado y el futuro, entre la teoría y la práctica, entre el cuerpo y la mente, entre el sujeto y el objeto, entre la sensibilidad y la "cosa artística", entre lo poético y lo cotidiano, entre el lugar de la mirada y lo mirado, entre las sensaciones, percepciones, afectos, imágenes y conceptos; todas estas categorías liberadas de la articulación entre sí son solamente restos que no estimulan ni justifican las narrativas de la vida social.

### Lo público es ese espacio entre

Lo público es un lugar "para ser" y no "para tener", para *revelarse*, es decir, ponerse de manifiesto ante los otros. Y también para *rebelarse*, decir no, oponerse, debatir, resistirse a lo inaceptable. Lo público es, a su vez, un gran dispositivo para "aparecer" ante las cosas y los otros, como acto, como suceso, y no para "parecer" en un "como sí" que aja y desmerece la experiencia vital. Y aquí aparece el segundo concepto que es motivo de estas jornadas: *El arte hace aparecer al mundo* y no se parece intrínsecamente a él.

Lo público, y en este caso el arte, son formas políticas y poéticas de aparición, de surgimiento del sentido, de lucha contra la muerte y la desaparición, notables y recordables en la dolorosa experiencia argentina.

Lo público, lo privado, el arte y el sentido son puntos que van a entrelazarse en esta intervención, como si tejiéramos una trama.

Conviene en esta instancia recordar la riqueza y complejidad de formas y categorías de sentido con que se presenta lo público, y lo importante que es visualizar estas dimensiones a la hora de construir políticas públicas en cultura.

El *espacio público* es pensado por la gestión cultural como:

1. bien común, universo de valores que hacen a la realización del conjunto;
2. patrimonio urbano a crear, preservar y/o reconstruir;
3. territorio de todos, lugar de intercambio, juego y convivencia apropiable por los vecinos;
4. conjunto de servicios eficientes y plurales;
5. memoria y construcción de identidades;
6. escenario de la cultura democrática (expresiones, formas de participación política, ámbitos de intercambio social);

7. medio ambiente natural y cultural;  
8. conjunto de normas jurídicas, que tutelan la esfera pública de los ciudadanos, interpretadas desde el universo de los derechos.

Cuando hablamos de lo Público no hablamos de una gestión de gobierno sino de los espacios creados, imaginados y sostenidos "con" y "para" la ciudadanía, sean estos tangibles o intangibles. Tampoco cuando hablamos de lo Privado hacemos el eje sólo en la riqueza, el patrimonio personal o la accesibilidad restringida al propietario. Lo Privado es también intimidad y subjetividad, valija de imágenes, sendero de experiencias, misteriosa historia de cada uno, atravesada por la cultura.

Lo Público es también lo notorio, lo que se ve y está ante nuestros ojos, lo que se "muestra" y se "demuestra", lo que puede tener muchas interpretaciones y relata a la comunidad y al conjunto de sus habitantes. Y volvemos en este punto a sostener que el arte tiene relación con los conceptos de público y privado, con lo íntimo, lo otro, lo oculto, lo no nombrado, lo impensable y también lo notorio, "lo puesto" ante la mirada, lo que da visibilidad, figuración, forma y volumen a la "otra escena" de vivir, lo que testimonia y "revela", lo que "se rebela".

Lo Público es pensado como un ágora para varias generaciones y el arte también, aunque la fugacidad a veces haya sido una de sus estrategias para movilizar, incluir y poner en tela de juicio las instancias de temporalidad, utilidad y trascendencia de los objetos artísticos.

Construir desde lo público es un acto político. Nacemos diversos, la igualdad es una creación política moderna, una creación respaldada en el campo de los derechos, las oportunidades, la capacidad de realización personal de los ciudadanos.

Las políticas públicas interpretan y ponen en acción movimientos y energías colectivas que subyacen y se desplazan en la comunidad, buscando ser leídas, sistematizadas y puestas en marcha como claves vueltas inteligibles, como universos simbólicos que

crean su modo de representación, acción y desarrollo.

Lo Público, visto desde la lectura y capacidad narrativa, es la estrategia mayor para construir sentido.

### **El juego del sentido**

Las comunidades elaboran una intensa producción simbólica. Es un modo de definir el *nosotros*: dialéctico, abierto a la historia, heredero de su tradición, capaz de crear, transformarse y redefinirse.

Este *acervo de sentido* genera a veces repeticiones infinitas de fórmulas y matrices que van perdiendo significado. En ocasiones provoca aislamientos y en otros casos crea lazos sociales. Es una verdadera *usina de significación central*. Es la "fábrica" del *imaginario colectivo* (quiénes somos y quiénes creemos que somos, qué soñamos y deseamos, qué pasiones sostenemos, cuáles son nuestras paradojas, valores y sueños). Es el proyecto social común, la empresa imaginaria compleja, múltiple y cambiante de un colectivo que busca encontrarse en el territorio, realizarse y construir un futuro. Buscamos un concepto de cultura cargado de sentido donde el saber, el hacer y el sentir se armonicen a la hora de pensar un ciudadano con acceso a los bienes culturales.

La gestión pública en cultura busca liberar a los habitantes de los lugares donde sólo hay ruido y vacío de sentido y afecto, de los estereotipos y repeticiones que nos hacen daño. Dar significación a cada vida y oportunidad para construirla.

La situación antes desarrollada demuestra la necesidad de gobernar considerando la gestión de políticas públicas como dispositivos de alto impacto en el corrimiento de sentido, para que las "usinas creadoras de la significación social" encuentren el modo peculiar de restablecer la fe en la legalidad y producir verdaderas transformaciones.

El corrimiento de sentido busca liberar la significación del lugar de vaciamiento y del estereotipo naturalizado (espacio autónomo

de toda crítica y reflexión, concepto vivido como verdad o tradición), para que, al ubicarlo en otro lugar, produzca una mirada más completa y abarcadora, una nueva síntesis, liberando la creatividad y energía de los ciudadanos, abriendo donde estaba cerrado, creando confianza ante el desánimo, administrando una nueva fuerza a la posibilidad, la transformación y el cambio. En definitiva, produciendo aceleración y puesta en marcha de una infinidad de relaciones en la trama que el estereotipo había anudado, impidiendo la circulación de lo nuevo, lo justo, lo legal, dimensiones que en cada sociedad deben ser pensadas en la línea del tiempo sin automatismos y sin consagrar ninguna categoría como estática, intocable, inatacable.

El autoritarismo, la corrupción y el mercado trabajan de un modo opuesto, imponiendo modelos culturales entendidos por el público como necesidades o como leyes ineludibles, para no ser discriminados.

Cuando decimos *sentido*, no hablamos sólo de significación. Nos referimos a una construcción flexible y múltiple sostenida por el cuerpo (sensibilidad, imaginación, percepción, afectos y conceptos) en el marco de una cultura, a través de lenguajes, en un tiempo y espacio históricos.

Por fin, en este Cabildo Abierto, es hora de decir que el arte es aglutinador de sentido. Se desvía de la cotidianidad y revierte la lógica de la naturaleza. Provoca ese fenómeno de "desfamiliarización" de lo automatizado para mostrar los mecanismos de su construcción y convocar al mundo poético, la sustitución, el desplazamiento, imprimiendo en la materia vibración y belleza en un riquísimo contexto de relaciones sociales.

El arte es el gran reintegrador de un cuerpo pulverizado, convertido en fragmento, envase o resto epistemológico que no puede ser nombrado como persona. Necesita de variadas categorías para integrarse como ciudadano.

Lo público engarzado en el arte da a la ciudadanía una plenitud de cuerpo integrado,

desplazado en objetos y texturas, bailado, hablado, dialogado "por" y "entre" la cultura. El cuerpo vigilado, diseñado por el poder, encuentra en la experiencia estética una manera temblorosa de nombrar lo humano, de sentirse parte de un "nosotros", de identificarse, relacionarse y convivir.

El arte se constituye así como bloque de "sensaciones y afectos", todo el arte en sus modos y facturas, reagrupa las pasiones disgregadas, provoca la lucidez crítica, devuelve el sentido vaciado y el afecto, tensión y eficacia de los sentimientos.

Por todo lo dicho, el espacio público como escenario del vivir juntos y el arte como re-creador del *entre*, de un cuerpo integrado, es ciudadanía, es derecho a los bienes culturales, es dimensión poética y estética de lo ético.

Desde la polémica del arte como mercancía y valor de cambio, hay una distancia considerable con este enfoque que promulga al sentido como la "máquina de agregar algo a la vida", de hacerlo posible, de crear y crecer.

Decía el gran poeta Roberto Juarroz:

Deberíamos dar un salto  
pero todo salto vuelve a apoyarse en otra  
parte

En realidad deberíamos "ser" un "salto".

El arte entre lo público y privado es el salto mismo, para que lo humano, lo ético y lo social se hagan presentes en este Bicentenario.

# Cecilia Rabossi

## El Programa Argentina Pinta Bien. Una experiencia curatorial

Licenciada en Artes (UBA), investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (UBA) y miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Coordinó el área de Programación General del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1997-2000). Curadora de *Planteando Utopías*, Museo de Arte Contemporáneo, Bahía Blanca (2008); *Arte de La Pampa*; Programa Argentina Pinta Bien, Museo Provincial de Artes, Santa Rosa (2008); *Arte de Entre Ríos*; Programa Argentina Pinta Bien, Museo Prov. de Bellas Artes Pedro R. Martínez, Paraná (2007); Juan Carlos Romero, *Violencia* (2000).

.....

El Programa Argentina Pinta Bien une las esferas de lo público y lo privado. Su creación y concreción nace de la unión de una institución pública como el Centro Cultural Recoleta y la empresa privada YPF (en ese entonces Repsol - YPF). El Programa fue creado post crisis del 2001, con la necesidad de realizar un mapeo de las artes visuales del país. Una forma de mostrar, que más allá de la crisis, se seguía produciendo artísticamente. Argentina Pinta Bien surgía así con la intención de generar canales de encuentro con la producción artística. Es en el año 2003 que el Centro Cultural Recoleta, su Asociación de Amigos e YPF crean el Programa con el objetivo de divulgar la producción artística de las provincias, estableciendo una red de intercambio real entre artistas, curadores e instituciones.

El programa tiene la particularidad, poco frecuente en nuestro país, de mantenerse en el tiempo más allá de los cambios en la dirección del Centro Cultural Recoleta como en la empresa que lo esponsorea. El mapa del país fue realizándose en diferentes etapas

con distintos criterios. Cambios de metodologías significativos que mantenían el objetivo originario del programa, el de conocer y difundir la producción artística actuante.

Si bien me propongo revisar brevemente el programa y sus diferentes etapas, mi presentación se centra en mi experiencia como curadora invitada para realizar las exposiciones de las provincias de Entre Ríos y La Pampa, en 2007 y 2008 respectivamente. La forma de trabajo planteada para llegar a la realización de la exposición, el primer viaje de relevamiento, el encuentro con los artistas y sus obras, conocer el contexto de producción, las necesidades de las instituciones y de los artistas, las condiciones y las alternativas de montaje, hacen que sea una experiencia única.

Coincido con Karina Granieri cuando plantea que "la práctica curatorial, en este caso, se hace dispositivo de preguntas y de intervención (...) Curaduría que, así planteada, es productora de tiempo compartido, de un repertorio de formas operativas de imprevisibles resultados...".<sup>1</sup> La propuesta curatorial pretende establecer diálogos, puntos de encuentro que de ninguna manera se agotaban en el planteo propuesto. Es un acercamiento a la escena local desde un posible relato curatorial. La curaduría se plantea entonces como un lugar de encuentro con el otro, pretendiendo que el panorama propuesto permita aproximarse a una variedad de planteos artísticos. La exposición resultante no busca ni podría ser una representación acabada de esa producción, es una aproximación a las búsquedas, estrategias, lenguajes que conviven en ella.

1 Granieri, Karina, "Fruta que madura al sol", *Arte de Santiago del Estero. Programa Argentina Pinta Bien*, Museo Ramón Gómez Cornet, Santiago del Estero, octubre 2009, p. 13.

### El Programa Argentina Pinta Bien

La primera etapa, se desarrolló entre los años 2003 y 2005, bajo la dirección de Nora Hochbaum (Directora del Centro Cultural Recoleta) y con la curaduría general de Alberto Petrini (Curador de Arquitectura y Arte Americano del Centro Cultural Recoleta). Las provincias trabajadas en esta primera fase fueron Córdoba, Santa Cruz, Chubut, Río Negro, Mendoza y Neuquén.<sup>2</sup>

Para que el Programa pudiera concretarse debían participar activamente el Centro Cultural Recoleta, la Fundación YPF, la Secretaría de Cultura de la Provincia y la institución (Museos, Centros Culturales) receptora de la muestra. Se esperaba según Hochbaum "... que este modelo dinamizará (...) nuevas posibilidades de trabajo para nuestros artistas y profesionales, así como para la comunidad en general".<sup>3</sup>

Una vez establecido el acuerdo con la institución local que albergaría la exposición, se realiza una convocatoria abierta que se distribuye a través de la Secretaría de Cultura, a toda la provincia. La convocatoria invita "... a todos los artistas activos que hayan nacidos en la provincia (...), sean residentes de la provincia, hayan desarrollado parte significativa de su producción o desarrollen su trabajo actualmente allí e involucra todas las disciplinas de las Artes Plásticas".<sup>4</sup> Este aspecto

multidisciplinario, claro en la convocatoria, no queda tan evidente en la realidad, el nombre del programa provoca confusiones, llevando a pensar que es una convocatoria de pintura.

Realizada la convocatoria, el curador viaja a la provincia para entrar en contacto con los artistas. Para realizar este encuentro se utiliza el material que llega a través de la convocatoria, la investigación realizada por el propio curador y la información obtenida de los artistas sobre la escena local. Creo que un punto importante del programa es la posibilidad de trasladarse para establecer el contacto directo con el artista, su obra y su contexto de producción. A partir de estos encuentros se establece la propuesta curatorial. En el segundo viaje se concreta el montaje e inauguración de la exposición así como actividades complementarias.

En la instancia del diseño del montaje, de acuerdo a los requerimientos del curador frente a las necesidades de la institución local, el Programa aporta materiales permanentes para la institución, como sistema de instalaciones eléctricas, panelería, bases, equipamiento técnico, etc.

Otro elemento de gran importancia es el catálogo que acompaña la muestra que incluye un texto curatorial, la reproducción de las obras seleccionadas y la información de los artistas o grupos de artistas participantes. Este catálogo constituye, en algunas provincias, la primera publicación sobre la producción local. La importancia que se le otorga a la realización del mismo guarda relación con el objetivo del Programa de promoción y estudio de las artes visuales, hecho que se intensifica con la distribución de esta publicación en las bibliotecas del país. El catálogo es concebido entonces como "una importan-

2 Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, diciembre 2003-febrero 2004; Complejo Cultural Santa Cruz, Santa Cruz, julio-agosto 2004; CEPTUR, Chubut, agosto-septiembre 2004; Centro Cívico (Salas de Prensa y Frey y Museo de la Patagonia) y Design Suites, Río Negro, noviembre-diciembre 2004; Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Mendoza, diciembre 2004-febrero 2005; Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén, abril 2005.

3 Hochbaum, Nora, "Arte de Córdoba es la primera muestra del Programa", Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, diciembre 2003-febrero 2004.

4 Convocatoria del Programa.

te herramienta de trabajo y documentación para futuros investigadores e historiadores del arte".<sup>5</sup>

Al término de cada etapa del Programa, se presenta una exposición que ocupa todo el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

### **Las diversas etapas y cambios metodológicos**

La primera fase del Programa se desarrolló bajo la curaduría general de Alberto Petrino. En el texto de Repsol YPF en *Arte de Córdoba*, primera exposición, se establecen los criterios curatoriales que el programa iba a utilizar a lo largo de esta primera etapa. Según estos criterios se debía "...identificar en cada provincia tres niveles de creadores: maestros, generación intermedia y nuevos talentos".<sup>6</sup> Si bien es un criterio curatorial posible, considero que un esquema establecido *a priori* limita el trabajo sobre la producción de las provincias y se corre el riesgo de homogeneizar la lectura.

Esta primera etapa culminó con una gran exposición que ocupó todas las salas del Centro Cultural Recoleta. Se mostraron las obras de 224 artistas. El criterio curatorial de artistas consagrados, generación intermedia y artistas emergentes le permitió al curador agrupar a los artistas de las provincias de Córdoba, Mendoza, Neuquén, Santa Cruz, Chubut y Río Negro dentro de esas categorías, así los artistas consagrados ocuparon la sala Cronopios, estableciendo un criterio jerárquico en relación a los otros artistas participantes que se distribuyen en las otras salas del Centro Cultural. La procedencia de estos artistas unidos bajo esas categorías sólo se materializaba con un epígrafe con el color que identificaba a cada provincia.

La segunda etapa del Programa se desarrolló entre 2006 y 2008, y se realizó las exposiciones de las provincias de Corrientes, Salta,

Tierra del Fuego, San Juan, Jujuy, Tucumán, Entre Ríos, Misiones, Chaco y La Pampa.<sup>7</sup>

Si bien las provincias de Corrientes y Salta siguieron bajo la curaduría de Petrino, con el cambio de dirección del Centro Cultural Recoleta, a cargo de Liliana Piñeiro, el programa adquiere otro perfil. Aunque sigue manteniendo el objetivo de conocer y difundir la producción artística, cambia el criterio curatorial. Se invita a distintos curadores para trabajar en las diferentes provincias. Esta decisión permite aproximarse a distintos relatos curatoriales. Los curadores convocados fueron Rafael Cippolini (Tierra del Fuego, 2006); Marcelo de la Fuente (San Juan, 2006); Lic. Cristina Rossi (San Miguel, 2007); Florencia Battiti (San Salvador de Jujuy, 2006); Julio Sánchez y Jimena Ferreiro Pella (Posadas, Misiones, 2007); Jimena Ferreiro Pella (Resistencia, Chaco, 2007) y quien escribe estas líneas (Paraná, Entre Ríos, 2007 y Santa Rosa, La Pampa, 2008).

En diciembre de 2008 se realizó la exposición de cierre de esta segunda etapa en el Centro Cultural Recoleta. En esta oportunidad además de presentar la producción artística de las provincias participantes, se puso en juego las distintas estrategias curatoriales. Se contó con la coordinación general de Gustavo Vásquez Ocampo, quien trabajó en forma conjunta con cada uno de los curadores adaptando el proyecto curatorial original a los espacios del Centro Cultural.

La tercera etapa que comenzó en 2009 y continúa en la actualidad, realizó las exposiciones de las provincias de Catamarca, San Luis, Santiago del Estero, La Rioja. Esta eta-

5 Hochbaum, Nora, "Un programa para el país", en *Programa Argentina Pinta Bien*, Centro Cultural Recoleta, mayo-julio de 2005.

6 Texto institucional de Repsol YPF, op. cit., diciembre 2003-febrero 2004.

7 Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Juan Ramón Vidal, Corrientes, septiembre-octubre de 2005; Mac, Salta, noviembre-diciembre de 2005; Galería de Arte del Museo Marítimo, Ushuaia, Tierra del Fuego, julio-agosto de 2006; Auditorio "Ing. Juan Victoria", San Juan, octubre-noviembre de 2006; Culturarte, San Salvador de Jujuy, noviembre-diciembre de 2006; Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro, San Miguel de Tucumán, marzo-abril de 2007; Museo Provincial de Bellas Artes Pedro E. Martínez, Paraná, Entre Ríos, julio-agosto de 2007; Museo Provincial de Bellas Artes Juan Yapari, Posadas, Misiones, septiembre-octubre de 2007; Museo René Brusau, Resistencia, Chaco, noviembre-diciembre de 2007; Museo Provincial de Artes, Santa Rosa, La Pampa, 4 al 21 de abril de 2008.

pa coincide con el cambio de Dirección del Centro Cultural Recoleta, a cargo de Claudio Massetti. Si bien continúa el esquema de convocar a distintos curadores, el Centro Cultural Recoleta cuenta con el asesoramiento curatorial de la Asociación Argentina de Críticos de Arte que se encarga de proponer metodologías y nombres de curadores y coordinar el trabajo curatorial así como también la Fundación YPF recibe el asesoramiento en Arte Visuales de Fernando Farina. Este nuevo esquema genera otro tipo de discusiones dentro del Programa.

Los curadores convocados hasta el momento son Jorge Figueroa (Catamarca, 2009); Tomás Ezequiel Bondone (San Luis, 2009); Karina Granieri (Santiago del Estero, 2009); Florencia Malbrán (La Rioja, 2010).<sup>8</sup> Restan para concluir el Programa las exposiciones de Formosa, Santa Fe y Buenos Aires que se realizarán durante el año entrante.

El Programa se transforma en una verdadera plataforma de encuentro que permite armar redes de trabajo donde la exposición se transforma en una zona de contacto que rescata la mirada del otro y que permite proyecciones impensadas.

8 Museo Laureano Brizuela, Catamarca, octubre-noviembre de 2009; Centro Cultural de la Universidad Nacional de San Luis, San Luis, noviembre-diciembre de 2009; Museo Provincial de Bellas Artes Ramón Gómez Cornet, Santiago del Estero, noviembre-diciembre de 2009; Secretaría de Cultura de la Provincia de La Rioja, La Rioja, junio-julio de 2010.



# PONENCIAS

## EXPERIENCIAS DE FORMACIÓN ARTÍSTICA

Creo que la posibilidad de ofrecer paneles con estos temas, en la ciudad, es un hecho auspicioso y relevante más allá de la cantidad de gente que pueda transitar estos espacios y no deja de ser un dato más a la hora de evaluar la convocatoria.

Los proyectos y experiencias que los panelistas expusieron fueron realmente diversos y variados desde lo público a lo privado. De todos modos, en ambos casos, nos encontramos en un punto en el cual pareciera que se proyecta y piensa en un alumno, artista, etc., casi ideal, que en la realidad dudo que así sea, por otro lado la falta de convocatoria y las decisiones personales hacen que la trama se convierta en una mixtura muy rica. Veo, en general, que hay conflictos a solucionar en lo institucional y en las propuestas privadas, pero también hay un tema menor que es el de la falta de decisión y convicción del territorio elegido por el alumno, artista, etc. En tiempos donde la palabra rigor tiene todavía muchas connotaciones negativas, esto es todavía más difícil, porque

hay cosas en las cuales el profesionalismo y su legitimación lo exigen. Creo que la semilla que está destinada a crecer, aun en una grieta florece... Y si a ese camino lo abonamos mucho mejor, pero hay una capa intermedia que no va a terminar siendo "artista", y creo que ahí está el conflicto porque los lugares y procesos de legitimación de su producción son diversos. En la medida en que confrontemos y expongamos logros y fracasos, estaremos mucho más cerca de dejar ese lugar del ideal y trabajar en lo real, que hoy por hoy, con la virtualidad que conlleva este proceso, nos pone en un plano de debates mucho más *teóricos* que *prácticos*, con lo cual las evaluaciones siempre están más cercanas a lo que necesitamos creer, que a lo que realmente sucede. Con proyectos como el Cabildo, se puede exponer mejor el conflicto, por eso me pareció altamente valioso tener la posibilidad de confrontar en un mismo espacio diversas experiencias.

Daniel Andrino



## Esteban Álvarez

Egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes P. Pueyrredón (1992), Master en Middlesex University (Londres, 2000). Artista residente en Gasworks (Londres, 2000), participó en el Hweilann International Workshop (Taiwan, 2003). Obtuvo numerosas distinciones, entre otras: 2º Premio, II Bienal Internacional de Grabado (Colombia, 1998) y fue becario de la British Council (1999), Fondo Nacional de las Artes (2002), Fundación Antorchas (2003) y Pollock-Krasner Foundation (2004). Participó en diversas muestras en Argentina y el exterior.

.....

Quiero agradecer la invitación a participar en esta serie de charlas, esperando poder sumar algo a la discusión sobre las prácticas artísticas contemporáneas. Me gustaría comentar sobre la curaduría de artistas, en paralelo con el proyecto El Basilisco, que inicié y dirigí conjuntamente con Tamara Stuby y Cristina Schiavi entre 2004 y 2009. Creo que será interesante articular algunos de los temas que nos ofrece haber organizado una residencia de artistas en un barrio periférico durante esos años.

En pocas palabras, la residencia fue el vehículo que nos resultó más adecuado para abordar ciertas necesidades que sentimos como artistas, además de ser una forma de ampliar la oferta de experiencias disponibles en la escena local, algo que sabíamos que era un interés de muchos.

Con la misma intención, el paso preliminar a la concreción de la residencia fue un ciclo de mesas redondas y discusiones que organicé con Tamara Stuby entre 2001 y 2002 en el auditorio de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Por lo tanto, voy a hablar primero acerca del proceso y evolución de la organización del ciclo llamado "Pensando en voz alta"

(2001-2002) llevado a cabo en el auditorio de la Alianza Francesa y El Basilisco, para luego hablar de los desafíos y condiciones específicas de nuestra situación local.

Por las características de cada proyecto y sus propios contextos de funcionamiento, dudo de los ejemplos o modelos cuando se trata de la organización de un proyecto nuevo, sea independiente o no, de artistas o de profesionales. El ambiente "cultural" [a falta de una palabra mejor] de cada lugar es un animal diferente, y encontrar la forma de reconocer y respetar su naturaleza es una clave básica para un proyecto sostenido.

La serie de charlas surgió a partir de los deseos y las frustraciones compartidas con otros artistas que casi siempre veíamos en muestras o en otros lugares de reunión y de observar que mucha gente estaba discutiendo sobre los mismos temas pero de manera aislada o en pequeños grupos. Entonces el propósito fue articular esos temas que ya estaban en boca de todos, pero en forma de encuentro público que permitiera compartir opiniones en una escala mayor, incluyendo también gente de distintos niveles de influencia y haciendo que esa discusión fuera publicada y compartida de alguna forma. Con esa idea genial en mano, comenzamos la búsqueda de un lugar para albergar la primera charla, y después de un par de intentos por encontrar lugares naturales para un proyecto de esas características, llegamos a la Alianza Francesa. Allí nos recibió Nicolás Peyre, recién llegado como director cultural, quien iba a ser muy importante para todo el proyecto aunque en ese momento no lo sabíamos. Nos recibió con los brazos abiertos y le interesó tanto que nos ofreció el auditorio (que incluía la grabación de la charla en cintas de audio). En retrospectiva puede pare-

cer que fue un pedido muy simple –el uso del auditorio, sin plata, ni recepción, etc.–, pero representaba un compromiso concreto por parte de una institución, lo que fue un aporte muy significativo en ese momento de la Argentina.

Por la naturaleza del período, en 2001, no fue raro armar todo eso sin ningún presupuesto. Después de ocho charlas durante el transcurso de casi dos años (Nicolás muy generosamente respetaba nuestros tiempos irregulares, dado que cada charla surgía casi como una repercusión de la anterior), la Alianza conjuntamente con el servicio cultural de la Embajada de Francia nos propusieron hacer una publicación de todo el ciclo. Después de idas y vueltas acerca de la forma que tomaría, y, más importante para nosotros, cómo se distribuiría, llegamos al punto intermedio de un CD card –algo concreto para la Alianza y también lo suficientemente barato como para poder distribuirlo gratuitamente como queríamos nosotros. Ellos pagaron el diseño, producción y distribución del CD card, que fue destinado a bibliotecas, universidades en la Argentina y en la región, y a las sucursales de la Alianza en todo el país. El archivo PDF que contenía el CD card también fue publicado en la web de El Basilisco, desde donde se sigue descargando. Fue una colaboración verdaderamente placentera, con entusiasmos y beneficios compartidos, eso fue un lujo que tal vez nos malcrió para siempre, dejándonos teñidos de optimismo.

Hacia fines de 2001, también intentábamos iniciar el proyecto de residencias, que, por razones en escala micro y macro, no floreció, entonces el proyecto volvió a un estado de germinación hasta el 2004. Durante el año 2004 trabajamos sin mucho éxito buscando apoyo para nuestra idea de la residencia de artistas. En ese momento, el concepto en sí era algo extraño, por lo tanto, la primera tarea consistió en explicar qué era lo que planteábamos hacer y luego por qué era tan valioso y merecía su apoyo, aunque fuese algo de lo que nunca habían escuchado hablar antes.

La experiencia de la residencia es invaluable por distintos motivos, pero me gustaría destacar algunos puntos en particular. Entre diversas líneas de actividad, hay nodos donde se entrelazan con la práctica curatorial cosas tan diversas como discutir sobre el montaje de una obra, la producción local vista con los ojos del más allá o el reglamento del metegol en los distintos países, sus matices y adaptaciones, sus razones, contexto y desviaciones.

Una de las cosas que llama la atención, entre las muchas que suceden tangencialmente o por lo menos que no tuvimos en mente como parte del planteo inicial, es la labor como curadores y docentes mutuos que desarrollamos al entablar diálogos y debates con pares provenientes de tan distintos contextos. Y digo curadores en el sentido de que somos nosotros quienes pensamos en esta suerte de sinapsis que existe entre la obra y el contexto. La primera instancia surge en muchos casos con la presentación del trabajo anterior de los artistas a un grupo íntimo de pares locales. Revisando estas presentaciones previamente en conjunto con los artistas, muchas veces podemos detectar casos en los que algo que se puede tomar dado en su contexto original necesita mucha más explicación o información de fondo para no perder matices de su sentido, o donde palabras, imágenes o conceptos tienen otro tinte en el contexto local debido a la historia del país, la historia del arte local, u otros factores diversos. Y somos docentes mutuos porque cada uno se ocupa de dar al otro un curso acelerado en estas mismas “materias” –historia geopolítica, cultural y del arte, cultura visual sobre todo y, por supuesto, miles de cosas que no tienen etiqueta.

Otro ejemplo, tal vez más obvio, es, una de las áreas donde hacíamos revisiones más frecuentemente, la etapa del proyecto dedicada a la selección de los artistas que participaban. Desde dónde mirábamos la producción de un/a artista y de acuerdo a qué criterio. Estas referencias posiblemente sean “automáticas” a la hora de ir a ver una muestra,

pero es de suma importancia la tarea en el contexto de la residencia, lo que nos exigió mucha reflexión y un examen a fondo de los mecanismos que subyacen la determinación entre lo que nos "pega" de alguna manera y lo que no. Una determinada función eventual incide en la mirada en cualquier proceso de selección o curaduría, y cuanto más conscientes estemos de los parámetros que entran en juego, más posibilidades tendremos de modularlos, empujarlos y abrirlos para evitar resultados demasiados homogéneos o previsibles. Esta experiencia nos informa y enriquece en nuestra práctica artística también, en el caso del proceso inverso. Otro aspecto interesante de nuestra actividad fue generar instancias donde se pudo interactuar con el trabajo de distintos artistas, dando forma a las condiciones específicas de su presentación y recepción. Poco a poco, se generó un microclima en El Basilisco donde el público (por llamar así a la mezcla de gente del barrio, del mundo de arte y otros amigos que visitaban los eventos) esperaba hablar con los artistas acerca de lo que estaban pensando y haciendo, cómo llegaron allí, desde dónde venían trabajando antes y en qué dirección iban a seguir. Ese ámbito se generó en gran medida por el hecho de invitar a la gente a presenciar un momento dentro de un proceso –que puede manifestarse a través de una obra, o de una serie de obras terminadas, o solamente comenzadas, pero esa parte es casi independiente– más que a ver un conjunto de expresiones concluidas. De esta manera, se hizo palpable la diferencia entre las dos instancias, tal vez acentuando las oportunidades que cada una presenta, para el artista tanto como para el espectador.

Otro punto interesante fue la participación de la gente del barrio, es decir, gente no formada, ni acostumbrada al "barrio" del arte. Ahí se dieron otras distancias y cercanías, prejuicios y ausencia de prejuicios que nos brindaron aportes geniales y críticas agudas y nos acercaron otros descubrimientos (muchos de los cuales señalaban claramen-

te ciertas limitaciones que llevamos dentro como una suerte de sociedad aislada). Ya mencioné la selección al pasar, pero hay otro aspecto de esta parte que se relaciona con la curaduría que es muy interesante. Siempre estamos generando recortes de contextos complejos, hasta cuando elegimos qué muestras vamos a ver en nuestra propia ciudad o país. En el caso de la residencia, agregamos a eso otra acción: incorporar al contexto local actores del exterior así como también participar en el proceso de enviar artistas locales al extranjero; otra forma de intervenir, digamos, en nuestro propio entorno como artistas, gestores o curadores (ninguna palabra cabe muy bien, pero eso es otro tema). Cada instancia de curaduría incide tanto por las inclusiones como por las exclusiones, y fue un tema que intentamos pensar tridimensionalmente, preguntándonos qué tipo de producción, región geográfica o perfil de persona/artista no había estado presente aún (y por qué), y cuáles eran los que recurrían (y por qué). Con eso no quiero decir que pretendimos ser objetivos ni democráticos –no creo que sea ni muy posible ni tremendamente deseable– sino que fue otro punto de partida para la reflexión. El entorno que creamos en la residencia fue una especie de laboratorio de investigación permanente donde cada artista siguió desarrollando su propio proceso, afinando su articulación a través del diálogo con pares y con disparejos, es decir, gente de otros campos u otros contextos. A la vez, cada artista fue informándose acerca de cómo se percibía su producción en un contexto diferente. Los espectadores se iban formando un hábito de preguntarse a sí mismos, más allá de qué estaban viendo y si les gustaba o no, de dónde procedía lo que estaban viendo, y qué otros sentidos podían incluir, además de las correlaciones reconocibles. Participábamos de ese proceso generalmente hablando con los visitantes y formando una suerte de puente entre miradas diversas. Y ahí se veía la dimensión de la tarea curatorial en términos de la articulación de la obra, porque

cada conversación en que actuábamos de “puente” era diferente según con quién hablábamos. Poder conversar, con ida y vuelta, en vivo, fue una ventaja incalculable al lado de tener que condensar todo el material que constituía ese “puente” en un texto o una serie de textos para todos. En ese sentido, terminamos estando bastante sensibilizados a la problemática, aunque no necesariamente tuvimos “soluciones” para ofrecer. El mundo es demasiado grande, y cada artista es un mundo.

Consideramos que ese diálogo es una fuente inagotable de enriquecimiento tanto para el proceso artístico como para el proceso curatorial, ya que es la clave para transformar datos e información cruda en conocimiento complejo. Y es en esa tarea de siempre ir más allá en nuestro entender de nuestro propio contexto y cómo está enmarcado nuestro trabajo dentro y fuera de él, que tenemos un gran campo compartido entre artistas y los actores de cada aspecto de la curaduría, además de teóricos, críticos, galeristas, historiadores y gestores culturales.

Pensamos que la curaduría puede ser un medio ideal para pensar y discutir, a través del trayecto por distintas actividades, es decir, no solamente en el hecho de generar instancias de proyecto o muestra, sino también en el desarrollo de diferentes actividades entre artistas, y entre artistas y actores de todos los otros rubros que no llamamos arte. Y que también es un mecanismo para desarrollar formas de mirar y entender, para luego comunicar y compartir esas formas con otros, con quienes tenemos cerca como con los que están más allá del barrio que nos resulta más familiar.

Finalmente, creo que el ejercicio necesario de estar observando y reflexionando sobre qué está pasando en distintos niveles, en distintas escalas, día a día, semana a semana, en una situación de diálogo con otros, es muy enriquecedor –siempre y cuando no nos vuelva absolutamente locos. Eso nos exige darnos cuenta de los cambios mientras están pasando, en cómo se perciben distintas

actividades, en las oportunidades que aparecen o desaparecen, y sobre todo, cómo la gente hace toda la diferencia (para bien o mal) en lo que llamamos “las instituciones”, tanto como en lo que llamamos “proyectos independientes”.

## Matías Duville

Artista visual. Trabaja sobre distintos materiales generando un grado de tensión entre la representación y el procedimiento que es llevado a cabo sobre el soporte. Fue becario de la Fundación Antorchas, el Fondo Nacional de las Artes y del Programa para Artes Visuales del Centro Cultural Rojas-Beca Kuitca. Participó en residencias para artistas y exhibiciones en Argentina y el exterior.

.....

Fui invitado a dar testimonio de mi carrera, pero en la conferencia traté de pensar esto desde otro punto, porque la palabra carrera me da un poco de miedo. Siempre que pienso en esto, un río de paranoia corre dentro de mí, ya que la carrera está ligada a la idea de competición, deporte y falta de tiempo. De alguna manera explica mi postura.

Particularmente me interesa encontrar obras que me generen el estado de la incomprensión. Es como el reencuentro de algo nuevo, algo que tiene una ficha indescifrable que evade nuestro poder desglosador. Ese tipo de sensaciones son las que viví en muchos momentos de mi vida y conectan todo esto hacia otro lugar, hacia una idea más amplia, que coloca a la producción en terrenos que a mi parecer son más atractivos.

Si hay algo que rescato de experiencias tan fuertes como, por ejemplo, la Beca Kuitca, es pensar una obra hacia el futuro, no como cosa cerrada que hay que pulir. Es una especie de río que hay que seguir a distintas alturas.

Siempre me gustó imaginar el futuro de un trabajo. Pensar que lo que tenemos frente a nuestros ojos es sólo un estadio del gran monstruo.

Cuando estoy solo en mi taller, trato de decirme bueno hoy voy para ese lado, recorro esta zona, busco por acá. Algo puede aparecer...

# Marcos Figueroa

## Escenas vulnerables - políticas cíclicas Políticas cíclicas - escenas vulnerables

Artista visual y arquitecto, e investigador del CIUNT. Fue miembro de los grupos Norte, Surco y Tenor Grasso. En 1993 fundó El Taller, espacio alternativo destinado a la producción, investigación y difusión del arte contemporáneo de la región. Desde 1986 conduce el Taller C de la Facultad de Artes (UNT). Publicó libros y artículos sobre su especialidad y dictó conferencias en universidades de Argentina, España, Brasil, EE.UU. y Chile. Fue Vicedecano de la Facultad de Artes de la UNT y luego Decano de la misma.

.....

La suma de presentaciones hechas por las regiones que concurrimos al Cabildo Abierto de Rosario, resultó una suerte de inventario, incompleto por cierto, donde por un lado pudimos reconfirmar la incidencia que vienen teniendo las micropolíticas a partir de la crisis de 2001 –en especial las impulsadas por los propios artistas– y por otro, permitió revalorizar la contribución que hicieron algunas instituciones a la construcción de sus escenas, como es el caso de museos y escuelas de artes, y en ambos casos apreciar los esfuerzos de todos ellos por sostener proyectos dinamizadores que resistieran a la vulnerabilidad y disfuncionalidad de sus propios campos culturales. En definitiva, un espacio reflexivo que propició la tarea de repensar nuestras condiciones de producción considerando las constantes y variables que se producen en ese juego de fuerzas entre escuelas de artes, museos y espacios independientes.

Históricamente las universidades representaron el reservorio del conocimiento y fueron no sólo las principales impulsoras para la reproducción del capital social y simbólico de nuestras sociedades sino también un

ámbito propicio para la generación de ideas y de cambios. Como sabemos, los roles de estas instituciones fueron determinados por los distintos modelos de las políticas nacionales. En efecto, la universidad radical de Alfonsín, la menemista de los 90 y la actual universidad kirschnerista no son lo mismo, cada una de ellas representa maneras distintas de concebir la educación superior en relación con un país que todavía debate su propio modelo. En todo este tiempo, hemos visto cómo aquel tipo de formación y reproducción entró paulatinamente en crisis no sólo a partir del repliegue estatal neoliberal, sino también debido a los profundos cambios globales –especialmente en lo cultural y tecnológico– propios de las últimas décadas. Esa crisis a la que hago referencia, terminó impactando especialmente en las escuelas de artes que quedaron ancladas en un perfil anacrónico, razón por la cual perdieron capacidad de intervención real en sus escenas, confirmando aquello que argumentaba Kavolis<sup>1</sup> cuando decía que el arte podía ser controlado por la educación, el mecenazgo y/o la censura.

Por otra parte, la mayoría de los museos de nuestras provincias no parece gozar de mejor salud y frecuentemente agoniza por la misma apatía de la política semejante a muchos otros casos de instituciones públicas de la cultura. Sin embargo, algunos museos están haciendo verdaderos esfuerzos por mejorar sus gestiones conservando algunos buenos proyectos, generando redes de trabajo, actualizando equipamiento, formando recursos humanos, pero en general son acciones que aún presentan una gran cuota de improvisación y falta de perspectiva política general.

1 Kavolis, V. "Institutional structure of cultural services", *Journal of Aesthetic Education*, N° 8, 1973.

El tercer actor de nuestras escenas surgido en estos últimos tiempos son, sin lugar a dudas, los nuevos modelos de colectivos de gestión independiente, pero ellos no son menos frágiles que los casos recién comentados. Aunque generalmente presentan mayor vitalidad para responder a las emergencias culturales, el voluntarismo que frecuentemente los caracteriza resulta insuficiente para sostener proyectos sustentables a mediano plazo y los factores cíclicos de la política terminan por impactar en su calidad institucional. Sin minimizar la importante reactivación que aportan, es evidente que estos espacios deben rediseñar algunas de sus estrategias para que esos procesos dejen de ser fragmentados y puedan ganar en articulación y continuidad histórica. En una palabra, ver de qué manera se preservan estos proyectos independientes de los ciclos de la política.

¡Cuánto dependen nuestras instituciones de los tiempos de la política, de los ciclos de la economía y de los humores de los personalismos, y cuánto parece depender nuestras escenas de estas circunstancias!

Pero ¿qué provoca que ellas sean tan vulnerables y tan poco funcionales?

Por cierto que nuestra vulnerabilidad responde a diversas causas, pero si hay alguna madre del borrego, habrá que buscarla en el tipo de relación que guardan nuestras prácticas artísticas con el sistema laboral en general. Como sabemos, esta relación ha sido históricamente frágil debido a que estamos ante un sistema de producción que escapa a los estándares del trabajo normativizado y, en consecuencia, no suele contar con organismos colegiados que custodien derechos y regulen honorarios. Un trabajo que se sus- tenta en una especie de "cuenta-propismo"

que termina generando formaciones de es- casa capacidad operativa –desde el punto de vista político– con una producción que gene- ralmente consume un sector calificado de la sociedad. La idea misma de "artista" está construida en torno a un tipo particular de "trabajador" al que la historia le ha sacado pertenencia de clase. Un híbrido muchas ve- ces sobrevalorado y otras tantas, devaluado, cuya práctica laboral se encuentra a medio camino entre profesión, oficio u hobby de fin de semana.

Este modo diferenciado de pertenencia al campo laboral lo podemos verificar en los efectos que esa relación plantea. Las idas y vueltas que tuvo la Ley de Mecenazgo, la esqui- va aplicación de normativas municipa- les cuando buscan promover el arte en las ciudades o el tratamiento de partidas pre- supuestarias de la cultura como variables de ajustes, son algunas de las evidencias en este sentido.

En consecuencia, al parecer estamos ante un verdadero conflicto –mejor diría un his- tórico conflicto–, porque resulta dificultoso imaginar un equilibrio entre aquellas fuer- zas que demandan mejores condiciones de producción con el requerimiento de autono- mía respecto de las políticas oficiales por un lado y, por otro, ubicar nuestro trabajo en esa zona indefinida entre satisfacción personal y valoración efectiva del trabajo cultural.

Como dije, en los últimos años hemos asi- tido a una importante cantidad de simposios, congresos y coloquios que reflexionaron sobre estos mismos temas desde una gran variedad de puntos de vistas. Una extensa lista de espacios de reflexión que, paradóji- camente, están afectados por la misma vul- nerabilidad que presentan sus instituciones anfitrionas, ya que en general se agotan en

las primeras ediciones. Situación de la que parece escapar esta tradicional Semana del Arte de Rosario que va por su sexta edición. Dicho sea de paso, un ejemplo claro de ganancia institucional que sucede cuando se alinean las fuerzas políticas del Estado con las del museo, que en este caso específico, terminan por generar un círculo virtuoso en el que un museo se constituye en espacio de referencia regional, superando los ciclos de las políticas.

En este cuadro de situación, ¿será posible pensar cambios que apunten a fortalecer nuestras prácticas artísticas sin caer en utopías irrealizables? No es fácil, pero pienso que cualquier cosa que se intente debería ser diseñada poniendo atención en desarrollar políticas anticíclicas que eviten el "cortoplacismo" que nos suele caracterizar.

## Mauro Machado

### El Levante

Artista. Vive y trabaja en Rosario. Participa desde sus inicios, en 2002, del proyecto El Levante, iniciativa liderada por artistas que se constituye como un espacio de producción y reflexión acerca de las prácticas artísticas contemporáneas.

.....

La idea de nuestra participación en la mesa redonda es la de poner en consideración la experiencia formativa del taller El Levante, en el marco de este Cabildo Abierto propuesto bajo la perspectiva de la independencia, para la discusión de ciertas encrucijadas por las que las prácticas artísticas están atravesando.

Comenzamos a pensar el Taller El Levante en el año 2002, para dar respuesta a la necesidad, que percibíamos como demanda, de un *foro de intercambio y de formación para jóvenes artistas a partir de la producción propia*. Creímos que respondíamos a esta demanda de un espacio formativo a la que añadimos la aspiración por participar en la construcción de la escena local, con un perfil que en términos más generales podríamos ubicar cercano a una problemática de interés por el lugar, la ciudad, su historia, la interacción generacional, el debate y la creación artística, en suma: un ensayo de producción de conocimiento.

Nuestra iniciativa es hija de la crisis que explotó en 2001 con su fuerte impronta de participación de la sociedad civil, pero también reconocemos ciertos antecedentes específicos dentro del campo del arte. Existían en el país, desde fines de los 80 y el inicio de los años 90, una serie de experiencias en el campo de las artes visuales que habían comenzado a transformar la práctica, las relaciones profesionales y la participación de los artistas en direcciones múltiples. Algunas de

estas experiencias desarrolladas durante los años 90 (década en la cual tal vez se perfilaron definitivamente ciertas características ya insinuadas desde la vuelta a la democracia en 1983) tenían, en términos generales, vocación o aspiración de profesionalismo y se constituyeron a sí mismas, digámoslo así, en proyectos de élite. Hubo excepciones entre las que podemos destacar el esfuerzo puesto por el proyecto Trama para atender las demandas de incumbencia de los actores locales por ejemplo, con la perspectiva de construcción de una nueva cartografía para las artes visuales de un país extendido y diverso como el nuestro.

Lo que ocurría es que para ver y comprender de otra manera había que construir otro dispositivo conceptual, y esa era una tarea (entre otras) que se impuso Trama desde un principio. Un dispositivo asentado en bases alternativas para finalmente encontrar otra cosa y no el relato oficial de la historia del arte argentino, una construcción comprensiva para nosotros mismos en primer lugar. En resumen, el desafío inicial de Trama tal vez fue la construcción de un fenomenal dispositivo alternativo de visibilidad.

Si las reglas propuestas en el comienzo para dicha construcción fueron simples –horizontalidad, confrontación de ideas, responsabilidad y conducción compartidas–, no lo fueron sus implicancias. A poco de andar se vio que para que una palabra fuera no sólo dicha sino también oída era necesario desarrollar una organización, una organización también asentada en otras premisas otra vez muy distintas a las del poder vertical de orden del sistema del arte.

Desde el inicio, El Levante impulsó definitivamente la construcción de una red de intercambios descentralizada geográfica y

jerárquicamente hablando, donde todas categorías del pasado necesitaron la reválida del nuevo marco conceptual, inclusive las del saber y el conocimiento.

El trabajo del Taller se complementó a partir del año 2005 con un programa de Residencia para artistas, donde los jóvenes del extranjero que venían a trabajar por períodos de hasta tres meses a Rosario, compartían sus jornadas con colegas de alguna otra parte de nuestro país, además de la interacción con los integrantes del taller.

“Aprender, producir, organizar –¿cuántas maneras hay de articular estas dimensiones?” se pregunta Reinaldo Laddaga en su artículo “Arte y organizaciones”. Y continúa diciendo: “Pero ocuparse en ‘un nuevo diseño institucional’ implica concebir maneras en que grupos de artistas puedan vincularse duraderamente entre sí y vincularse también, en situaciones determinadas cada vez, con no-artistas con quienes entran en alianzas más o menos temporales”.

Esta situación inédita de debate, mediación e interacción entre productores, artistas o no artistas, audiencia o público interesado en general donde una determinada obra es recontextualizada en relación a un nuevo marco de referencia, se corresponde con la base conceptual de El Levante, con las experiencias y las implicancias puestas en juego por cierto arte público desde los años 60 en adelante.

Fue en los últimos años de la década del 60 y primeros de la de los 70, y por influencia de los planteamientos vinculados fundamentalmente a las prácticas del arte conceptual más comprometido socialmente, cuando empiezan a desarrollarse algunas iniciativas docentes que plantean una inversión de los principios metodológicos de la educación del

arte precisamente orientados hacia los problemas del contexto social.<sup>1</sup>

Entonces surge una propuesta de una formación colectiva que sólo puede ser planteada como diálogo, como un encuentro entre personas, opuesta frontalmente a la filosofía individualista de la creación, donde el artista se concebía como un personaje solitario y cultivador de un “Yo” individual que encerraba toda fuente de inspiración.

En nuestros dispositivos estimulamos una actitud permanente de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, de su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. Es decir, un desplazamiento del análisis de las estructuras internas de la obra hacia el análisis de las funciones que la misma cumple en relación con los grupos que la producen, la difunden o la consumen. En definitiva, la investigación de los factores que determinan cómo el arte recibe su definición dentro de la cultura. Ese estudio de los elementos de mediación de la obra de arte y de los modos de su inserción en el discurso institucional e histórico, de sus marcos y prácticas institucionales nos parece hoy esencial, dado que la obra de arte es cada vez más, en términos de Juan Martín Prada, “un afuera riguroso”. Las viejas fronteras entre hacer y teorizar, historiar y exponer, criticar y afirmar, están desde hace mucho erosionadas.

La práctica artística ha comenzado a reconocerse como producción de conocimiento y los esfuerzos teóricos y curatoriales han

1 Ver la experiencia de la Escuela de Artes Visuales de la Biblioteca C. Vigil en la ciudad de Rosario, hasta 1976, cuando la dictadura militar la cerró violentamente.

asumido también una dimensión mucho más experimental e inventiva, situándose ambos en el ámbito de lo potencial y de lo posible, más que en la producción exclusivamente material.<sup>2</sup>

Frente a la consideración de la práctica artística como la administración de la percepción en función de fines estéticos y espirituales, se propone a ésta como un método de investigación social, que difiere de cualquier otro por el hecho de que al tiempo que estudia y analiza el campo de las experiencias sociales, en relación a los regímenes de visualidad lo amplía, flexibilizando su rigidez y debilitando sus dependencias, intensificando sus focos de subjetivación en la promoción de una alteridad radical.

Toda formación artística debe, por tanto, flexibilizar sus bases epistemológicas tratando de incluir el modelo de conocimiento que corresponde al arte, es decir, la exposición misma del carácter problemático del pensar y el conocer. Es más, quizá se trate del mejor de los modelos para el cuestionamiento de las condiciones de la posibilidad misma del conocimiento y la producción de sentido tal y como éste es administrado y construido por los mecanismos sociales y de la producción en las sociedades contemporáneas.

No obstante, esta promoción de preguntas no estaría orientada al grado de fiabilidad del conocimiento, a la identificación del objeto o los sujetos del conocimiento, como es propio de las pretensiones epistemológicas del conocimiento científico, sino que su orientación apuntaría hacia un dominante eminentemente ontológico: ¿qué es un mundo? (incluso qué es el mundo artístico), sobre las

clases diferentes de mundos, su constitución y los modos posibles de diferenciarlos.

Finalmente, y esto es muy pertinente para el propósito de este Cabildo Abierto, quería señalar el interés de las prácticas artísticas contemporáneas por las cuestiones relativas a la democracia y cómo pueden sus formas y límites expandirse para ser parte de ella en términos de exploración de expresiones participativas y de lo que significa tomar parte en la cultura visual más allá de los roles que se nos asigna como espectadores (o "ciudadanos").

La fase más actual de la teoría cultural, que algunos denominan "criticalidad", "está cobrando forma mediante el énfasis sobre el presente, el vivir una situación, el comprender la cultura como una serie de efectos antes que de causas, por la posibilidad de actualizar algunas de sus potencialidades antes que revelar sus defectos, localizar elisiones, repartir culpas".<sup>3</sup>

La práctica artística traduciría determinados aspectos de la economía en la economía simbólica del arte, fomentando la creación de un contexto más amplio, extradisciplinario, donde formular un proyecto no se realiza a partir de una serie de materiales dados o categorías existentes, sino rellenando nuestros intersticios existenciales, aquellos que se nos presentan al preguntarnos quiénes somos, qué hacemos y en qué mundo vivimos.

2 Marcelo Expósito, *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo* [en línea] [transversal.eipcp.net/transversal/0407/expoito/es](http://transversal.eipcp.net/transversal/0407/expoito/es).

3 Irit Rogoff, *What is a Theorist?* [en línea] <http://www.kein.org/node/62>

## Daniel Randisi

Arquitecto y docente. Actualmente es el Vice-decano de la Facultad de Humanidades y Artes dependiente de la Universidad Nacional de Rosario.

.....

Acerca de las experiencias de formación artística, podría expresar mi opinión personal a partir de mi desenvolvimiento en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes, de la Universidad Nacional de Rosario.

La formación de los artistas plásticos constituye una experiencia múltiple, con recorridos variados y diversos, ya que en ella no sólo intervienen instituciones educativas, sino también otras de distinto carácter y además espacios alternativos no formales.

En la formación y en la información artística actual, intervienen muy tempranamente los medios de comunicación visual y muy especialmente Internet, que ofrece una nueva forma de contacto con el arte y con artistas, con un carácter que se podría definir como cotidiano y caracterizado a su vez por la inmediatez (posibilidad de compartir e instalar obras, recorrer páginas de artistas y de organizaciones que los agrupan, y visitar importantes museos con mayor comodidad, facilidad para encontrarlos y día a día mayor calidad digital de las obras expuestas).

Los espacios de exposición, de muestras, museos, salas y galerías en general también influyen en la formación artística. Merece una consideración muy especial el Museo Castagnino+macro, que como espacio de legitimación del arte, establece con notable potencia líneas estéticas, marcando pautas y definiendo criterios artísticos. Además debemos tener en cuenta las influencias de la crítica de arte que orienta, ordena, define y estimula.

Los espacios de educación no formal, como los talleres privados y las experiencias de clínicas de obra, aportan también a la formación de los artistas.

### **Las instituciones educativas formales**

Las escuelas de arte deben garantizar calidad académica, elevando y actualizando permanentemente el nivel en la formación que ofrecen. La realidad nos demuestra que se enfrentan a una situación muy compleja, encontrándose inmersas en una dicotomía o contradicción. Por un lado, la educación formal, sistematizada, debe ofrecer recursos y medios técnicos, instrumentales, que garanticen *cómo hacer*. Los saberes así concebidos son acumulativos, sedimentables. Las herencias artísticas serían entonces una fuente de recursos, aportes formativos y consulta permanente.

Desde comienzos del siglo XX, el arte se ha caracterizado por la gestación de rupturas con respecto a la tradición, con implicancias que exceden al mundo de las artes para proyectarse hacia otros ámbitos, valiéndose además de transgresiones y re-elaboraciones. Es decir revisiones y confrontaciones que se dan cada vez más y con más frecuencia. Según Lourdes Cirlot, en *Últimas tendencias. Historia Universal del Arte* (Barcelona, Editorial Planeta, 1993), ya en la segunda mitad del siglo XX, la distancia entre un movimiento artístico y el siguiente, es cada vez menor y aunque se contrapongan artística, conceptual y/o ideológicamente, se superponen temporalmente.

En las nuevas manifestaciones artísticas conviven distintas tendencias. De modo que el cambio continuo, permanente, es una de las características fundantes del arte contemporáneo.

Estos dos ejes, el de las herencias y sedimentaciones de saberes y el de los cambios continuos, conviven en las instituciones educativas, constituyendo una situación muy compleja y contradictoria.

Consecuentemente, una escuela que forma productores, no sólo debe ofrecer instrumentos y recursos, sino también debe capacitar y entrenar en la generación de ideas y en el desarrollo de estas ideas hacia propuestas materializables. Es decir, debe instalar al estudiante en el arte contemporáneo, capacitándolo no sólo en *cómo hacer*, sino también, en *qué hacer*, en qué expresar, en qué decir.

La Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes, como escuela de una universidad reformista cuenta con la condición de libertad de cátedra, por ende con la libertad en la programación de contenidos y modalidad operativa para el docente, y ofrece la libertad de elección de cátedra y diseño del recorrido formativo individual deseado por el estudiante. Estas condiciones diversifican y multiplican aún más las posibilidades y alternativas de formación artística.

Si bien la formación de los estudiantes del medio es compartida con otras instituciones educativas (Escuela Provincial, Institutos Terciarios privados de Diseño, etc.), la Escuela de Bellas Artes desempeña un rol muy importante. Es la única escuela universitaria de Rosario y su región, integrando la Facultad de Humanidades y Arte con otras siete escuelas de diferentes disciplinas. Sus estudiantes, además de recibir capacitación como productores de arte, egresan con los títulos de grado de Licenciado en Bellas Artes y Profesor en Bellas Artes que los habilitan para la docencia y la gestión institucional. La Facultad continúa con la formación

de profesionales de artes plásticas, luego del grado, a través de otros espacios que ofrecen diferentes segmentos de capacitación, como el Instituto de Investigaciones, la Escuela de Graduados que cuenta con el doctorado con mención en Artes, Maestrías, Especializaciones, y el área de Postítulos destinada a egresados de institutos terciarios en formación artística, que deseen completar su formación con un segmento de capacitación universitaria.

Finalmente, considero que las instituciones de formación artística deberían trabajar y reformular los siguientes ejes:

- Articulación y refuerzo de las relaciones entre instituciones comprometidas con el arte.
- Revisión de planes de estudio y trabajo evaluativo de la institución periódico.
- Actualización en la formación docente.
- Actualización y adecuación edilicia e infraestructural a las cambiantes necesidades de formación artística.

Un trabajo continuo, permanente sobre estos ejes, puede ayudar a las instituciones dedicadas a la educación artística, a ofrecer respuestas a las cambiantes necesidades de formación y actualización de estudiantes y artistas plásticos.

## José Luis Volpogni

### La Educación Artística: ¿persistencia de las Academias?

Licenciado en Artes Visuales especializado en producción de textos críticos y difusión mediática de las artes por el Instituto Universitario Nacional del Arte. Desde 2000 hasta la actualidad se desempeña como Director del Centro de Publicaciones Ediciones Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe). En su gestión se publicaron, entre otros títulos, *La Trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino* (Co-edición UNL-Artes de México), *Obra completa* de Juan L. Ortiz y *La atención. Obra reunida* de Hugo Padeletti.



En Santa Fe capital, la Educación Artística –en lo que refiere a las Artes Visuales– subsiste académicamente en el Liceo Municipal, en la Escuela Provincial de Artes Visuales y en la Universidad Nacional del Litoral. Esto quiere decir que son los lugares institucionalmente legitimados en los cuales se produce la transmisión sistemática de un saber que promueve la formación profesional de quienes acuden a dichas instituciones.

Las reminiscencias platónicas del término Academia no son gratuitas ni mucho menos aleatorias. Haberla fundado le confiere la autoridad suficiente para que sea necesaria y legítima su evocación. Para concretar su operación filosófica, Platón no tuvo más remedio que expulsar de la caverna a los poetas.

Junto con el poeta, dice Germán García, fue excluido el significativo lo que produjo la unidad del signo que imperó hasta el retorno del mismo en el formalismo ruso y por otros caminos con Freud que comienza a escuchar en el “lenguaje” los efectos de este “significante” (García, 1991).

Si el poeta queda afuera lo que se asegura es que quede afuera la imaginación, lo irracio-

nal, lo imprevisible, todo aquello que escapa al sentido previo y que permite identificar al poeta con el artista.

Sobre esa lógica del pensar se fue moldeando nuestra cultura y lo académico significa ese lugar donde se agrupan sistemáticamente las adquisiciones de un saber determinado y se explicitan las modalidades de su transmisión.

La Academia permite continuidad histórica, consenso en las convenciones, contención de la tradición que nos antecede. Su función es asegurar un modo de transmisión y una estructura lógica de lo posible.

La Academia es reservorio epistemológico de lo adquirido por el hombre en el devenir del proceso civilizatorio y cultural. Así como su legado a las generaciones nuevas es ineludible e intrínseco al proceso cultural mismo lo es también su negación, su crítica o su revisión.

Su función –si bien es canónica y representa lo clásico– no es inalterable. En el siglo XX la interdiscursividad y la intertextualidad han redimensionado una impronta dialógica desde el afuera que posibilita un intercambio y una interpelación que favorece una dialéctica superadora de un maniqueísmo paralizante. El final del siglo XIX marcó el camino del XX en términos de una crítica radical hacia lo académico.

Sin embargo, desde lo institucional es inevitable plantear –más allá de la actualización de contenidos y la incorporación de nuevos espacios curriculares– una estrategia académica del proceso de enseñanza y aprendizaje.

Se me ocurre para finalizar esta reflexión –que solamente pretende desplegar el interrogante en otros términos– una comparación entre el Diccionario y la Academia.

Así como el Diccionario significa la suma de las convenciones acordadas para el significado de las palabras lo cual permite la comunicabilidad entre los hombres, no evita la ambigüedad y el malentendido que se produce en el uso del lenguaje. En ese mismo sentido podemos decir que la Academia da contención a lo artístico aunque no agota la permanente novedad y singularidad que produce un sujeto humano abocado al quehacer artístico.

Esta breve y sintética reflexión no pretende ser maniquea en términos de valoración. Sí, volver a repensar la función legitimadora o no de ciertas instituciones.

Justo Pastor Mellado dice que para que haya escena tienen que articularse tres elementos: la universidad, la política y la crítica. Enseñanza, museo y escritura.

¿Cómo se produce la diferencia cuando hay hegemonía de enseñanza y se adolece de lo demás? ¿Cómo se construye una escena local contemporánea a partir de la persistencia y hegemonía de lo académico?



## CONFERENCIAS

# Laura Malosetti Costa

## Escenas artísticas en tiempos de crisis. Algunas reflexiones sobre el arte, la identidad y la independencia\*

Doctora en Historia del Arte (UBA), Investigadora Independiente del CONICET, Directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales, UNSAM, Profesora de Arte del siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano. Curadora de la exposición "Pampa, Ciudad y Suburbio" (IMAGO) y de "Primeros Modernos en Buenos Aires" (MNBA).

Es una vieja aspiración de los historiadores del arte –en particular de quienes reconocemos a Aby Warburg como referente teórico– construir una historia de las imágenes como historia de la cultura.

¿Qué hay en la imagen irreducible a la palabra? ¿Qué pueden decir las imágenes de una cultura en su interacción con los textos? ¿Qué lugar han tenido (y tienen) las imágenes en el devenir de la historia y sus conflictos? ¿Cómo se activan y desactivan los poderes de una imagen en el tiempo? ¿En qué consisten esos poderes? ¿Cómo funcionan las imágenes en relación con la memoria y el olvido? Estas son algunas de las preguntas que alimentan hoy la reflexión de un amplio arco de pensadores como Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, W. T. Mitchell, Horst Bredekamp, Hans Belting, entre otros, en nuestro medio, José Emilio Burucúa en primer lugar.

Estas preguntas están también en la base de nuevos enfoques sobre cultura visual,

orientados, en general, al análisis de la cultura contemporánea, saturada de pantallas e imágenes volátiles, luminosas, tan incorpóreas como omnipresentes. Quisiera aquí reorientar esas cuestiones dentro del mundo del arte y sus lugares posibles en la celebración de los bicentenarios de la emancipación americana. Tal vez la idea de crisis sea un buen punto de partida para abordarlas.

Esta celebración aparece en un horizonte fracturado, de graves y profundas desigualdades sociales pero además (en particular en el caso de la Argentina, aunque no sólo) de cuestionamientos y fracturas políticas, algunos nuevos, otros arraigados en las tradiciones políticas de la nación. Sin embargo, no creo necesario ni prudente plantear este momento como una coyuntura de crisis política ni económica.<sup>1</sup> Más bien quiero referirme aquí a ciertas crisis respecto de la identidad y de las ideas de nación que logran momentos de condensación particularmente lúcidos en el arte contemporáneo, acicateado por la solemnidad del cumpleaños "redondo".

A partir de la idea de crisis quisiera proponer una mirada que recupere, por un lado los lugares de la imagen en el tiempo de los movimientos emancipadores (que podría pensarse más o menos entre 1810 y 1824) y los lugares del arte en la celebración de los bicentenarios de aquella crisis inicial de las colonias españolas en América.

La sustitución de todo un orden simbólico por otro, la creación de imágenes y representa-

1 En el glosario que Andrea Giunta incluyó en su reciente libro *Poscrisis, Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, ella define la crisis como "una coyuntura de cambios radicales cuyos síntomas pueden ser previsible, pero no necesariamente su desenlace. Son cambios súbitos y violentos que, en caso de provocar una sustitución del sistema político, constituyen una revolución. [...] En tal sentido, implican un fuerte grado de incertidumbre [acerca de su duración, su reversibilidad o del grado de destrucción que producen]" (p. 255).

\* Una versión preliminar de la primera parte de esta conferencia fue leída en el Instituto Goethe de la ciudad de Buenos Aires, en el marco del Coloquio Internacional Identidad (Independencia y Crisis, que tuvo lugar los días 15 y 16 de abril de 2010.

ciones de las nuevas ideas, líderes revolucionarios y nacionalidades aún inestables, son asuntos hasta ahora poco atendidos. Fueron tradicionalmente estudiados dentro de los estrechos márgenes de los discursos nacionalistas, como hitos aislados dentro de fronteras trazadas mucho más tarde y a partir de imágenes creadas también mucho más tarde.

Hace dos años se puso en marcha un proyecto que se propone investigar en la cultura visual de ese momento en el que todavía nada estaba decidido y el continente estaba en guerra, un momento de inestabilidad, precariedad y cambios profundos. Nos acercamos a esas imágenes y a sus soportes materiales en una indagación minuciosa, desnaturalizándolos, preguntándonos por el origen y la función de imágenes y símbolos que parecen inmóviles y eternos. Se trata de algunos de esos retratos que miran a los alumnos desde los cuadros en las paredes de la escuela y los libros de texto, mudos, poco interesantes, viejos conocidos: los retratos de los héroes nacionales. Pero también escudos y banderas, hebillas, botones, charreteras, uniformes, medallas, monedas, sellos, grabados. Soportes de una cultura visual que fue decisiva a la hora de formar consensos y despertar lealtades, en un proceso de subversión y sustitución de un sistema simbólico por otro. Un momento, además, en que la emancipación fue ideada como causa continental, cuando aún no se habían dibujado las fronteras de las naciones actuales. La formación misma del equipo tiende a recuperar esa dimensión regional del primer momento de la guerra de independencia. Dirigido por Natalia Majluf, Directora del Museo de Arte de Lima, involucra investigadores de Perú (Ma-

jluf, Wuffarden), Argentina (Roberto Amigo, yo) y Chile (Juan Manuel Martínez).

El proyecto se centra en la figura de un mulato peruano: José Gil de Castro (1785-1837), cuyas obras se encuentran dispersas en varias naciones, con el fin de reunir un catálogo razonado de su obra y realizar una exposición itinerante. Además del relevamiento de obras y la búsqueda documental, la pesquisa involucra el análisis técnico (radiográfico, reflectográfico, químico) de las obras, que se realiza bajo la dirección de Néstor Barrio en el Centro de Investigación, Restauo y Conservación Artística y Bibliográfica (CEIRCAB - TAREA), de la UNSAM, con la colaboración del Centro Nacional de Conservación y Restauo (CNCR) de Chile.<sup>2</sup>

La reconstrucción de la biografía de un mulato, un artesano que se había formado como pintor en los talleres coloniales de Lima, es tarea difícil. Gil de Castro llegó a Chile entre 1813 y 1814, y es probable que viajara como parte de las milicias enviadas desde Lima para aplastar la insurrección liderada por los hermanos Carrera, la llamada "Patria vieja". Se estableció en Santiago y llegó a ser el retratista de funcionarios coloniales, damas, caballeros y niños de la sociedad, además de seguir pintando cuadros religiosos. A partir de grabados que llegaron de España con el fin de sostener devoción y lealtad al rey de España tras la invasión napoleónica, sabemos que Gil de Castro pintó varios retratos de Fernando VII. Uno de ellos, fechado en 1815, se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología e Historia de Lima.

<sup>2</sup> Proyecto "José Gil de Castro: cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas", dirigido por la Dra. Natalia Majluf y financiado por la J. Paul Getty Foundation (2009-2011).

En 1817, cuando San Martín cruzó la cordillera con el ejército de los Andes y luego del triunfo de Chacabuco, Gil de Castro cambió de bando y se alistó en el ejército libertador como "cosmógrafo y proto-antigraphista", pintó los primeros retratos de José de San Martín (y los únicos para los cuales él posó en América), de O'Higgins y de toda la plana mayor de su ejército. En Buenos Aires hay 29 cuadros de oficiales del ejército de los Andes (cuatro de ellos, casi idénticos, de San Martín), en su mayoría donados al Museo Histórico Nacional por los descendientes de aquellos guerreros de la independencia, quienes los habían enviado a sus familias o los habían traído de vuelta luego de las campañas en Chile y el Perú. En la Argentina, sin embargo, Gil de Castro es un perfecto desconocido, apenas mencionado en las historias del arte nacional, porque nunca estuvo en Buenos Aires.

¿Qué función tuvieron aquellos retratos? Fueron diversas: algunos de ellos (San Martín, Bolívar) probablemente fueron hechos para ser exhibidos en fiestas públicas y homenajes, ocupando un lugar que antes estaba reservado al rey. Otros fueron encargados por aquellos oficiales que no sabían si regresarían con vida, enviados con dedicatorias a sus familias, con un destino más privado.

El rey de España nunca estuvo en América. Su presencia fue su retrato y el pendón real: los símbolos de su poder, así como las imágenes que circularon en pinturas, monedas, grabados. Los retratos fueron la presencia visible del rey en sus colonias, entronizado solemnemente en fiestas religiosas y celebraciones. Su poder también era visible en el pendón real, un objeto único que era paseado por el alférez en aquellas ocasiones solemnes (Majluf: 2006), objeto que fue sustituido por las banderas de las nuevas naciones.

En junio de 2009 examinamos un cuadro en Santiago, el retrato del patriota chileno Francisco Calderón Zumelzu, firmado y fechado por Gil de Castro en 1821. Vimos que en el reverso tenía una segunda firma de Gil, cinco años antes, de 1816, tapada a medias con un

pigmento oscuro que había dejado a la vista la escritura anterior. Los estudios radiográficos que se realizaron revelaron que debajo del retrato de Calderón había un retrato de Fernando VII, casi idéntico (aunque la imagen estaba invertida) al que se conserva en Lima.<sup>3</sup>

Sin duda en tiempos de guerra no es raro que se reutilizaran telas para pintar retratos. Fue un tiempo de urgencias y escaseces, y poca actividad comercial. Pero además el hecho de que se pintara sobre la imagen del rey no puede dejar de interpretarse en un sentido político. Hubo una verdadera iconoclasia y destrucción de los retratos de Fernando VII ("el deseado") que tanto habían circulado en los últimos años de la colonia. El retrato debajo del de Calderón Zumelzu es uno de los pocos que se conservan. En esta tela es posible imaginar ese tiempo de grandes y violentos cambios y sustituciones simbólicas. Es como si el paso de un sistema a otro estuviera contenido en ella.

Quisiera por último referirme a los usos que los líderes de la emancipación hicieron de los retratos siguiendo, precisamente, la tradición de exhibición y veneración del retrato del rey en las ciudades americanas.

Quien más cuidado puso en la utilización de su retrato con fines simbólicos y celebratorios de su figura fue Simón Bolívar. Hay una extensa bibliografía sobre los retratos de Bolívar. No fue Gil de Castro su único retratista, pero hemos localizado al menos cinco retratos suyos originales de busto (con bigotes) en Lima, Buenos Aires y Caracas.

Pero además Gil de Castro pintó en Lima el retrato que más satisfizo a Bolívar, un gran retrato de cuerpo entero, que Bolívar inmediatamente hizo copiar por el mismo Gil para enviarlo a Caracas. Además envió la primera versión a Londres para que se hiciera un

3 Cfr. "El Rey Oculto. Revelador descubrimiento en el marco de los estudios realizados por el proyecto de investigación sobre José Gil de Castro revelan aspectos desconocidos acerca del período de la Independencia." [en línea] <http://www.museo-dearte.org.pe>

grabado que pudiera ser ampliamente difundido.

El retrato de cuerpo entero llegó a Caracas el día de su santo, en el año 1826 Bolívar lo envió a su hermana María Antonia con Antonio Leocadio Guzmán: "El señor Guzmán te entregará un retrato mío –le escribió–. Guzmán te dirá mil cosas de mi parte". Le dio instrucciones de que lo exhibiera en su sala, con el objeto de obtener adhesiones y apoyo para su inminente regreso a Venezuela. El retrato tendría un efecto de redoblamiento de su presencia: sería un símbolo visible de su poder, tal como lo habían sido los retratos del rey de España.

María Antonia le describió así en una carta el efecto que había tenido tal exhibición:

"Mi casa está continuamente llena de gentes de todas clases a ver tu retrato; unos lloran, otros ríen, y otros te colman de bendiciones; y todos te desean como único remedio a tantos males que nos afligen."

Ese retrato se encuentra hoy en el salón elíptico del Palacio Federal Legislativo de Caracas, presidiendo toda una galería de retratos de los héroes de la independencia nacional.

El que Gil de Castro pintó primero y fue enviado a Londres está hoy en la Casa de la Libertad en la ciudad de Sucre, Bolivia.

A partir de esta brevísima reflexión sobre el arte en aquel tiempo de crisis de la independencia, quiero ahora comentar algunas de las exposiciones de arte que han introducido miradas críticas en la celebración del Bicentenario en Buenos Aires.

### **Menos tiempo que lugar**

En la exposición itinerante "Menos tiempo que lugar. El arte de la Independencia: ecos contemporáneos", que se exhibió en el Palais de Glace entre el 25 de marzo y el 25 de abril de 2010, curada por Alfons Hug (director del Instituto Goethe en San Pablo, Brasil), aparecen palabras e imágenes enredándose de maneras nuevas, creativas y críticas con estas cuestiones.

El curador convocó a artistas e intelectuales latinoamericanos y alemanes (ya lo había

hecho el Instituto Goethe en otras oportunidades) a realizar viajes de intercambio y producir una serie de obras y textos a partir de un intercambio que tuvo como disparador un corpus de textos fundacionales que él puso a su disposición como estímulos para la creación. A su vez, el montaje de las obras en cada ciudad (estará itinerando durante 2010 y 2011) va redefiniéndose a partir de mesas de debate, talleres y actividades paralelas con el objeto de anclar la mirada regional en cada escenario local. El título de la exposición le fue sugerido a Hug por un poema de Mario Benedetti:

Hay menos tiempo que lugar / no obstante

Hay lugares que duran un minuto

y para cierto tiempo no ha lugar.

A partir de allí, de la poesía, problematizando las relaciones entre tiempo y espacio, naturaleza y cultura, historias y geografías, el curador invitó a los artistas a leer algunos textos de Simón Bolívar, de Alexander von Humboldt, entre otros, y a partir del cruce histórico entre los dos personajes volver a pensar "la trama singular de espacio y tiempo" (Benjamin) en perspectiva, jugando con el anacronismo y un concepto de lugar que excede y desborda la geografía.

La doble altura del Palais de Glace estuvo ocupada por una escalera impracticable realizada en materiales débiles y que llevaba a ninguna parte (Espina dorsal), del artista colombiano Juan Fernando Herrán, que de algún modo condensa varios tópicos que se desplegaron con distintos matices en las obras expuestas: la utopía, grandes aspiraciones imposibles, el fracaso y el desencanto contemporáneo, en una construcción de extraordinaria densidad y belleza trágica.

Los derroteros de las formaciones nacionales a lo largo del siglo XIX, las guerras civiles que alcanzaron dimensiones continentales y llevaron a varias regiones a la ruina y la destrucción, una vez alcanzada la independencia de la metrópolis colonial también tomaron forma en varias obras. En *Pynandi*, de la paraguaya Claudia Casarino, tres vestidos de Ao Poi vacíos forman una suerte de alegoría de

la nación doliente, emulando tal vez la Santa Ana triple de la iconografía cristiana, en una potente evocación de la destrucción del Paraguay en la guerra de la Triple Alianza, una región que tras la guerra quedó poblada sólo por madres, viudas y huérfanas.

El peruano Fernando Gutiérrez eligió el humor y la ironía para producir una suerte de compensación simbólica del trauma que significó para el Perú la Guerra del Pacífico (1879-1884), también llamada la guerra del salitre, que enfrentó a Perú y Bolivia con Chile, y en la que Perú perdió una parte de su territorio a manos de Chile. El artista convocó al bisnieto del Capitán de Marina Miguel Grau, el héroe peruano de la guerra del Pacífico, comandante del acorazado Huáscar, que se destacó en la guerra naval contra Chile y fue capturada luego de muerto su capitán en la batalla de Angamos (1879). El Huáscar está anclado en el puerto de Talcahuano, como "museo flotante". Vale decir: sigue prisionero de Chile. Acompañado del bisnieto Grau vestido y caracterizado como su bisabuelo, Fernando Gutiérrez emprendió una travesía-performance de 4000 km. Para "rescatar" al Huáscar. Toda la performance fue registrada en una serie de fotografías y un video realizados con una luz dorada y una estética que evoca las representaciones heroicas del siglo XIX.

Algunos artistas alemanes trabajaron a partir de la mirada de Humboldt (previsiblemente) con el paisaje, revisando el concepto de lo sublime y la belleza del paisaje americano construida por los "ojos imperiales" (Pratt) del romanticismo europeo. Y varios artistas decidieron trabajar sobre la "Carta de Jamaica" de Simón Bolívar. Por último quisiera detenerme en dos de ellas.

Escrita en 1815 desde su exilio en Kingston, dirigida a un ignoto ciudadano británico, en un momento en que aún no estaba decidida la suerte de la guerra contra la metrópolis, la carta de Jamaica tiene a la vez la urgencia de un momento de amargura e incertidumbre y la fuerza arrolladora de sus convicciones: "Yo diré a usted lo que puede ponernos en

aptitud de expulsar a los españoles, y de fundar un gobierno libre –dice Bolívar en el penúltimo párrafo–. Es la unión, ciertamente; mas esta unión no nos vendrá por prodigios divinos, sino por efectos sensibles y esfuerzos bien dirigidos". Su retórica decimonónica no opaca la contundencia de las ideas. Sin embargo, digamos que hay una distancia afectiva, impuesta quizás por esa retórica, que seguramente la vuelve una lectura un poco árida para los estudiantes venezolanos o colombianos. Para los argentinos, uruguayos o chilenos tanto la carta como su autor son prácticamente desconocidos.

La artista chilena Claudia Aravena Abughosh tomó una de las frases más impactantes de esa carta, tal vez la de mayor vuelo poético pero también de mayor distancia respecto de la sensibilidad contemporánea: "más grande es el odio que nos ha inspirado la Península que el mar que nos separa de ella".

Ella filmó el océano azul profundo frente a Valparaíso, en una secuencia hipnótica que pone al espectador en contacto con esa grandeza del mar. Y sobreimprimió el texto de Bolívar transformándola en la inmensidad devastadora del odio. Una inmensidad inquieta, en continuo movimiento, aterradora. Pero la cita no es exacta: ella suprimió el sujeto dejando abierto el sentido de ese odio inmenso. La imagen nos pone frente a su potencia actual.

La argentina Leticia El Halli Obeid filmó con un punto de vista muy próximo, casi sin distancia, sus manos mientras copia en un cuaderno, birome en mano, la carta de Jamaica a lo largo de un viaje en tren desde la estación Retiro hasta Zárate. Atraviesa la ciudad y los suburbios, suben y bajan pasajeros, pasan por la ventana zonas ricas y zonas pobres, muros, casas y lugares miserables. Un cuidado montaje enhebra los fragmentos de la carta que nos acerca la lentitud y calidez de la escritura, y las imágenes los comentan: los pone en relación con lo que va ocurriendo dentro y fuera de ese vagón de tren. Sus imágenes traen el texto a este presente de un modo sutil, intraducible en palabras.

## ¡Malona!

La exposición que el Malba presentó como su "Proyecto conmemorativo del Bicentenario", montada en el espacio contemporáneo, se llama ¡Malona!, una muestra individual de Alberto Passolini, que se inauguró el 23 de abril y podrá verse hasta fines de junio. A primera vista Malona es una parodia de uno de los grandes mitos fundacionales de la nación: la cuestión civilización/barbarie encarnada en el rapto de cautivas por los indios de la pampa. Passolini tomó como punto de partida dos de los grandes monumentos fundacionales de ese mito: el poema *La Cautiva* de Esteban Echeverría (1837) y la pintura *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle. Sin embargo, envuelta en un humor desopilante por momentos (sobre todo en su proyecto de vodevil "el cautivo y la matadera", que el espectador puede escuchar leído por su autor mientras observa el despliegue de figurines, casting y diseño de escenografías en una habitación cerrada), la exposición de Passolini es una poderosa máquina de relectura en clave de género de aquellos mitos. ¿Quién tiene derecho al deseo y a la acción?, ¿qué ocurriría si las deseadas desearan?, ¿cómo funcionar los mitos fundacionales leídos a contrapelo?, ¿qué tan ridículo resulta que unas mujeres indias se carguen a un rubiecito?, ¿qué deseo pone en movimiento y en escena al arte? Todo mueve a risa y en el mismo gesto llama a una reflexión crucial, en momentos en que, por ejemplo, se discute en el parlamento el matrimonio entre personas del mismo sexo, los grupos feministas luchan por la aprobación de la ley del aborto y la Argentina tiene por primera vez una presidenta a quien más o menos la mitad del país critica por un supuesto colágeno, el exceso de maquillaje o los vestidos que usa.

## La obsolescencia del monumento

En la sala del Fondo Nacional de las Artes, la curadora Patricia Hakim montó una exposición itinerante (ya había sido exhibida en Resistencia, Chaco) que plantea, desde su título mismo, la obsolescencia del monumento.

Todas las obras exhibidas, desde el "Monumento al monumento desconocido" de Luis y Gabo Camnitzer hasta el proyecto de "Monumento a las víctimas del psicoanálisis" de Lux Lindner, el falso documental con la falsa caída de un falso monumento al Descamisado Gigante de Marcelo de la Fuente y Ricardo Visentini o el "Monumento ejecutivo" de Diego Figueroa (que se va deshaciendo en el tiempo de la exposición, realizado con materiales efímeros), ponen en entredicho el concepto mismo de monumento. La exposición incluyó también prácticas sobre monumentos existentes, como la intervención de Leo Ramos ("El héroe somos todos") que cubrió con una superficie espejada el monumento a Belgrano en Resistencia. En la vidriera del FNA se exhibió el registro de las diversas intervenciones del Grupo de Arte Callejero sobre el monumento a Julio A. Roca, en la diagonal que lleva su nombre, estratégicamente ubicado de modo que –parado en la vereda– el espectador podía ver a la vez el monumento y todas las propuestas del GAC para que deje de estar allí. La muestra incluyó además registros fotográficos realizados por artistas e intelectuales críticos respecto del objeto "monumento" (como las fotografías de Américo Castilla), de altares efímeros levantados a la vera de las rutas al Gauchito Gil (Ticio Escobar), o de sitios vandalizados que se instituyen en lugares de memoria de las atrocidades del pasado reciente (Marcelo Brodsky y Santiago Porter).

Resulta interesante y auspicioso que esta exposición, sin duda una de las más críticas y densas en significados respecto de los lugares del arte y sus formas en relación con la celebración y con la memoria, haya tenido lugar en el Fondo Nacional de las Artes.

## El Museo Histórico Nacional

Por último quiero referirme a la exposición que montó el Museo Histórico Nacional, con una decisión curatorial que encuentro particularmente acertada en relación con las cuestiones que vengo planteando. El MHN atesora buena parte de las imágenes que

poblaron las páginas de los textos escolares, el Billiken, Anteojo y todas las reconstrucciones historicistas de los episodios de 1810 en el ámbito escolar. Episodios cuyas (pocas) imágenes no nos han llegado, ni siquiera aquella primitiva Pirámide de Mayo, construida por un alarife al año siguiente, ya que fue modificada e incluida dentro de la actual pirámide en 1857. Sin embargo, a partir de su identificación por parte de la historiografía nacional en la segunda mitad del siglo XIX (Mitre, López) como el momento aural y decisivo del proceso de formación del estado, fueron objeto de evocaciones imaginarias, tanto los hechos de Mayo como sus protagonistas. Un poco anacrónicas, hoy muy poco atractivas por tan vistas y repetidas, el montaje de una exposición del bicentenario con aquellas imágenes no parecía una buena estrategia en el contexto del despliegue audiovisual (en el paseo del Bicentenario, en la televisión, etc.) con el que debería competir el MHN por el interés del público. Un de sacierto aún mayor hubiera sido retomar la vieja práctica del Museo de encargar nuevas imágenes de los hechos fundacionales a artistas contemporáneos. Creo sinceramente que hubiera sido un desastre. En pleno proceso de restauración, catalogación y ordenamiento de su patrimonio y de rediseño de su guión curatorial, el MHN decidió montar una exposición: "Huellas de la Revolución - Testimonios escritos de la Semana de Mayo de 1810", inaugurada en el emblemático día 22, que podría calificar en términos estéticos de minimalista y que resulta de particular atractivo. Con el asesoramiento de tres de los más destacados investigadores del período (Gabriel Di Meglio, Noemí Goldmann y Lía Munilla), se seleccionó un breve grupo de documentos clave (la convocatoria al Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810, la exigencia de renuncia a la Junta presidida por el ex virrey del 24 y la creación de la Primera Junta. El lugar principal lo ocupa el petitorio del 25 de mayo para que se constituya una junta, con los nombres de quienes debían integrarla y las firmas de 409 vecinos

que la respaldaban) cuya presencia física en su pobreza material resulta muy eficaz a la hora de transmitir el clima de urgencia y de precariedad de las jornadas de mayo de 1810. Unas pantallas interactivas permiten pasar las páginas de los documentos, ampliar la escritura para leerla mejor, y leer comentarios y reseñas biográficas de quienes firmaron aquellos documentos. Se exhibe también la llamada "bandera de Macha" recién restaurada.<sup>4</sup> La visita resulta una experiencia estética además de intelectual. Los documentos se destacan con una luz tenue y cálida en exhibidores rigurosamente negros. La oscuridad de la sala acentúa esas presencias mínimas, su materialidad, las firmas y sus filigranas, las marcas de agua del papel, el cuero de las cubiertas, en fin. Una museografía rigurosamente contemporánea aplicada a la exhibición de la palabra escrita, la principal arma de combate en aquellos días de incertidumbre de 1810 rescata su potencia y su belleza.

## Epílogo

Para dar fin a estas reflexiones un poco deshilvanadas, quisiera hacer una breve consideración acerca de esos tres hitos o momentos nacionales que son Mayo de 1810, la celebración del Centenario en 1910 y este Bicentenario en 2010. Muy lejos de la "estatomanía" que acompañó los festejos de 1910 y que pobló Buenos Aires de monumentos de mármol, bronce y mamposterías diversas, una época que dio forma a los paseos públicos tal como los conocemos y recorreremos hoy, con su torre de los Ingleses en Retiro, su monumento de los españoles en Figueroa Alcorta o el de los franceses en la plaza Francia, etc., este Bicentenario aparece como un momento bastante deconstructivo. Más allá de los espectaculares desfiles en la avenida 9 de Julio (que serían tema de otra reflexión muy diferente) y las obras de

<sup>4</sup> Es la insignia argentina más antigua que se conserva y que perteneció al Ejército Auxiliar del Alto Perú comandado por Manuel Belgrano.

refacción de algunos edificios emblemáticos como el Teatro Colón, el edificio de Correos o la aduana de Taylor (inconclusos), nuestros artistas no parecen haber sido convocados a realizar grandes obras celebratorias, y si hubo iniciativas de este tipo, los resultados no están a la vista. Tampoco ha habido grandes debates historiográficos (al menos hasta ahora), con lo cual me atrevo a decir que en estas y algunas otras obras de artistas contemporáneos que he podido ver este año, encontré las reflexiones y los cuestionamientos más interesantes, los que ponen en crisis, justamente, los esquemas heredados respecto de las tradiciones patrióticas, la identidad nacional y las ideas de progreso. Ojalá alguna vez esas líneas pudieran ayudar a recuperar ideales y ejemplos de ética y austeridad que parecen perdidos en un mar de desconfianzas, decepciones, traiciones y desencuentros que tantas veces han alejado a la ciudadanía de las prácticas legítimas de transformación política.

# Rafael Cippolini

Educación estética para dirigentes  
Por una sociología del gusto de la clase  
gobernante · Segunda temporada

Ensayista full time, activista patafísico y kami-shibaísta. Curador autónomo.

.....

## Uno

En términos de espectáculo, para un argentino un cabildo es un público cautivo mojándose y tratando de enterarse de algo. O sea: gente informada de que algo se está cocinando y quiere enterarse un poco más (sino de la receta, al menos del menú). Un cabildo antes que nada es movida: no importa el número de arcos del edificio, o si tiene una torre panorámica. La clave está en la espera, en la expectación, en ese acotado merodeo con el objetivo de desayunarse con algo que transforme definitivamente tu vida. De a ratos alcaldía, solar de alquiler, casa de reuniones, cárcel, archivo, escribanía, juzgado o monumento histórico, este espacio multitarget que llamamos Cabildo fue mutando de acuerdo a las necesidades y a los caprichos de uso. Teatro de actividades: los que esperan invariablemente indagan sobre los estilos de la función.

## Dos

No pasemos por alto que entre el público se paseaban (sigo el relato histórico) dos señores repartiendo pins: merchandising ideológico. Ya existe demasiada glosa sobre estos hechos para que pueda agregar algo interesante sobre el dúo de Chisperos, Don French y Don Beruti. Lo que sí quiero subrayar es que esos pins implicaban una conexión, un link a lo que se estaba cocinando. Una identificación estética (no existe símbolo ni emblema que no se apoye en su *design*). Es más, su suerte depende tanto de las relecturas a la narrativa que linkean y construyen como de la potencia de su propio diseño.

Todo estrategia lo sabe: se debe conquistar la visualidad. Se deben atrapar y modelar los sentidos. Desde mucho antes de los tiempos de la inmortal revista política *El Mosquito* (a fines del siglo XIX), los apodos populares a los políticos provenían de su look. Que a José Hernández lo hubieran bautizado entonces como *el Gordo Matraca* no debería sorprender a nadie.

## Tres

Sigo sin decir nada nuevo. Vivimos en una época en la cual la circulación de imágenes (y de relatos y apostillas a esas imágenes) es tal, tan salvaje, cuantitativamente tan inabordable, que es tarea impostergable de los artistas (sobre todo de los artistas) aportarnos respuestas sensibles sobre sus efectos y contraindicaciones. No hay más que husmear un poco: los gobernantes usan Twitter, poseen sus empleados blogueros que dan lucha desde internet, cuidan su imagen hasta en Second Life. Recién dije: no sólo se trata de imponer o postergar ciertas imágenes, sino de redefinirlas, dinamitar y provocar más y más liftings a sus significados. Siempre existirán artistas románticos que abracen lo vintage (una moda más entre otras). Que prefieran el mate con bizcochitos antes que el ciberespacio (y es que la mateína y la grasa son una verdadera tentación). Pero lo cierto es que mientras saboreamos los amargos el ciberespacio sigue construyendo su propia historia cultural. Y política.

## Cuatro

La tecnología también tiene sus estéticas. Las metáforas sobre las que se construye la preceden. El mismo término ciberespacio es un anglicismo inventado por un escritor de ciencia ficción (cyberpunk, para más preci-

siones) llamado William Gibson. Los poetas nos proponen sus narraciones fantásticas a las que posteriormente vienen a ajustarse las ofertas de las nuevas tecnologías. Es el estigma de Julio Verne. Sin ir más lejos, el maravilloso Francisco Salamone se fascinó tempranamente con *Metrópolis*, de Fritz Lang. Años después convenció al gobernador Fresco para realizar sus inmortales arquitecturas. La tecnología contemporánea nace como una rama de la ciencia ficción. Cuando vimos *2001 la odisea del espacio* lo que menos imaginábamos es que justo en ese año un presidente huiría en helicóptero. Pero quedamos encantados con esos teléfonos-televisores que utilizaban los protagonistas. No es que quiera hablarles de mi vida personal, pero acabo de hablar por Skype con un amigo que vive en México.

### Cinco

La cultura pop se retroalimenta de las ciberculturas. Chequeen las últimas noticias de Youtube. Lady Gaga acaba de dominar como nadie todas las posibilidades expansivas de la llamada web 2.0. En los setenta para ser un superstar del pop debías conquistar la tapa de la *Rolling Stone*. En los ochenta, captar la franja central de MTV. A partir de mediados de los noventa, expandirte viralmente en la red. No es causal que haya sido la década en la cual las estrellas de rock alcanzaron la estatura de heroicos sobrevivientes. Fue Juan Villoro quien escribió: "con los Stones descubrimos que a los cuarenta seríamos unos viejos chotos. Y que a los sesenta seríamos unos viejos chotos gloriosos". No es simpático, pero debemos decirlo: Menem fue quien primero aprovechó esta coyuntura. Se reunió con Michael Jackson, Madonna, los Rolling Stones, pero también con Pappo y los

Ratones Paranoicos. Y se asoció con Charly García. Charly & Charly.

Los tiempos había cambiado. Y mucho.

### Seis

En los sesentas y setentas, el rock era un movimiento de resistencia. La cultura pop se manifestaba como un refugio desde el cual se podía soñar con cambiar el mundo. La izquierda se dividió: hubo quienes persistieron en comportarse como monjas (eran quienes veían a esta cultura como un brazo del capitalismo). Gracioso, porque los rockeros de entonces no eran lo mejor visto por la policía y los sectores del Dios, Patria, Hogar. Ya que estamos en Rosario ¿no es al menos risible repensar a Los Gatos –a Litto y su combo– como una avanzada capitalista? Es evidente que ni Onganía ni Cámpora los escuchaban. Tan evidente como que Manal, Almendra, los Gatos, Moris, los Abuelos de la Nada y otros, fueron el soundtrack de una generación. La que ahora está en el poder. Barack Obama acaba de organizarle un gran homenaje a Paul McCartney en la mismísima Casa Blanca. Véanlo en Youtube.

### Siete

Es un tiempo en el que el curador de un museo de vanguardia como el macro fue "ayer nomás" fan de una banda descerebrante como Aquelarre con quienes compartía el gusto por agrupaciones progresivas como la Premiata Forneria Marconi. No hablamos sólo de espectáculo, sino de formas de vida. De sensibilidades. Steve Jobs, apenas unos años mayor que nuestro curador, fue uno de los inventores, a mediados de los setenta, de la primera computadora portátil. Entonces a IBM le parecía un absoluto dislate siquiera pensar que en un futuro cercano (o lejano)

tuviera algún sentido que un ciudadano común y corriente tuviera una computadora en su casa. ¿Para qué? ¿Con qué necesidad? Cuando la historiadora argentina María José Herrera regresó de Estados Unidos allá por el noventa y cuatro o noventa y cinco, por curiosidad le preguntó al dueño de un locutorio del barrio porteño de San Cristóbal: "¿Perdón ¿usted tiene conexión a internet?". La respuesta fue inmediata y muy segura: "¿Internet? Una moda. Eso no va a andar."

### Ocho

Steve Jobs, hace treinta y cinco años, era un gran consumidor de ácido lisérgico. Se filmaron películas que refieren a este tema. Por eso, el gurú psicodélico Timothy Leary insistió tanto en que las ciberculturas no son otra cosa que la continuación por otros medios de la cultura psicodélica de los sesenta. Ambas poseen una misma búsqueda, una misma raíz. Salvo que las consecuencias y expansiones culturales resultan heterogéneas. La más notoria es la llamada infoxicación. Toxicidad de información. Información de todo tipo. Si necesitás saber el teléfono de tu dentista para pedirle un turno lo buscás en Google. Si querés saber la cotización del euro, también. Si necesitás saber los horarios de atención a los vecinos en tu municipio, también. En internet está todo. Cada interesado proporciona a la web su información. Hasta no hace mucho, los álbumes familiares sólo podían ser visitados por los familiares y algún amigo. Hoy seguimos la vida de muchos parientes por Fotolog. Algo similar sucede con nuestros compañeros de la primaria y secundaria. Sencillamente desaparecían de nuestras vidas. Hoy, como fantasmas de otras eras, reaparecen en nuestra cotidianidad gracias a Facebook.

### Nueve

Cada gadget tecnológico posee su estética. Tanto es así como que Google deviene una sensibilidad (sí, señoras y señores: existe una sensibilidad Google). Hasta hace unas décadas nos rateábamos de clase por be-

sarnos con nuestras novias en las plazas públicas. Hoy esas mismas plazas tienen Wi Fi y a tu novia la contactás mandándole un SMS. Nuestras percepciones no son las mismas y nuestros imaginarios tampoco. Dentro de muy pocos años nuestros futuros mandatarios no recordarán un solo momento de sus vidas en el que internet no haya estado presente. Y para ellos Google será algo parecido a lo que los de mi generación (y de otras anteriores) referencian con nombres como Billiken y Antejito.

Un artista como Lux Lindner, cuando remixa el casting de las producciones de García Ferré no llama a la nostalgia. Al revés: coteja sensibilidades. Todo buen artista es un cotejador analítico de sensibilidades.

### Diez

No se trata sólo de ideas. Sino (y por sobre todo) de sensaciones. De esos pálpitos que no podemos explicar del todo. De intuiciones. Los statements de los artistas están repletos de ellos. Por suerte: no podemos explicarnos el arte sino es por medio de poéticas. Cuando la sociología o la historia intentan explicarlo, sólo se explican a ellas mismas. Sin embargo, sabemos que es imprescindible balbucear cada vez mejor. No lo digo como provocación: lo más atractivo del arte son las herramientas que nos acerca para explorar nuestras insondables subjetividades. Porque de formas de vida se trata. Y no existen formas de vida sin estética y compendio de emociones. Muchos de nuestros futuros mandatarios habrán pertenecido a algunas de las tantas tribus urbanas.

Quizá el diputado que nuestros hijos elijan dentro de veinte años haya sido un emo de los más militantes.

### Once

Es el bicentenario y no hablamos lo suficiente de aquellas y estas formas de vida. Escribo estas líneas en una laptop, escuchando Flaming Lips en un MP3. Ninguna tecnología de punta, sino de la más estándar. La misma que utiliza cualquier empleado munici-

pal (también me quejo por que la plata no me alcanza). Cada una de estas elecciones conforma una estética. De este aprendizaje hablo. De las políticas de este aprendizaje. No me olvido que lo que llamamos Estética es un tipo de conocimiento que termina de conformarse en el Siglo XVIII. Entonces la podíamos definir como una contemplación especializada. Jean Rancière, en un libro reciente (*El espectador emancipado*, está traducido), enfatiza la certeza de la radical ausencia de pasividad en los espectadores alertas. No existe artista que no responda a estas dos palabras. Estética hoy no es nada diferente a una actividad de uso. Todos usamos elementos previamente diseñados. El trash más trash exhibe su esmerado diseño. Los *Todo por dos pesos* donde no encontramos ya casi nada por dos pesos siguen siendo un gran templo fashion. Creo que es claro: es en este cúmulo de sensibilidades donde se articula una educación estética.

### **Doce**

En el arte argentino existen instalaciones desde los años sesenta. Los invito a revisar la historia de los proyectos del Di Tella. Y más tarde los del Cayc, que fue notablemente otra cosa. Grippo utilizó papas y medidores de energía. Mucho antes, Xul Solar construyó un ajedrez de base astrológica. Quiero decir: obras para utilizar. En las vanguardias históricas esto no sucedía del mismo modo. Los rusos indagaban en la funcionalidad, pero no los futuristas, que proponían a la máquina como elemento de contemplación. Desde hace treinta años, desde la época de los walkman (¿se acuerdan de la canción "Peluca telefónica", con García, Spinetta y Aznar?), el arte nos crea ambientes portátiles. Ya entonces nos convertimos en DJ de nosotros mismos.

### **Trece**

Se educa políticamente avanzando en cada nuevo territorio estético, que no es más que la reconfiguración de otros viejos espacios.

Sigo pensando que no se gana absolutamente nada tratando de modificar la sensibilidad estética de quienes hoy detentan el poder. Al revés, la clase gobernante que nos interesa es la que en este preciso instante está educando sus sentidos.

Es nuestro trabajo.

Manuel Belgrano creó la primera escuela de arte en tiempos del Virreinato (1799). Estaba convencido que había que educar estéticamente a los futuros mandatarios. Nosotros también.

Avancemos más y más sobre nuestros imaginarios.

Duro con ellos.



# HISTORIA SAR

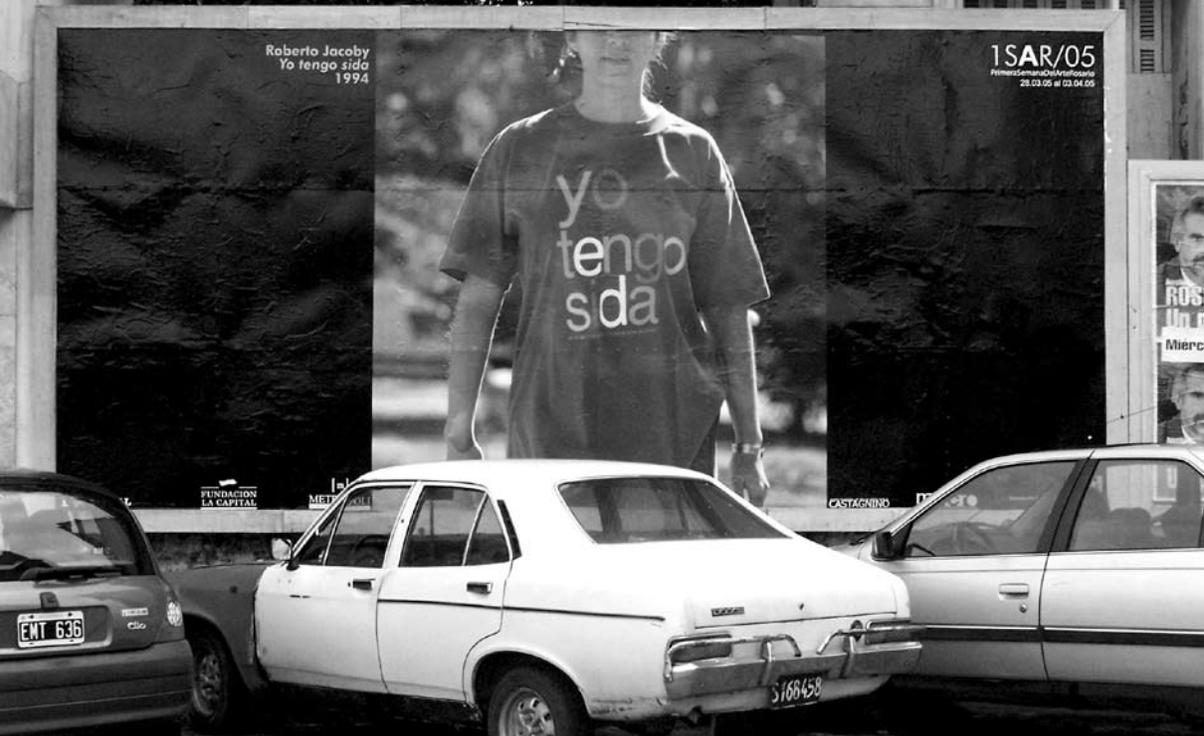
**Semana del Arte Rosario:  
una historia breve pero intensa**

**Roberto Echen**



MAISON MARTIN MARGIELA  
"MILITARY COAT"  
1989  
MILITARY COAT  
MAISON MARTIN MARGIELA

MAISON MARTIN MARGIELA  
"MILITARY COAT"  
1989  
MILITARY COAT  
MAISON MARTIN MARGIELA



La Semana del Arte en Rosario ha ido mutando desde su primera edición en varios aspectos: creciendo, desde ya, pero también repensándose, poniendo a circular el pensamiento que la lanzó a la ciudad para que vuelva sobre sí misma modificándola; desde la aprehensión –creciente y, a la vez, diferencial– del espacio urbano, pero también de su expansión espacial hacia otras localidades de la provincia de Santa Fe. Cada vez mostrando límites –más o menos provisorios, más o menos traspasables. Zonas que se iban definiendo (dibujando) en la medida en que la propuesta era puesta en acto y que recortaban espacios conceptuales, metodológicos, operacionales y también geográficos que parecían estar –o estaban, desde la pertenencia– dentro/fuera del proyecto.

En 2005, la ciudad –por primera vez– tuvo la oportunidad de ser –toda ella– el continente

de algo que habitualmente está reservado a unos pocos lugares considerados pertinentes. Esos pocos lugares participaron en la misma situación que los que nunca fueron pensados para tal fin: algo que sólo había sido visto y disfrutado por un mínimo porcentaje de la comunidad rosarina iba a ser descubierto –con sorpresa– en la esquina de la casa o en el trayecto del ómnibus (o quizá dentro del mismo ómnibus). La ciudad disfrutando de la convergencia entre lo cotidiano y lo que –por definición– aparece como extraordinario.

Se planteaba la posibilidad (deseada desde hace mucho tiempo) de que “eso” considerado exabrupto de la genialidad, aparición maravillosa o emergencia inusual, devenga cotidiano. De volver a mirar la ciudad por primera vez, desde la extrañeza de los lugares vistos día tras día. En ese espacio del trabajo,





de la convivencia, de la demanda, de los deseos y necesidades insatisfechos que es la ciudad en la que vivimos. Y que, justamente por eso, tendría que ser el lugar de la maravilla cotidiana.

En esa oportunidad, fue la colección –nacida muy poco tiempo antes– de arte argentino contemporáneo (asociada a la creación del museo de arte contemporáneo de Rosario –macro– y que devino rápidamente la más importante del país) la que irrumpió tomando la ciudad.

La 2SAR06 se produce a partir de haber sobrepasado las expectativas que sus organizadores tenían para la primera.

“El arte en cualquier esquina”, “ciudad intervenida” –que marcaron la primera– no eran slogans publicitarios sino el concepto de partida de algo que, en su fundamento, tiene que ver con el nacimiento mismo del macro:

el arte contemporáneo se hace en el espacio urbano o, mejor dicho, es susceptible de surgir en cualquier punto de ese espacio, siendo, constitutivamente –en su gran mayoría–, un arte urbano, nacido en las ciudades y para las ciudades. Y esto en un sentido fuerte: gran parte de las obras de arte contemporáneo se han producido para y a partir de un espacio o un ámbito determinado.

Debido a esto, la 2SAR06 trabajó desde la emergencia de la obra en el espacio propuesto o seleccionado. Y, por la misma razón, la 2SAR06 tuvo una propuesta paralela: el LLAME YA.

La decisión fue tomar para el arte un formato televisivo de compra telefónica muy difundido y que ocupa enormes segmentos dentro de las programaciones de cable. La idea fue hacer de eso –que recuerda a aquellos viejos vendedores de feria que promocionaban sus



Espíritus para el crecimiento del pelo y cosas por el estilo, esas soluciones a todos los problemas que alguien pueda tener (previo pago de una suma interesante, por supuesto)– su contrario: un lugar que no solucione, sino que plantee, espacio que gratuitamente ofrecía preguntas en forma de obras multijemplares, obras en la puerta de la casa, o –incluso– artistas, curadores, directores de museos, críticos, etc. en la casa de quien llamara para inscribirse.

Pensar el arte desde lo que no se puede negar, lo que atraviesa gran parte de la vida del ciudadano promedio, y –en espejo– pensar eso, espacio de la banalidad ilusoria de las soluciones mágicas –bien pagas, desde ya– para plantear algo que se situaría en el borde entre la posibilidad y la utopía.

El año siguiente mostró un cambio que –si bien mantenía la dirección– suponía una mo-

dificación en cuanto a la visibilidad: se decidió convocar a artistas para unas pocas intervenciones de envergadura en algunos lugares estratégicos de la ciudad. Eso hizo que en esa oportunidad la relación con la obra propuesta fuera la de ir (como se va a un museo) a los espacios urbanos afectados por el evento.

Pero la transformación más importante se produjo con la siguiente. La 4SAR08 se planteó la posibilidad y la necesidad de salir de Rosario hacia otras localidades de la provincia que estaban tan ávidas como nuestra ciudad de eventos como éste. Así nació “Calle principal y bar tradicional”, el concepto marco para la cuarta instancia del evento, que incluyó a cuatro ciudades (invitadas por Semana del Arte Rosario a hacer sus propias producciones) de Santa Fe: Santa Fe capital, Rafaela, Reconquista y Venado Tuerto.





McDonald's

INGENIERIA

INGENIERIA





La idea convocante fue la de pensar ese espacio común –a partir del cual se han construido nuestras ciudades– y que sigue mostrándose de algún modo, a pesar de las modificaciones sufridas por el tramado urbano. Por eso, la máquina convocante, en esa oportunidad se condensó en: “Las ciudades nacen en una plaza, se desarrollan en una calle y se encuentran en un bar”.

En 2009, la quinta producción de Semana del Arte marca –probablemente– su apoteosis. Diez localidades de la provincia de Santa Fe aceptan la invitación a participar de un evento para pensarse a sí mismas desde su otro. De allí que esta Semana estuviera marcada por el concepto de “borde”, para desplazarnos desde los límites a los espacios de posibilidad.

Los límites separan dos cosas bien definidas: membranas, fronteras, muros, diques,

barreras que están ahí para demarcar territorios –no sólo espaciales o geográficos, sino de todo tipo y con todo lo que connotan, contienen y conllevan, desde idiomas o lenguas, hasta sustancias químicas, desde culturas diversas hasta propiedades y singularidades. También, por supuesto, conductas y comportamientos.

En ese sentido, en muchos de esos casos es bastante incierto si el límite se construyó a partir de esas disimilitudes o éstas se produjeron en torno al límite.

Por eso: el borde.

El borde tiene que ver con un lugar donde situarse sin poder estar de lleno ahí. Pero no porque lo que hay de un lado termine allí para que comience otra cosa.

En algunos casos sí.

# ¿POR QUÉ SON TAN GENIALES?

EDGARDO GIMENEZ  
DELIA PUZZOVIO  
CARLOS SQUIRRU

DEL 25 AL 31 DE OCTUBRE  
[www.semanadelarte.org.ar](http://www.semanadelarte.org.ar)



¿Por qué son tan geniales?

Edgardo Gimenez junto con Delia Puzzovio y Carlos Squirru, 1995-2009  
Impreso en 2009 por donación. Autorización de reproducción cedida por Edgardo Gimenez

EUROPTICA

ALFONSO  
MONTANARI

EUROPTICA

5SAR/09

QUINTA  
SEMANA DEL ARTE  
ROBARIO



Fundación  
Surco Histórico de Santa Fe

CASTAÑO



MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

GOBIERNO DE SANTA FE

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y CULTURA

CARVA  
DEL...  
DIPUT  
LISTA  
proyecto  
SUR





El borde demarca, pero lejos de limitar, propone. El borde pide el paso, el movimiento, el cambio.

Así llegamos a la instancia que nos convoca y que deviene publicación a partir de una propuesta que se basó en la inclusión y la pluralidad: el Cabildo Abierto del Arte en Rosario. “Volver” a Rosario significó, por un lado, la oportunidad para reflexionar lo que nos había ocurrido (como organizadores del evento) hasta ese momento y, por otro, el de invertir la modalidad: en lugar de ir al encuentro, situarnos como anfitriones para todos los que estuvieran interesados en pensar y debatir el arte hoy en nuestro país, aprovechando una

fecha posibilitante y que merecía una respuesta acorde: el Bicentenario de la Revolución de Mayo.

Esta publicación no podía dejar de lado la historia que le dio existencia. Esa historia tiene nombre y apellido, Semana del Arte en Rosario, y ha marcado el inicio de algo tan impensado en un primer momento como incorporado a la agenda ciudadana hoy: la posibilidad de que el arte sea apropiado –de verdad, desde la intensidad del deseo que permite la reflexión– por quienes desde hace un par de siglos vienen construyendo eso –desde el esfuerzo, la lucha y también el disfrute– que les da nombre: los ciudadanos.



Página 92

Nicola Costantino

De la serie *Peletería con piel humana*

Vidrieras de Falabella

Rosario, 2005

Página 93

Roberto Jacoby

*Yo tengo SIDA*

Gigantografía sobre calle Córdoba al 600

Rosario, 2005

Página 94

Intervención de Román Vitali

Llame ya! Obra en puerta

Rosario, 2006

Página 95

Intervención del Grupo Tereré

Supermercado JUMBO, Portal Rosario Shopping

Rosario, 2006

Página 96

La merenguita, transporte oficial de  
la Noche de museo abiertos

Página 97

Intervención de Estebán Álvarez

Fuegos artificiales

Rosario, 2007

Página 98

Intervención de Dante Taparelli

Shopping del Siglo

Rosario, 2008

Página 99

*El carrito de las inauguraciones*

Intervención de La herrmana favorita

Rosario, 2008

Páginas 100-101

*¿Por qué son tan geniales?*

Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio

y Carlos Squirru, 1965-2009

Afiches callejeros

Rosario, 2009

Página 102

*Emergia*

Acción colectiva a cargo de

Miguel Rodríguez Sepúlveda

Rosario, 2009

Página 103

Alberto Greco

*Vivo Dito*, 1964

Afiches callejeros

Rosario, 2009

Página 104

Museo Municipal de Arte

Decorativo Firma y Odilo Estévez

Noche de museos abiertos

Rosario, 2009



## LOCALIDADES

A partir de su cuarta edición la Semana del Arte comienza a desbordar los límites de la ciudad, multiplicando los escenarios y ampliando su escala natural. A la iniciativa rosarina empiezan a sumarse otras localidades, primero proponiendo como espacio de intervención una trilogía constitutiva de lo urbano: la plaza central, su calle principal y el bar tradicional, para luego –en una edición posterior– interrogar la noción de límite: las geografías, los circuitos y mapas que se constituyen cuando éste se desdibuja.

Desde 2008 las localidades de Santa Fe, Rafaela, Venado Tuerto, Reconquista, Rufino, San Carlos Centro, Helvecia, Tostado y Los Amores, llevando a cabo estas propuestas, han logrado configurar por siete días un territorio en común, una zona franca.

A continuación, un compendio de textos e imágenes de esas singulares experiencias.



## LOS AMORES

Página 108

Intervención de Graciela Sacco y Roberto Echen  
Los amores, 2009

Desde el momento que nos llegó la propuesta de realizar una jornada para que la comunidad se reúna en el rescate y la apreciación de las producciones artísticas autóctonas, los docentes comenzamos a planificar la manera de llevarlo adelante, en el marco de un proceso de reflexión acerca de la escasez de espacios escolares instituidos para este fin.

En nuestra escuela, el arte se reduce solamente a un tratamiento superficial y circunscripto a escasas horas en materias que denominamos "especiales", como Música y Plástica. No obstante somos conscientes de su necesidad e importancia para el desarrollo psicosocial y afectivo de los niños. Es por ello que queríamos darle relevancia a estas actividades y aprovechar la oportunidad que se presentó, dedicándole el tiempo que se merecía.

El primer paso lo dimos con los alumnos, invitándolos a participar en la realización de un mural colectivo con el tema "¿Qué es lo que hace a Los Amores diferente a otros lugares?". El entusiasmo fue casi general, lo que contagió a todos los docentes del establecimiento. El mural se concretó en una gran tela en la que cada miembro de la comunidad educativa podía plasmar su mirada.

El segundo paso fue proponerles a las demás instituciones del pueblo, tomar parte, expo-

niendo sus trabajos artísticos. La escuela secundaria, a través de la profesora de Educación Artística y un grupo de estudiantes, decidió compartir los trabajos realizados por todos sus alumnos.

Por último, ampliamos la invitación a los artistas locales: músicos, bailarines, artesanos, etc., para que compartiendo su arte permitan que toda la comunidad conozca el trabajo que realizan y estimulen la expresión artística en los niños. Es muy importante señalar que los artesanos no tienen en el pueblo un espacio específico para dar a conocer sus trabajos. La jornada se concretó y fue un éxito, en un clima de festejo y participación popular, con la infaltable expresión de alegría como característica distintiva de nuestro pueblo. De la evaluación posterior surgió la necesidad de instituir este espacio, que nos permitió no sólo encontrarnos en comunidad sino apreciar la importancia y el valor del arte como motor de la actividad creadora, de la alegría y el aprendizaje de los niños. Es así que este año en nuestra institución realizaremos una jornada por el Arte en el mes de octubre.

Marcelo Matos  
Director Escuela N° 6046 Los Amores

## RAFAELA

Rafaela se sumó a la propuesta cultural para participar en la Semana del Arte de Rosario, en sus ediciones 2008 y 2009. Así es que la Legión Joven del Centro de Artistas Plásticos Rafaelinos Prof. Ricardo Merlo + MOVIDERO, conjuntamente con la Municipalidad de Rafaela, organizaron la Primera Semana del Arte Rafaela 08 y la Segunda Semana del Arte Rafaela 09.

*“El artista es el primero en transformarse, y, con él, el público deja de ser una masa de acuerdo entre sí y se convierte en individuos en desacuerdo ante una nueva realidad artística.”* Gabriel Orozco

Los nuevos lenguajes en el arte han salido afuera, literalmente afuera, de los espacios convencionales. Ya no es siempre un concierto en un teatro, una obra de teatro en una sala, una exposición en una galería de arte. Ahora vemos danza dentro de un museo, las artes visuales en la calle, y por qué no un concierto en la sala de una vieja usina.

En 2008, se realizó una convocatoria abierta interviniendo como jurado Rodrigo Alonso. En la elección de las obras se priorizaron aquellas que presentaban una verdadera inclusión de la ciudad, en las que el espacio habitual se viera modificado, tratando de concentrar la mirada del público neófito/común, para incluirlo.

Las obras cobraron vida en la avenida principal, presentando un amplio espectro de materialidades, y apoderándose de espacios que generalmente quedan fuera del circuito

habitual del arte; es así que “artistas” provenientes de campos muy diversos intervinieron vidrieras, veredas, canteros, cordones de veredas, plazas.

El video fue una de las posibilidades de intervención. Sobre vidrieras comerciales se proyectaban historias personales sobre “Mi primer beso”, así como se relevaba fotográficamente el discurso arquitectónico de la ciudad, bajo “Consideraciones urbanas”, o se revivía el pasado sonoro de los viejos almacenes Ripamonti en “Más de una encrucijada”.

El espacio fue resignificado poniéndose tanto al servicio del objeto intervenido al convertirse en Tierra de Sapos (Sapoland) como sirviendo de escenario a estatuas vivientes, “Retratos mágicos en el boulevard” o transformándose en pasarela de modelos ocasionales que se vestían con artículos de ferretería mostrando “Usos alternativos. Prendas de arte” que interpelaban la mirada del paseante habitual.

El discurso visual de la ciudad también estuvo en juego desde una obra en neón que representaba una llama de fuego puesta en la vidriera de un negocio de venta de cocinas, pasando por la estampa en serie de un Fiat 600 en el cordón de la vereda o la reproducción a gran escala de dibujos de Zumo o Buda, mediante “Irresistibles stickers”.

Esta semana culminó con 10 minutos de desalojo del centro de la ciudad en hora pico produciendo “Vacío boulevard”, como metáfora del acontecer del arte en la ciudad. La posibilidad de “hacer lugar”.

En 2009, la apertura estuvo a cargo de David Maggioni con un lanzamiento de 200 globos de papel. La acción inaugural migró desde la sorpresa a la magia en el lapso de minutos, en el que todos, niños y adultos expectantes, lanzamos un globo de papel al aire de la ciudad que se inundó de fugacidad.

Uno de los objetivos fue rescatar la figura del artista como aquel que señala algo definido como su arte y mostrarlo. "El arte *in situ* es una forma de intervención artística que toma en cuenta el espacio en el cual se deja ver". Las "Acciones limítrofes" entre lo artístico y lo cotidiano fueron las de mayor compromiso con el tema que trató esta edición, a pesar de la poca participación de público –todavía desorientado con la propuesta–, que consistió en llevar al espacio cultural de MOVIDERO los "Talleres para la formación integral de un artista que se considere contemporáneo: peluquería, repostería y arreglos florales".

El criterio de coexistencia –asegura Nicolás Bourriaud– consiste en que toda obra de arte produce un modelo de sociedad que traspone el ámbito de lo real o podría traducirse en él. Este fue el fundamento de "Lectura a bordo" donde actores leían poesía, cuentos, teatro a pasajeros ocasionales en el recorrido habitual de los minibuses locales.

Otra manera de permitir "al que mira" o en este caso "al que escucha" completar la obra que estaba sucediendo, el sonido o el ruido y el silencio como borde, fue "Danza y música electrónica en vivo en el espacio del Museo" o Taller de Danza Contemporánea con música de John Cage, donde los lenguajes

superpuestos, fueron hacia un nuevo lugar, hacia un entre-medio donde las identidades (supuestas) entran en conflicto.

Se propiciaron además espacios de encuentro para la generación y construcción de ideas que nos permitieran poner en crisis nuestros "modos de ver". En las Charlas de "Café debate" en MOVIDERO, la conferencia de Ayelén Vazquez, "El arte hoy. Un abordaje a partir de la reflexión estética" fue un significativo aporte.

El cierre de esta semana se basó en la ausencia de la imagen o mejor dicho en la "proyección ciega" de la música para una película inexistente e imaginaria, que resignifica la función de la música en el contexto del cine. En este juego el espectador pasó a ser el creador de su propio rodaje instantáneo, visual e imaginario.

Todas acciones ocurridas en dos semanas de intensidades y acuerdos, de comentarios y participaciones activas, de mirar mucho, ver y escuchar. El arte entrometiéndose en la vida urbana.

Lo más notable de estos tiempos es el cruce que se produce entre las diferentes manifestaciones del arte, porque finalmente cambian los espectadores pero también cambian los artistas, cambió el hombre y, en muchos sentidos, cambiamos para seguir modificando el mundo, y esa es la perspectiva que no podemos perder.





250  
SOUTH YORKSHIRE

## SAN CARLOS CENTRO

Si uno observa el plano de la ciudad, puede ver que es casi un rectángulo prolijamente atravesado por una línea (la ruta 6) que la divide en dos partes (también casi) iguales.

Ahora bien, atendiendo al circuito artístico de aquellos días –¿usaré de nuevo un casi?– la ciudad no estaba bordeada, sino atravesada por esta misma ruta que significó el borde mismo, sin más, de la Semana del Arte. No es casual que se respete esta cuasi linealidad en San Carlos donde transitamos a diario como si fuera una mera costumbre de no poder tomar otro camino. Solo dos puntos se fueron de este espacio y más allá de la plaza; dos puntos delimitando bordes totalmente diferentes, que llevados a la geometría demarcarían el espacio en las cuatro partes que dibuja a la sociedad sancarlina. ¿El arte por el arte o el arte por lo social?

Esto visto desde la linealidad de un plano –no pudo dejar de sorprenderme de no haberlo percibido antes– es significativo; quienes se dedicaron a bordearlo no buscaron más que el centro como ruptura, partiendo desde el arco de entrada hasta el final mismo de la ciudad. Un camino de bordes.

Esta semana provocadora, polémica, pedante, incluyente o excluyente, zarpada ¿violenta?, bastarda, ¿pusilánime?, emergente, necesaria, apasionada, desmedida, fue una fisura para la platea sancarlina. Bueno, malo, si no hubiera habido esto, no hubiera habido nada. Desde allí, desde ese algo, partimos quienes comenzamos a apasionarnos en pensar lo diferente, que no sea meramen-

te divertido, que despierte aquello que nos sensibiliza y nos hace sentir especiales.

San Carlos no es sólo un rectángulo demarcado por campos y pura llanura. En esa semana aparecieron quienes construyeron montañas arriesgándose a que aquellos que no pudieron conservar más la visión de planicie tuvieran que no acostumbrarse y decidir esperar esa tan venerada normalidad. San Carlos conservador y respetuoso del orden político se encontró desbordado. Sí, faltaba un borde que contenga esta esperanzada búsqueda –ansiosa– de que algo esté pasando que se parezca un poco a la locura.

Toda esta historia se resume en lo que sucedió al final. El sábado 31 de octubre de 2009, esa tardcecita, cuando nos acercamos al núcleo urbano de la ciudad, nos pensamos solos, transitando circuitos y museos improvisados. ¡Qué equivocados...! ¡Cuántos ojos! Miradas, Desborde, Vínculo, Infancia, Al borde, Reina-madre, Recursividad, La puerta, Bordieu, Virgen, Doble mantis, Border, Imaginación, Segundo hogar y Anhelos crecieron en algún lugar, después de, literalmente, atravesar la ciudad con el arte; ya en la culminación y a punto de ser vaciados de la ciudad para que nadie más se intimide, rompieron el rectángulo y brotaron en tierra fértil, apasionadamente, como seres devenidos de llanura. Maravillosa noche, mágica, algo nos dejó, que se sepa.

Gabriela Stettler

## SANTA FE

Tras los pasos de un profano en pintura...  
por calle San Martín, al sur

*"El arco iris reina en el cielo por un momento y después se va, al atardecer, en los brazos de una noche más negra y más pareja que el fuego". Juan José Saer, 1969<sup>1</sup>*

A Saer le gustaba caminar por calle San Martín, demorarse en la vereda de la mítica Librería y Editorial Castellví y después rumbar para el Museo Municipal de Artes Visuales. Es muy probable que por entonces su ordenanza lo creyera loco y no le resultase sencillo argumentar sobre los motivos del color frente a sus amigos pintores, Fernando Espino, entre ellos.

A Saer le gustaba demorarse en calle San Martín, tanto como a los artistas, los comerciantes, los vecinos y los turistas que participaron de la primera y de la segunda Semana del Arte en Santa Fe. La consigna del año 2008 nos invitó a transitar e intervenir una arteria principal de la ciudad y a darnos cita en un bar tradicional. Fueron intensos días de trabajo y de celebración junto a artistas de todas las edades, con formaciones diversas, pero con un mismo compromiso para hacer del espacio público, tantas veces ignorado e, incluso, vandalizado, un espacio de todos y para todos.

Y quienes más disfrutaron del juego fueron los propios comerciantes que cedieron sus vidrieras y los vecinos de las placitas Fragata Sarmiento y 2 de Abril. La primera convertida en un paseo para las artes, con

<sup>1</sup> Saer, Juan José [1969], "Pensamientos de un profano en pintura", en *Cuentos Completos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

EPANACI



la participación de la Asociación de Artistas Plásticos Santafesinos (AAPS), y la segunda, transformada por los grupos Veo Veo y Dominó, en un paisaje de árboles amarillos que Van Gogh hubiera amado, con flores y cintas que tejieron una trama urbana sorprendente y propicia para la música y la danza. Extensa fue la programación de actividades: sastretería teatral, mimos, performance, pintura, escultura, video instalación, intervenciones con objetos artísticos y en las vidrieras de los principales comercios a lo largo de la calle San Martín. Mientras tanto, el Museo Municipal de Artes Visuales seguía allí, camuflado por un cardumen de peces luminosos imaginados por Andrés Dorigo.

Hubo mucho para ver, para sentir y compartir en aquella Semana del Arte de 2008 que coincidió con el proyecto "Miradas Urbanas: el Arte acompaña al Comercio", una iniciativa privada que contó con el apoyo del Gobierno de la ciudad a través de la Secretaría de Cultura.

Al año siguiente, 2009, participamos de una nueva Semana del Arte. Bajo el concepto de "Al Borde", integramos una red junto a otras nueve localidades de la provincia: Rosario, Rafaela, Reconquista, Venado Tuerto, Tostado, Rufino, San Carlos, Los Amores y Helvecia. La actividad principal fue "Señalamientos urbanos" y reunió fotografías que señalaban un espacio significativo para pensar en el concepto de borde y en situaciones cotidianas que muchas veces quedan inadvertidas, comprometiendo nuestra mirada para ver la ciudad de otro modo.

Se había planteado la consigna de reflexionar sobre los bordes de la ciudad, esos bordes geográficos y simbólicos, esos límites borrosos sobre los que el mismo Saer había discutido a propósito del concepto de "zona". Más próximos a la idea de pasaje que de límite, decidimos homenajear a un artista del borde, a alguien que trabajó en la frontera de los géneros y de los materiales, tan cerca de la gracia como de los demonios. Elegimos a Juan "Peti" Lazzarini, organizamos una pequeña exposición de obras patrimoniales

del Museo Municipal de Artes Visuales, invitamos a los amigos del artista y repusimos imágenes de su obra y una entrevista filmada en su taller, a cargo de Domingo Sahda, para *Creadores Santafesinos*.

A partir del concepto de borde, también se promovió "Diálogos sobre la Marechal" (en ocasión de la reapertura de esta emblemática sala de teatro experimental), actividad co-organizada con la Escuela Provincial de Teatro N° 3200 de Santa Fe, con la presencia de un crítico, Roberto Schneider, y de un actor y director, Raúl Kreig. Y como actividad final de la Semana, se concretó "Arte Liceo", una gran performance multidisciplinaria en la que participaron todas las Escuelas, todos los niños y adultos, del Liceo Municipal "Antonio Fuentes del Arco".

En resumen, una ciudad que recuperó las ganas de disfrutar de sus parques y paseos, una ciudad en la que el arte nos integra y vuelve a ser agenda de debate. Como lo fue para tantos artistas que, como nuestro querido Saer, necesitaron y necesitan darse una vuelteita por calle San Martín, compartir un café con los amigos, hojear un libro de poemas y demorarse en la mítica vereda de Castellví, donde el solcito es más cálido y las mujeres más lindas.

## TOSTADO

Nuestra Semana del Arte de 2009 se prolongó por quince días, ya que la hicimos coincidir con el Aniversario de la ciudad de Tostado. Comenzamos con la Muestra de una artista plástica, Analía Sagardoy (tostadense radicada en Santa Fe). La muestra se denominó "La misión del fruto", frase que extrajo de un texto del antropólogo argentino Rodolfo Kusch, en donde se refiere, en forma metafórica, a la vida misma. La misión del fruto, según este autor, es transitar la vida conciliando opuestos. Es por eso que en la muestra encontramos, desde una perspectiva sintáctica, contrastes de tamaños, valores, temperatura, posición, regularidad y brillo; y desde la semántica, frente a lo profuso de algunos diseños, el contraste permanente de la estructura del módulo y del soporte; desde la sociológica, hallamos al hombre como unidad y contradicción salvaje y civilizado y por último, desde la antropológica, vemos el contraste del "mero estar" del hombre americano y la tensión del "ser alguien" del hombre occidental o civilizado.

El arte para Analía Sagardoy es una tarea de inventar, de evocar, señalando las estaciones del alma, los ciclos contrastantes de la naturaleza, porque somos frutos orgánicos situados en esa confluencia.

Somos sujetos de cultura y objetos de la naturaleza a la vez, vamos conciliando opuestos, decidiendo continuamente estrategias para vivir y para ser felices. Esta muestra fue realizada en el auditorio de la Cooperativa Telefónica de Tostado con un

público numeroso, en el que se incluyeron compañeros de escuela, culminando con un "vino de Honor".

Asimismo, y ante la escasa afluencia de gente al Museo Histórico Regional Hernández Galiano llevamos el museo a los lugares urbanos de circulación cotidiana: los locales comerciales. Nuestro Museo sufre un gran deterioro edilicio. Desde el año 2005, llevamos a cabo gestiones ante la Dirección Nacional de Arquitectura, solicitando un subsidio para su restauración y puesta en valor. El Museo abriga 934 objetos. Fue declarado Monumento Histórico según Decreto N° 12018 del 22 de diciembre de 1961 y está bajo la guarda de nuestra Municipalidad.

Tenemos también bajo nuestra custodia la Escuela Rodante o Caracol N° 942, en la que fuera docente Angelita Peralta Pino. Se trata de un vagón que fue acondicionado para tal uso en el año 1940, época donde el ambiente rural era disperso: las distancias, las condiciones climáticas dificultaban las comunicaciones y las ocupaciones de los niños en tareas rurales conspiraban contra una regular asistencia escolar.

Por todo esto, se expuso en la vía pública la Escuelita Rodante, restaurada por la Municipalidad, con todas sus pertenencias, en las que se incluyeron el guardapolvo de la docente, escritos, bancos, pizarrón, fotos, etc., la cual fue visitada por mucho público, a quienes entregamos un folleto con una apretada referencia.

En diez locales comerciales expusimos objetos del Museo, los que hicimos coincidir con la tendencia de cada local. Muchos tostadeneses quedaron sorprendidos por la magnitud y el valor de cada objeto exhibido.

Estos eventos fueron para nosotros una tarea que hicimos con gran entusiasmo, con mucho cuidado y respeto, y consideramos que hemos logrado los objetivos propuestos: recordar, homenajear y movilizar, ampliando el significado de pertenencia.

Ana Isabel Castelli  
Subsecretaría de Cultura  
Municipalidad de Tostado

## VENADO TUERTO

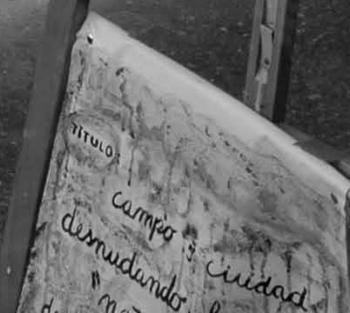
Un desafío que  
se renueva cada año

Desde la Secretaría de Cultura y Educación de Rosario y el Museo Castagnino+macro se organizó la quinta edición de la Semana del Arte, evento cultural que se realiza desde 2005. En esta ocasión, como ya se hizo en 2008, se invitó a participar a distintas localidades: Santa Fe, Rafaela, Reconquista, Venado Tuerto, Tostado, Rufino, San Carlos Centro, Los Amores, Helvecia.

Es por esto que la Municipalidad de Venado Tuerto a través de la Dirección de Cultura y en conjunto con el Profesorado de Artes en Artes Visuales del ISP N° 7, se sumaron a esta nueva propuesta titulada "Al Borde".

La consigna propuesta por los organizadores, planteaba un gran desafío creativo y un mayor compromiso de unir el arte a la vida cotidiana de la sociedad. Los artistas de Venado Tuerto presentaron una serie de obras y acciones para dicha convocatoria.

Mauro Casagrande, Joana Bacarinni, Mirta Mas, Jorge Acosta, Néstor Aguirre, Beatriz Nannini y Malena Núñez, bajo el título "Instantáneas Urbanas", llevaron a cabo un proyecto que tenía como premisa romper con la fragmentación social, cultural e ideológica que forma parte de la actual idiosincrasia. El soporte elegido fue un colectivo intervenido con impresiones digitales en plotter. Que la obra se presente en el exterior de un colectivo está en relación con el sentido de los medio de transporte urbano: sirven para unirnos, conocer lugares y lenguajes diferentes. Corina Fernández Acosta trabajó la idea de infinitud a través de lo finito del límite. El borde de nuestro planeta es el comienzo del



FAMILIA Y COMUNIDAD EN EL DISEÑO DE UN...  
TRABAJO PLATA...  
SANCHEZ, JEN...

cosmos del universo. La obra muestra un fragmento de luz que bien puede asemejarse a la atmósfera terrestre. La técnica utilizada fue pintura al óleo, presentada en tres soportes de 0,6 x 1 m.

Laura Bertuzzi, con una pintura desde el cordón de la vereda, tuvo como fin conceptual pensar sobre la trasgresión constante en la que se presenta el arte. El mismo no tiene límites y comenzar a pintar desde los límites de la vereda nos invita a reflexionar sobre esta idea. La obra era una pintura de 2 metros de largo, ubicada en la esquina de Belgrano y 9 de Julio.

Abigail Bergaglio realizó una escultura de telgopor, yeso, vidrio y parafina presentada en la intersección de las calles 25 de Mayo y Belgrano. La idea de esta obra fue mostrar los límites de tolerancia que pueden ser alterados de un momento a otro en la dinámica y presión con que el mundo actual se presenta.

Leopoldina Voile, con el título "Figurones desde adentro", realizó una obra basada en la idea de hacer de los límites un borde, la artista buscó crear un mundo imaginario dentro de los límites macizos del poste de luz. La obra consistió en imágenes bidimensionales realizadas en pinturas asfálticas, pero no se acabó en sí misma sino que continuó de manera virtual en Internet donde se muestran las reacciones del público.

Con el título "Solo al borde el hombre puede encontrarse", Leonela Carrazza mediante frases e imágenes pictóricas buscó reflexionar sobre la construcción de una sociedad más justa sin la necesidad de llegar al borde de la destrucción. La obra se presentó en Belgrano y 25 de Mayo, en la fachada de la Catedral.

Marta Beatriz Daneri presentó su obra de pintura sobre tela y madera tallada, titulada "Saquemos los trapitos al sol", con la cual buscó hacer hincapié en el concepto de libertad.

María Alejandra Fama realizó una escultura de cartapesta sobre soporte de madera, señalística urbana con la cual buscó mostrar

al ser humano con una intención de evasión, tratando de atravesar la realidad: los muros cotidianos que se atraviesan y paredes que se derrumban.

El trabajo que Omega 22 presentó, titulado "Génesis", hizo hincapié en las relaciones humanas, fundamentalmente en el acoso y la libertad que nos brindan las miradas. La obra consistió en una instalación realizada con pelotas plásticas, pintura acrílica, hierro, luces y cables.

Alberto Laurito con "El hilo se corta por lo más fino" se centró en la problemática de la política neoliberal que dejó en nuestro país secuelas dolorosas: la exclusión social como producto de la esencia del sistema capitalista. En este sentido, la clase obrera es el tramo más débil por donde se corta el sistema. La obra consistió en siluetas hechas en cartapesta colgadas de una tela que simula el hilo en la que se sostiene la clase obrera. Con la obra "Desde adentro", escultura realizada con arcilla, metal, vidrio, etc., Mariela Elena Núñez buscó jugar con la imaginación y mezclar realidad con fantasía, lo absurdo y lo racional. La obra se presentó en la esquina de Irigoyen y Junín.

Velquis Ramírez presentó la obra "Uno América", cuyo título hace referencia al término que utilizó la CIA para bajar los lineamientos en Latinoamérica, tal como fue el Plan Cóndor y los golpes de estado ensayados y llevados a cabo en nuestra América. Esta obra intentó reflexionar sobre la exclusión que genera el imperialismo estadounidense en los lugares donde tiene influencia. El trabajo fue realizado en pintura sobre poliuretano, cartapesta y madera. Se emplazó en la marquesina de la plaza San Martín que está sobre calle Belgrano.

Nilda Susana Pérez participó con "El límite lo marca la metamorfosis". El concepto de la obra es una metáfora en la que el gusano creyó en sus sueños, donde el cuerpo no entendió de límites, que al borde de la muerte, encontró su continuación en un ser alado que siempre soñó. ¿Qué importa ir contra la corriente si el fruto de tu decisión te trans-

forma en lo que siempre soñaste? La obra consistió en un móvil de cerámica esmalzada, integrada por un capullo de seda, un tronco y una mariposa. La obra se ubicó al lado de la catedral.

Silvina Noguero con "Miradas" se pregunta hasta dónde miramos. Esta obra realizada con pintura acrílica sobre lienzo, puso en juego la profundidad del hecho de mirar, el cual muchas veces termina siendo un simple ejercicio superficial.

El objetivo de Mara Gabriela Nawelaerts fue cambiar los tristes grises por amarillos para transmitirnos la fuerza y la energía vital del sol, por magentas y violetas que ayudan a tener confianza y seguridad interior, por verdes que con su fuerza vital de amor, sanan, calman y armonizan, incorporando también un mandala que proteja la ciudad de Venado Tuerto. La obra consistió en pintar las tres glorietas de la estación de trenes emplazada en la calle Sarmiento y su intersección con Juan Domingo Perón. El mandala fue realizado sobre soporte de madera.

María Elena Molina de Núñez con "Un jardín", escultura en vidrio e hierro, buscó emular las flores de un jardín soñado por un dibujante de cuentos infantiles. La presentación la realizó en la calle Runciman entre Rivadavia y Alberdi.

Angélica Rochon presentó "Recuerdo de la naturaleza antes de la destrucción", cuyo fundamento se sintetiza en el recuerdo de lo que no estará después. La obra constó de una gigantografía de una composición plástica sobre fotografías y fue expuesta en el espacio verde ubicado en calle Dante Alighieri 738.

En la propuesta de Julieta Rosell, el límite deviene borde, la obra se corrompe y se expande, la gente lo ve, detecta esos bordes y crea sus propios límites (mentales, psicológicos tal vez). La obra se divide, se separa. La idea de borde tiene que ver en este sentido con el lugar que ocupa la obra. ¿Dónde termina la obra? ¿Hasta dónde llega? La elección de la artista de utilizar pasacalles fue muy pertinente, rompiendo con las perspec-

tivas humanas y eligiendo otras propuestas por el arte mismo. La presentación se realizó en Belgrano y 25 de Mayo.

Maggie Veron con "Fin de Ejido Urbano" buscó romper los límites entre el campo y la ciudad produciendo un diálogo estético entre ambos. La obra consistió en una gigantografía con la imagen hiperrealista de la tierra con el fin de tomar conciencia sobre la necesidad de su cuidado.

Con "Emergiendo de lo limitado", María del Pilar Carretero de Miquet buscó plasmar cómo el ser humano pugna por salir de los límites. La obra, una escultura realizada con caños, arcilla impalpable, arcilla con chamote, metal y madera, se ubicó en el Shopping Patio Casey.

Pablo Miquet con el título "Abordando el desborde, desbordando el borde, bordeando el reborde: grito anónimo en el mundo globalizado", realizó una obra que consistió en una escultura y collage, que nos mostró las sensaciones del ser humano ante la crisis actual. Su ubicación tuvo lugar en el Shopping Patio Casey.

María Florencia Santinelli presentó bajo el título "Murga en blanco y negro" una performance, cuya consigna fundamental era la integración social. Los integrantes de la murga llevaron remeras con imágenes del lenguaje de señas y repartieron volantes escritos en Braille. La obra tuvo lugar el sábado 31 de octubre en Plaza San Martín.

Cos esta muestra se puso de manifiesto, una vez más, que Venado Tuerto está a la altura de las grandes ciudades en cuanto a organización cultural y potencial creativo. Desde la Dirección de Cultura y el Profesorado de Artes en Artes Visuales, agradecemos la participación a nuestra convocatoria, lo que nos estimula a realizar futuras propuestas y nuestros queridos artistas ya son parte de la rica historia cultural de Venado Tuerto.

Andrés Calabrása



## AGRADECIMIENTOS

Fundación Nuevo Banco de Santa Fe  
Ministerio de Innovación y Cultura - Gobierno de Santa Fe  
Marcelo Romeu



MUNICIPALIDAD DE ROSARIO



A partir de lo ocurrido en el Cabildo Abierto del Arte, convocado por el Museo Castagnino+macro de Rosario el 27, 28 y 29 de mayo de 2010 en el contexto de la Sexta Semana del Arte Rosario, se hizo evidente la necesidad de poner en papel esa primera construcción de la posibilidad de un debate que nos convoque desde la diferencia, que no plantee la verdad del arte sino una máquina dinámica de creación constante de un campo más abierto y contenedor.

La riqueza de los planteos, la calidad de los panelistas y la participación activa de los asistentes impusieron esta demanda de una publicación que diera cuenta de la diversidad, los puntos de vista y los interrogantes que aparecieron en esa primera instancia de debate.