nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 1

ramona

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar
buenos aires
setiembre 2007
10 pesos

74

Encrucijadas del arte activista en la Argentina > Ana Longoni

Arte y política II
Límites en cuestión

Encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino
> Daniela Lucena

Prácticas visuales, comunicación y activismo en la Argentina
Misiones > Grupo Paré
Entre Ríos > M.A.R
Córdoba > Proto-Copyleft L.A.
San Juan > Hernán Bula
Chaco > Activa Memoria
Santa Fe > Woki Toki
Buenos Aires > Iconoclasistas

Además:
“El centro cultural tiene una misión educativa”
> Mariano Oropeza con Liliana Piñeiro
Comentario de muestra > Mariano Dal Verme por Xil Buffone
Pequeño Daisy Ilustrado > Diana Aisenberg

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 2

ramona
revista de artes visuales
nº 74. setiembre de 2007
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Concepto
Roberto Jacoby

Editoras invitadas
Ana Longoni, Daniela Lucena y Julia Risler

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

Secretario de redacción
Augusto Idoyaga

Coordinación
Guadalupe Maradei

Rumbo de diseño
Ros

Diseño gráfico
Silvia Canosa

Suscripciones, distribución y ventas
Mariel Morel y Agustín Huarte

Prensa y organización de eventos
Julieta Reynoso, Carla Lucini

Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI
El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores

ramona**web**
www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto
Roberto Jacoby

Producción
Laura Martínez Bigozzi

Desarrollo web
Leonardo Solaas

Agenda y secciones
Clara Firpo, Guadalupe Marrero Gauna

Fundación START
Bartolomé Mitre 1970 5ºB
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As

Coordinación general
Patricia Pedraza

Webmaster
Ricardo Bravo

Relaciones institucionales y proyectos
Julieta Regazzoni y Hernán Monath

índice

9 **DOSSIER: PRÁCTICAS VISUALES, COMUNICACIÓN Y ACTIVISMO EN LA ARGENTINA**

10 **Posadas (Misiones)**
Un repaso por las ideas y las acciones del grupo Paré
Paré

15 **Paraná (Entre Ríos)**
Cofradía del M.A.R.
M.A.R. (Movimiento Artístico Revolucionario)

17 **Córdoba**
Proto-Copyleft L.A.
Lila Pagola

20 **Resistencia (Chaco)**
Activa Memoria
Leonardo Ramos

22 **San Juan**
Haciendo de las suyas
Luciana Rago

26 **Rosario (Santa Fe)**
Proyecto Woki Toki
Woki Toki

28 **Buenos Aires**
Creación política y libre circulación
Iconoclasistas

31 **Encrucijadas del arte activista en la Argentina**
Ana Longoni

44 **Arte y militancia: encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino**
Daniela Lucena

52 **“El centro cultural tiene una misión educativa”**
Mariano Oropeza

56 **Pequeño Daisy Ilustrado**
Diana Aisenberg

58 **Comentario de muestra: Magia**
Xil Buffone

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 4

curriculum cero

Del 19 de septiembre al 20 de octubre de 2007

LEANDRO ERLICH

RUTH BENZACAR
GALERIA DE ARTE

PREMIO FUNDACION ANDREANI 07 08

Artes Visuales | Primera Edición

Entrega de premios

Viernes 5 de octubre 19:00 hs
Museo Juan B. Castagnino
Primera Edición del
Premio Fundación Andreani 07 / 08
destinado a las Artes visuales

Avda. Pellegrini 2202
Ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe
www.fundacionandreani.org.ar

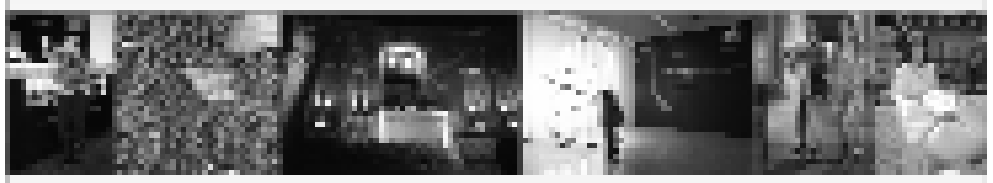
FUNDACION Andreani

Otra forma de llegar

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 6

CHANDON

desde siempre apoyando el Arte y la Cultura.



TRASTIENDAS 2007 EXPO

TRASTIENDAS 2007 EXPO

DEL 12 AL 20 DE OCTUBRE

EN EL CENTRO DE EXPOSICIONES
DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
FIGUEROA ALCORTA Y PUEYRREDÓN
INFORMES: WWW.EXPOTRASTIENDAS.COM.AR

ORGANIZA aaga Asociación Argentina de Galerías de Arte

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 8

¿Dónde consigo **ramona**?

San Telmo
Fedro - Carlos Calvo 578

Recoleta
Asunto Impreso (C.C. Recoleta) - Junín 1930

Centro
Asunto Impreso - Pasaje Rivarola 169
Ghandi – Av. Corrientes 1743
Nobuko (Galería Arax) - Florida 687 - Loc. 18
Paidós - Santa Fe 1685
La Crujía - Tucumán 1999
De La Macha - Av. Corrientes 1888
C.C. Cooperación – Av. Corrientes 1543
Oficina Proyectista - Perú 84, piso 6º, Oficina 82
Jacqueline - Salta 781
CCEBA - Florida 943, Loc. 1

Palermo
Malba - Av. Figueroa Alcorta 3514
Belleza y Felicidad - Acuña de Figueroa 900 (esquina Guardia Vieja)
Prometeo - Honduras 4912
Mc Lector – Av. Santa Fe 2530
Materia Urbana - Defensa 707
Crack-Up - Costa Rica 4767
Prometeo - Honduras 4912
Casa de la Cultura - Rufino Elizalde 2831

Almagro
Galerna - Lambaré 893

Caballito
Gambito de Alfil - José Bonifacio 1402
Biblos - Puán 378

En el interior
CCEC – Av. Entre Ríos 40 - Córdoba
Librería Del Ángel - Drago 65 - Local 22 - Bahía Blanca

Números anteriores
Fundación START - Bartolomé Mitre 1970. 5º B
4953-2696 - ramona@ramona.org.ar

Dossier

Prácticas visuales, comunicación y activismo en la Argentina

En este número de ramona presentamos un nuevo dossier que reúne una serie de textos que relatan distintas experiencias que entrelazan creativamente recursos estéticos y comunicacionales con prácticas políticas
en Argentina.
Esta segunda entrega –que dialoga y complementa la publicada en el número anterior de la revista– cuenta con colaboraciones de artistas y grupos activistas de distintos puntos del país –Misiones, Entre Ríos, Buenos Aires, Chaco, Santa Fe, San Juan y Córdoba–, quienes reflexionan sobre sus propuestas, repercusiones y modos de trabajo. Arquitectos, comunicadores y artistas accionando desde diferentes esferas a fin de activar prácticas transformadoras que reverberan más allá de su ámbito de inscripción y –a veces sin saberlo– resuenan en otras que se expanden a lo largo de América Latina (véase **ramona 73**).
Este muestrario no pretende ser exhaustivo: sabemos que estos grupos no son los únicos pero visibilizarlos permite dar cuenta de la diversidad de proyectos y estrategias que fusionan arte y activismo de un modo novedoso, desbordando los estrictos límites que separan tradicionalmente el mundo del arte y el mundo de la militancia política.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 10

Un repaso por las ideas y las acciones del grupo Paré

Colectivo de artistas provenientes de diversas disciplinas –diseño, comunicación, letras, arquitectura–, integrado por Javier Alcaraz, Claudia Arancio, Andrés Gerhman, Silvia Barrios, Ariel Cabral, Diana Garay, Mariana Zeniquel, Pedro Insfrán y Mariana Otazú.

Paré
andresdos20@hotmail.com

Antecedentes

Paré surgió del encuentro que propicia la fiesta, donde la abolición provisional de las jerarquías y artificialismos de la vida ordinaria permiten la búsqueda del tiempo y el espacio ideal, a la vez que . Y, asimismo, devuelven la mirada y exige una reflexión sobre la realidad que nos toca vivir en el mayor tiempo y en la mayoría de los espacios.
En 1999, en la ciudad de Posadas, provincia de Misiones, la realidad cotidiana repite el sentimiento de periferia que subraya las asimetrías de un acentuado centralismo en todos los ámbitos. Esa situación periférica inocula el habitar cotidiano con exclusión e indiferencia; con sentimientos de impotencia por sentirse una pieza prescindible de la estructura general, y construye la certeza de que ningún esfuerzo es suficiente para cambiar las reglas. De esta manera las elites se vuelven conservadoras, porque si favorecen el discurso central retienen la influencia colectiva, legitimadas por el apático cuerpo social que se asume en irremediable situación de desventaja.
Los mecanismos de discusión, crítica o búsqueda de alternativas no figuran entre las prioridades, y los medios de comunicación sirven a la imposición de doctrinas y a la difusión de un modelo hegemónico de la imagen del mundo. Del otro lado, los que no poseen la capacidad económica y técnica se ven imposibilitados de dar su opinión, plantear sus dudas, explicar sus teorías, compartir sus lecturas, manifestar sus broncas o denunciar sus miserias.
El proyecto Paré nos convocó a partir de un interés común: el de cambiar una realidad existente por una realidad deseada. La propuesta debía “insertarse con eficacia en algún sistema dado, desestabilizando la ecuación de equilibrio que lo gobierna” (Manifiesto de la Société Anonyme) para generar un espacio y un tiempo que promoviera el debate colectivo en busca de ese cambio.
Así, vieron la luz una suerte de consignas que habrían de convertirse en la base de nuestras futuras acciones: una producción de sentidos que pudiese reconocerse ideológicamente independiente, en una interfaz económicamente accesible a toda la población y que fuera tecnológicamente factible para nuestra condición productiva.
Al híbrido editorial que resultó lo denominamos *Paré: reviche afista biodegradable*. Se trataba de afiches gigantes (elaborados por la suma de 70 y hasta 300 hojas formato A3) que componían cada una de las páginas de la publicación, pegadas en diferentes paredes de la ciudad. La “navegación” era posible porque cada composición incluía su enlace: un plano que indicaba la ubicación del aquí y del resto de las páginas que conformaban la edición o “circuito” dentro del casco urbano.
En cada número se ensayaron diferentes estrategias para articular la vía pública como soporte, los potenciales receptores o “parenautas” y el mensaje. Por ejemplo, al plantearse monotemáticamente, cada “circuito” convocaba a diferentes voces que daban cuenta de sus puntos de vista acerca del Futuro, el Consumo (con páginas ubicadas cerca de locales comerciales y financieros), la Ignorancia (en proximidades de escuelas e instituciones educativas), la Mentira, la Miseria (con la participación de actores que se integraban a las páginas), *Paré 3 años* (un recorrido por paredes ya intervenidas pero con sus páginas en blanco que invitaban a escribir), y *Nosotros donde estamos vamos* (con la participación de los internos del hospital psiquiátrico local y una producción que se expuso en el lugar en boga más visible de la ciudad).
La experimentación con engrudos orgánicos y sintéticos provocó diferentes resultados e hicieron de la biodegradación otra herramienta de comunicación; sin embargo, la

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 12

conciencia de la apropiación del espacio público fue lo verdaderamente trascendental de ese proceso.

Intervenciones urbanas

Un espacio público retraído nos movilizó a una interacción mucho más directa y contundente con el resto de la gente. Durante ese proceso de apropiación de la calle fuimos dejando de lado las estrategias mediáticas y nos vimos exigidos a "poner el cuerpo", indagando en las técnicas de la performance o la intervención urbana.

Para el Día de Muertos de 2001 escogimos una serie de actores sociales (una doctora, una ama de casa, un artesano, un ejecutivo, una viuda), y todos vestidos con prendas monocromas, con maquillaje pálido y ojeroso, salimos a repartir volantes con frases de Marx, Sartre, Voltaire acerca de la necesidad de hacer evidente que la peor de todas las muertes es la muerte en vida: la alienación.

Para el 24 de marzo de 2002, en el marco del acto conmemorativo del golpe de Estado de 1976, se confeccionó un enorme lienzo con la silueta de un rostro vendado en sus ojos por una lista de los acusados de colaborar con la dictadura y la represión en Misiones. Al mismo tiempo el grupo, vendado con recortes de diarios de 1976 y de la actualidad, ingresaba en diferentes eventos que se desarrollaban de manera indiferente a la fecha.

Cada vez más encontrábamos la necesidad de generar una producción significante, afectiva y cultural en relación a ser sujetos de una experiencia alejada de la producción de objetos, y más comprometida con los efectos que esos objetos producen en la sociedad.

Esta inquietud se materializó gracias a un subsidio de la Fundación Antorchas que posibilitó la elaboración de cuatro intervenciones urbanas que se convirtieron en las más trascendentales de Paré.

Neoevo se llamó la primera experiencia en esta etapa. Debido al bajo precio del kilo de yerba mate canchada, los trabajadores rurales misioneros se trasladaron a Posadas en un "tractorazo" de protesta. Acamparon en la plaza principal, frente a la gobernación, en espera de una resolución del Estado. Pasaron los días y la situación se volvía tan difícil como conmovedora: la imagen de un edificio del poder protegido por vallas y uniformados sitiado por campesinos remitía a un medioevo tristemente reeditado.

El acceso al centro del poder, a la casa de la toma de decisiones, se mostraba como la clave para resolver el conflicto, así que Paré elaboró una catapulta de gran tamaño con el propósito de disparar proyectiles (grandes bolas de papel maché) a los que se les pegarían cartas dirigidas al Gobernador.

En el proceso de elaboración del dispositivo los yerbateros consiguieron un acuerdo y volvieron a su tierra. La catapulta se destinaría, entonces, a los posadeños que habían logrado naturalizar y volver invisible el campamento de 55 días del "tractorazo".

Cuando llegó a los medios la noticia de que una catapulta dispararía contra la Casa de Gobierno, el debate sobre lo correcto o incorrecto de esta acción ocupó todos los programas y publicaciones de actualidad locales. El efecto provocado por la catapulta evidenció el discurso conservador de los medios y el sensacionalismo pasivo de la población. Todos querían un espectáculo, nada más. La foto del proyectil volando hacia el edificio, la exclusiva en vivo para la radio o la anécdota para los amigos. La catapulta como medio de comunicación se volvió irrelevante y el insólito debate público se transformó en la obra.

El vínculo rural-urbano continuó latente para el segundo proyecto pues las marcas de lo agrario dentro de la vida de la ciudad son todavía en esta provincia, muy fuertes, y no se evidencia esa típica distinción entre lo rural y lo urbano que se visualiza en espacios netamente metropolitanos. El contraste de los valores de productos primarios y secundarios (que rigen la realidad de esta zona) y el cruce de los espacios generaron el puntapié inicial para la intervención que tuvo lugar en Resistencia, Chaco, en el marco de un encuentro nacional de intervenciones urbanas.

La migración rural a las ciudades y la dificultad de los ex trabajadores agrícolas para conseguir trabajo develaron en los cartoneros una práctica de recolección de residuos reutilizables. Visualizamos en ellos la figura del "agricultor urbano".

Compramos a los cartoneros de Resistencia una tonelada de cartón que se dispuso en una calle céntrica como una huerta, en surcos intercalados de algodón en bruto. Les avisamos cuándo y dónde dejábamos de utilizar lo adquirido, y en el medio del "sembradío" colocamos un cartel con el nombre de la intervención: *Horario de cosecha 20 hs.*

El centro se transformó en caos por menos de diez minutos, tiempo en que duró la cosecha. Carros tirados por caballos invadieron la calle y se pudo ver mucho más de lo especulado: la crudeza de una miseria infame, por un lado, pero también las consecuencias de una práctica irresponsable, "pseudomoralista" tal vez, de laboratorio social. En la calle sólo quedó el dato que habíamos pintado al principio de la instalación: *$ 0,35 el kg*.

Replanteamos la experiencia en Posadas y apuntamos hacia otro lado, ya no era el "cosechero urbano" nuestro centro de atención sino quienes miraban la recolección de cartón desde los bares y las confiterías de una calle de paso obligado de la ciudad. "Para que vo' veas" fue la consigna y en el volante que entregábamos a los "observadores" se leía: "Y usted por cuánto mete la mano en la basura".

La siguiente intervención fue *Fiesta en la calle*. Una fiesta al mediodía en la intersección de las calles donde se ubica el Concejo Deliberante de Posadas, un día de sesión de los concejales. La falta de espacios que alberguen expresiones artísticas, a causa del cierre de muchos de ellos y la ausencia de iniciativas que fomenten el desarrollo "cultural", gestaron la idea. Equipo de sonido, zancos, "hombres sándwich" con carteles colgando que advertían a los automovilistas: "Disculpe las molestias" (en el frente) y "Estamos celebrando" (detrás), serpentina, bebidas y bocados, músicos percusionistas, malabaristas y danzantes interrumpieron la rutina del día para festejar. De alguna manera, el círculo comenzaba a cerrarse.

Y llegó finalmente en el 2003 *El rancho*, la intervención urbana en la que quizá mejor se cumplió la indiferenciación entre representación y realidad. Un sigiloso montaje de una precaria vivienda de madera con techo de chapa con sus muebles, utensilios y ropas tendidas –tal como las originales que fueron relocalizadas debido a la construcción de la represa Yacyretá, y arrancadas junto con sus oleros y pescadores de su contexto natural– se erigía en plena avenida Costanera. Un fragmento de otro tiempo se había colado en ese presente, un retazo de un reciente pasado que reclamaba por aquellos que habían dejado de ser visibles y que se habían desplazado hacia la periferia de la ciudad.

Hoy no producimos

La búsqueda de un cambio de una realidad existente por una deseada, concebida como "mejor", idealizada, quizá tenga en su fuerza motivadora el germen del escepticismo; no lo sabemos.

A la cándida pretensión de que la producción artística puede cambiar, al menos, las reglas del juego, le responde Paul Auster, cuando señala que, después de todo, "la belleza del arte reside en su misma inutilidad". Aunque nosotros sabemos que no es cierto.

Hoy por hoy, en el ámbito grupal algunos integrantes migraron. Incidir en lo global desde lo local ya no significa lo mismo y, por el momento, quedan en el aire fragmentos sueltos de lecturas de entonces: "Al mismo tiempo el término cultura está ligado a collo, habitar, en el sentido de ocupar un mundo –un orden– creado por la comunidad que humaniza un territorio, un suelo que es modificado a través de un complejo sistema de apropiación material y simbólico. La expresión nace asociada a la acción

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 14

de transformar la naturaleza por medio de una serie de convenciones que la comunicación permite transmitir como legado y perpetuar en el tiempo, transformando un hecho aparentemente técnico o meramente funcional como la reproducción alimentaria, en un hecho social total que transcurre en la vida cotidiana, que incluye la participación y se completa en la posteridad adquiriendo siempre, en formas diversas sentido trascendente" (Mariano Juan Garreta, antropólogo, UBA).
La experiencia de intervenir en una ciudad "ajena" desde una posición de visitante y la de operar en la ciudad de residencia se explican con las siguientes lecturas: "En cuanto a la ciudad se promueven dos órdenes: uno se relaciona con el mundo del afecto que, actuando en quien miraba, sentía y sufría la ciudad, en quien hacía la experiencia de lo que la estaba haciendo cambiar, permitía por fin operar con palabras, dimensión que ahora designamos como 'subjetiva'. (...) El otro orden es el del conocimiento, la dimensión 'objetiva', heredera del racionalismo cientificista, capaz de proponerse la producción de diversos modelos de lo que se podía observar y de formularlos, desplegarlos y explicarlos" (Noé Jitrik, en Voces de la Ciudad).
La mirada turista, la forma en que abordamos la intervención en Resistencia (Chaco), estuvo despojada de vínculo afectivo. En ese desconocimiento, por lo tanto, no hubo lugar para los prejuicios. En esa ignorancia no hay demasiada reflexión, en ese estado de inconciencia no es posible una sólida construcción ética, no hay parámetros de referencia.
"Para generar estructuras éticas –como dice Marta Zatonyi– debemos partir de un contacto analítico, crítico y genético con el mundo. Es decir, desde la crítica y la valoración de lo conocido. Para ello, la negación activa es fundamental, la negación activa de un valor fundamentado en otro momento. Es el precio y la única posibilidad de encarar nuevos procesos valorativos".
En este momento, en eso estamos.

Paraná

Cofradía del M.A.R.

El M.A.R. es un grupo de poetas, músicos y artistas plásticos. Trabajan juntos desde enero de 2005. Los integrantes del grupo son ocho pero llegaron a ser quince. Se juntaron motivados por las ganas de crear arte a partir de un compromiso social.

M.A.R.
(Movimiento Artístico Revolucionario)
cofradiamar@hotmail.com

Las actividades diarias de cada integrante del grupo varían: somos estudiantes universitarios, terciarios, desocupados, trabajadores, pensadores, músicos y artistas plásticos que dejan vivir el arte.
Nos hemos vinculados con otros grupos como Pobres Diablos y En Trámite (ambos de Rosario), Pum–pum, Escombros y Zona de Arte (de Buenos Aires), Parientes del mar, Menos que Cero (Paraná), Pintatanques (Oro Verde, Entre Ríos) y gente afín a nuestras actividades de La Paz y Crespo, Entre Ríos. Hemos hecho el contacto con ellos en conferencias sobre arte urbano y en muestras colectivas que se han realizado en Rosario y en Paraná. En la página blog se encuentran sus direcciones, además de las bandas de rock que siempre participan en nuestros proyectos: Signo Simún Project, Los Limones, Púlsar, Clan Destino, Kontraxion, Fingiendo Ser, etc., y de los medios de difusión que nos alientan a continuar con nuestra tarea, revistas como *El Colectivo*, *Contratiempo* y *Paranarock*.
Realizamos murales hechos con diarios y témperas en todo el centro de Paraná en los primeros días del mes de marzo. Elegimos un ícono revolucionario como *El Eternauta* para realizar el stencil ya que uno de sus creadores, el guionista de comics Héctor Germán Oesterheld, fue una de las tantas víctimas que desapareció por obra y gracia de la última dictadura militar en el año 1977. El día 24 de Marzo de 2005, la imagen del Eternauta se multiplicó en la ciudad apareciendo desafiante en plazas, paredes de multinacionales, claustros religiosos y educativos, monumentos históricos de burgueses y otros lugares afines, denunciando a todos los que fueron cómplices o colaboradores de la dictadura y a los que lo son de nuestra lamentable situación actual.
Utilizamos las imágenes, los textos y la música como herramienta de comunicación política. Desde el comienzo mismo del grupo tratamos de manifestar con nuestras creaciones las devastaciones culturales generadas por los regímenes autoritarios y las estructuras del poder genocida que comenzó en el año 1976. Tratamos de manifestar nuestro inconformismo con los gobiernos de turno y las gestiones culturales paupérrimas que se proponen desvitalizar el potencial genuino producto de la rebelión, no de la resistencia...
Utilizamos estas herramientas contra la cultura de la delincuencia, que son los partidos políticos, las instituciones al servicio del renglón de turno, la Iglesia y agrupaciones religiosas, todas viles partes de una

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 16

"mística" para el rebaño, y contra la policía cómplice, y los ejecutores de la represión contra trabajadores, mujeres, artistas, etc. Las imágenes utilizadas siempre están acompañadas por textos. No queremos ser un poster mas en esta cultura de mierda, ladrillos que sostienen hegemónicos delirios: Coca Cola, McDonalds, Wal-Mart, Nike, etc. La imagen no debe ser autónoma del pensamiento ni reemplazar a la imaginación, no debe ser siempre propaganda. Solo puede dar el mensaje sobre la base de un pensamiento preestablecido que debemos usar para romper los mismos esquemas que permiten entender los mensajes que queremos transmitir y, a pesar de la paradoja, cambiar la sociedad, entre el pensamiento y la conciencia.
En las postrimerías del imperio que te grafica, que te plasma, que te escribe, que te dibuja, que te somete, la Cofradía pregunta: ¿Qué es lo que de nosotros ves, cuando los ciegos dirigen sus intenciones, y la maga desea, como desean los ojos encandilados a la luz de este sistema?

Objetivos
-Difundir las producciones culturales de artistas locales que no tienen acceso al "statu quo cultural".
-Recrear y producir nuestras propias producciones artísticas.
-Tratar de establecer contacto y participar con otros grupos culturales, no solo de nuestra ciudad sino de otras ciudades del interior del país y del exterior.
-Socializar las obras de arte que realizamos junto a otros grupos mediante muestras abiertas a todo el público, revistas, actualizaciones de nuestro blog, recitales, e intervenciones urbanas.

Metas
-Liberar las formas de creación del artista y el grupo como posibilidad de emancipación del cuerpo y la conciencia en una búsqueda de nuestra propia identidad.
-Establecer nuestro propio circuito cultural alternativo manteniendo distancia del *establishment* sociocultural y promoviendo la autogestión como forma de creación y desarrollo.

Córdoba

Proto-Copyleft L.A.

Lila Pagola*
lila@liminar.com.ar

La red internet ha sido pródiga en paradojas: hija de desarrollos militares de los sesenta, cuando fue extendida al uso masivo su forma técnica resulta contradictoria a la lógica de circulación de los objetos materiales en el sistema económico del cual procede. Esto es: el orden de la escasez y la limitación en el acceso. Del reconocimiento de esta paradoja, surge una herramienta incomparable para la cooperación, la interacción a distancia y la libre circulación de información y conocimiento, no mediada, rápida, barata y progresivamente accesible.
El caso paradigmático de esa visión de la red y del trabajo en equipo es el del movimiento de software libre. En 1984 Richard Stallman propone la idea de una licencia *copyleft*[1] para evitar el abuso de las compañías de *software* respecto de productos creados colaborativamente.

¿Qué es el Copyleft? O primero, ¿qué es el Copyright?
Cuando hablamos de derechos de autor o *copyright* en Argentina no podemos obviar el análisis de la extendida circulación de copias ilícitas de bienes culturales, desde libros hasta música, pasando por videos y señal de cable, fotografías y software.
La cultura de la copia o según otros, la denominada "piratería", tiene un grado tal de naturalización, que a la mayoría le cuesta pensar en las fotocopias de un libro, o la grabación de un CD como un delito, aunque de hecho, según la ley 11.723, lo es.
Eso nos convierte a casi todos los ciudadanos argentinos en delincuentes impunes, o por lo menos, cómplices. En casi todos los casos, la naturalización llega al punto de encontrar "profesionales de la copia" o "piratas" que publican sus servicios en el diario local, con teléfono y sitio web.
A muchos productores culturales la discusión sobre el *copyleft* les plantea, en primera instancia, la obviedad de que existen leyes incumplidas, que supuestamente "protegen sus derechos" y "garantizan la continuidad de la cultura".[2]

Copyleft y arte: sobre cómo el software se convierte en modelo de producción y circulación de bienes culturales
Para el arte contemporáneo la propiedad

***>** Formada en artes visuales en la Universidad de Córdoba (fotografía en 1993, grabado en 1998), la autora experimenta a partir de 1995 con recursos digitales aplicados a la imagen. Desde 1999 hasta 2006, coorganiza anualmente las Jornadas de artes y medios digitales <http://www.liminar.com.ar/Archivo/Archivo.htm>. En 2003 inicia con Laura Benech el proyecto liminar.
1> Copyleft es una forma de concebir los derechos de autor, que se basa en el copyright pero invierte sus términos: permite las copias, mejoras y redistribuciones del producto, mientras que protege al autor, y no implica un producto gratuito.
2> Ideas sostenidas sobre todo por las gestoras colectivas de derechos de autor, como p.e. SADAIC, donde se enfatiza la idea de que la copia ilegal impide al artista seguir trabajando. La realidad indica sin embargo, que sólo los artistas que venden muchos miles de copias viven efectivamente del copyright: ésto se debe a que el porcentaje que reciben de la venta del cd o el libro es del orden del 3 al 5% de lo que el receptor paga. El resto lo recibe la discográfica o la editorial.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 18

intelectual y el rol del autor siempre han sido problemáticos en la relación con el público y con la institución arte, generando múltiples prácticas críticas de la autoría[3] (apropiación, cita, plagio, anonimato, simulación de identidad, etc.).
La propuesta de *copyleft* converge con estas inquietudes previas en la llamada "actitud *copyleft*" en el arte. La primera iniciativa de licencia de contenido abierto fue la licencia Art Libre[4] en el año 2000. A partir de entonces se sucedieron muchas propuestas[5], especialmente para la música y su difusión.
Sin embargo, una de las principales críticas a las licencias de contenido abierto surgidas de la "actitud *copyleft*" es precisamente el excesivo énfasis que sigue existiendo sobre una noción canónica de autor.
Otra pregunta clave en esta convergencia posible es: ¿se puede extrapolar a la producción artística un modelo de circulación propio del conocimiento científico?
Y los artistas, ¿qué opinamos?
Los autores enfrentamos el tema con actitudes diversas: desde el reconocimiento de las virtudes para la difusión de su obra que tiene su circulación digital –que lejos de disminuir hace aumentar la venta de copias, p.e.– a confrontaciones con la tendencia de la industria que trata de introducir medidas DRM (*Digital Rights Management*)[6], o licenciando obras bajo licencias copyleft; no siempre distinguiéndose claramente la "actitud *copyleft*" de la "*copyleft* fashion".
En la música algunos autores, reconociendo el origen del problema en la intermediación, optan por montar sus propios sellos en la web. Así surgen las *net.labels*[7], o sellos que sólo existen en Internet y que editan a sus artistas sin intermediarios, optando generalmente por una licencia libre que les permite vender una copia muy accesible o regalarla, y en algunos casos tener un rédito mayor (al evitar la intermediación), aún sabiendo que esa copia será a su vez redistribuida y colocada libre y legalmente a disposición de otros en una red *peer to peer*.[8]
Esta tendencia de algunos autores –atendiendo a la nueva lógica de circulación de la información en Internet– propone una alternativa legal al *copyright* e instala el tema entre las decisiones que un artista toma cuando decide hacer público su trabajo.
Una decisión que no debería estar acorde al concepto general de la obra, puesto que afecta de manera directa su recepción: la circulación también es sentido.
Hoy pareciera que el principal aporte de estas licencias es su efecto performativo, en la medida que hacen existir actitudes diferentes frente a la circulación de la producción tanto para el productor como para el receptor, mediante el reemplazo de un juego de lenguaje (pirata, trucho) por otro (prosumidor, colaborador), que aún está construyendo conciencia de sí y de sus prácticas.

Proto-copyleft (Ya éramos copyleft...)
Mirando retrospectivamente, podemos encontrar una "actitud *copyleft*" en muchos artistas locales, que interesados por la circulación y el acceso han ensayado formas de difusión y publicación afines a *copyleft*.
En Córdoba es el caso de los proyectos como Visionario[9] y Casa de juego[10], ambos coordinados por Andrés Oddone, y las publicaciones de liminar[11] y betatest[12] que elaboraron distintas respuestas frente a la voluntad de que sus producciones circularan sin restricciones, o que invitan abiertamente a la descarga de material.
Sin embargo, la falta de presencia y control del cumplimiento del *copyright* en este contexto rodean a estas iniciativas y la discusión sobre el tema de una cierta artificialidad, en una voluntad de señalar con ese gesto las restricciones de la circulación de los bienes culturales en términos teóricos, puesto que en el cotidiano tales restricciones no operan de manera concreta, salvo en raras excepciones.
La actitud *copyleft* es una manera de enfrentar el rol del productor cultural luego de Internet: ¿continuamos defendiendo unas formas de circulación limitadas, jerárquicas y que penalizan prácticas comunes a muchas personas, aún cuando están en la base de la producción de nuevos conocimientos, o revisamos los mecanismos que las regulan (¿entorpecen?) y ensayamos nuevos modos de circulación, que potencien el acceso y sumen sus esfuerzos a un proyecto común?
La actitud *copyleft* es una posición política y una voluntad de revisar tanto derechos como responsabilidades de autores y receptores, incluso cuando ésto requiera de la deconstrucción de la noción de autoría, para que pueda dar cuenta de la realidad de los procesos creativos, de la génesis de las obras, y de otros modelos de relación autor-receptor.
¿Estamos dispuestos autores y receptores a diseñar un nuevo modo de circulación de la cultura, que balancee adecuadamente protección de derechos de autor con derechos de acceso a la cultura?
Sin apostar por un determinismo tecnológico, la forma técnica nos ha empujado paradójicamente a esta encrucijada: es turno de las voluntades resolver las ideas que regularán nuestra forma de crear y compartir simbólicamente... (Y, quién sabe, se puedan extrapolar a la distribución de la materia).

3> Ver *Pos-Producción* de Nicolás Bourriaud, Buenos Aires, Editorial Hidalgo, 2004.
4> La licencia art libre es una adaptación del texto de la GPL a las obras de arte, en lugar de software. Puede consultarse en: <http://artlibre.org/licence/lal/es/>
5> Una guía de las licencias de contenido abierto puede consultarse en http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/pubsfolder/opencontentpdf**6>** Para aproximarse al tema, una lectura recomendable en español puede encontrarse en: <http://www.vialibre.org.ar/mabi/ 4-DRM-tecnologias-de-restriccion.htm> y la campaña de la Free Software Foundation en <http://defectivebydesign.org/>
7> <http://nomade.liminar.com.ar/wakka.php?wakka=CopyleftArgentina>
8> Ver <http://www.vialibre.org.ar/mabi/index.htm#p2p>
9> <http://www.ccec.org.ar/visionario/menu.htm>
10><http://www.ccec.org.ar/casadejuego/>
11> http://liminar.com.ar/txt/Critica.htm
12> http://betatest.ubp.edu.ar/

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 20

Activa Memoria

Leonardo Ramos*
leoramos30@yahoo.com.ar

Considero que los trabajos que realizo pertenecen a entornos donde se hibridan arquitectura, urbanismo, arte público contemporáneo y algunas acciones vinculadas con la política. Básicamente consisten en generar un canal de comunicación: es investigar las condiciones de cada contexto y generar las herramientas para poder utilizarlo.
En términos de arquitectura, sería proyectar un canal apropiado y apropiable: apropiado a las condiciones (políticas, técnicas, urbanas, ecológicas etc.) y apropiable para que sea de fácil aprehensión, de fácil reproducibilidad para quien lo utilice.
Generar el canal de comunicación es el objetivo, dar la palabra a otros para que pongan el mensaje y la estética, que no son ni el mensaje ni la estética del artista o facilitador.
Trabajo muy vinculado a la web, con artistas de varias nacionalidades, principalmente argentinos y españoles. El espacio virtual que creamos se llama Taller de Ida y Vuelta, en el cual intercambiamos teorías y prácticas de acciones en el espacio público desde el año 2002.
En el último año he tenido una vinculación muy fuerte con artistas rosarinos, con los cuales tenemos una correspondencia teórico práctica fructífera.
Algunos de los trabajos están subidos a la red en www.leonardoramos.com.ar y www.paginawe.wordpress.com. Por su parte, los rosarinos tienen estas páginas: www.minutodescartable.blogspot.com y www.compartiendocapital.com.ar.
Una experiencia, llamada Activa Memoria, fue realizada con motivo del 31 aniversario del Golpe Cívico Militar de 1976. Consistió en la intervención de una parada de transporte público urbano, y la coproducimos con la Agrupación HIJOS.
La parada Activa Memoria plantea más interrogantes que certezas, que continúan en debate. A las clásicas preguntas: ¿qué conmemoramos?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿por qué?, ¿quiénes?... sumamos los correlatos con el arte: cuál es la actuación o cuáles son las maneras de conmemorar. Y el correlato con la comunicación: cómo será la transmisión del mensaje, será uni o multidireccional, será abierto o sólo para militantes, etc. El correlato urbano se incorpora por el requerimiento de la Agrupación HIJOS, que empieza a trabajar puertas afuera de la Casa por la Memoria, abarcando el espacio público y a su vez creando el Espacio por la Memoria.
¿Cómo conmemorar en Resistencia? Una ciudad con un alto grado de contaminación visual y densamente poblada. Con el espacio público disputado como lugar de trabajo, con estilos de vida ciudadana donde se mezclan azarosamente lo público y lo privado, sumado a ello el alto grado de conflictividad política y social.
Resumiré el problema de la conmemoración en el espacio urbano en los siguientes puntos:
1. La ciudad y su dinámica invisibilizan en poco tiempo a todo objeto que se implanta sobre ella, a tal punto que la ecuación urbana es: a mayor presencia menor visibilidad.[13]
2. La filosofía posmoderna declaró la muerte del monumento conmemorativo.
3. La memoria pública es objeto de manipulaciones: una construcción formada por una multitud de discursos oficiales y contradiscursos ciudadanos, que son a su vez: escritos, suscritos y/o prescritos por los distintos sectores sociales que integran la ciudad.
4. El revisionismo histórico ha puesto en crisis a la cultura oficial y a sus "héroes" en los emplazamientos públicos.
5. Teniendo en cuenta que los monumentos conmemorativos son imposiciones desde el poder, ¿dónde se asienta el poder en Resistencia?
6. El urbanismo y su principal protagonista, el automóvil, priorizan la velocidad, resultando la desintegración de la ciudad de lugares[14], generando a la ciudad como metrópolis de trayectorias.[15]
7. Se distinguen las posturas que fomentan la utilización de los espacios públicos de consumo[16] (centros comerciales, multiespacios de juegos, cines etc.) contra la ciudad de lugares: mercado, calles y plazas sobre la cual agitan el terror a la inseguridad.
8. La publicidad y su poder de colonización significan y resignifican constantemente al espacio público.

¿En qué consiste el Activa Memoria?
En la intervención en la parada de transporte público en el Espacio por la Memoria de Resistencia propusimos una táctica tomada de la publicidad callejera (vitrina doble faz iluminada), que permita la exposición y recambio periódico de carteles gráficos con referencias a la memoria. Aportar el dinamismo a la conmemoración, a fin de evitar la invisibilización a la que nos somete el urbanismo.
Creemos haber hallado una respuesta que no es definitiva, pero alienta a seguir investigando, además de tomarnos tiempo para construir nuevas herramientas, a modo de canal abierto y dinámico, que permitan una ida y vuelta con mensajes que involucren al ciudadano común.
Preferimos esta obra que dialoga de la multiplicidad como un proceso social de producción de significados que nos dotará a los ciudadanos de capacidad para interpretar el mundo que nos rodea, para definir lo posible y lo imposible, lo que conforma el "ellos" y el "nosotros", y todo esto pasa por una materialización, tanto en instituciones como en prácticas sociales.
En los entornos (del arte, arquitectura, urbanismo y política) donde trabajo incito a que el objetivo sea que los ciudadanos tengan control sobre la estética de su propio ambiente. Eso significa invertir las tendencias de los procesos de identificación cultural de las imágenes globales hacia lo local, de las instituciones privadas a las públicas y de la seudo-diversidad mediática a lo "común" de la comunidad.
La ciudad es, hace mucho tiempo y espacio, la herramienta de trabajo donde vincular los intereses de los movimientos sociales que no tienen voz en la democracia representativa.
Sin embargo lo que es más utilizado por la democracia representativa es el arte en el espacio público, expresiones "alegóricas" son canales cerrados que solo admiten la contemplación pasiva del monólogo ensordecedor de quienes utilizan al espacio urbano como objeto de su exposición.
Es por eso que la calle, los mobiliarios urbanos, sus formas de utilización son de hecho un modo de comunicación que todos debemos usar. Porque en definitiva, somos los ciudadanos en procesos participativos y democráticos los que tenemos que organizar la memoria de la ciudad donde vivimos.

***>** El autor es arquitecto, vive en Resistencia y su trabajo colabora en lograr visibilidad en el espacio público de las reivindicaciones sociales o culturales de los movimientos sociales con los cuales se vincula (HIJOS, la CCC, multisectoriales, colectivos de gitanos españoles, aborígenes, ONGs, etc.).
13> Michel De Certeau, "El arte de la memoria y la ocasión", en **Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa,** Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
14> Lugar: es una cultura localizada en tiempo y en el espacio considerada por la tradición sociológica francesa
15> La metrópoli deviene en un retículo de trayectorias que vinculan los lugares, los dispositivos de codificación del poder: el sobrelugar. "el sobrelugar es la manifestación del poder en el espacio es el comportamiento estratégico del poder en el tejido conectivo de la metrópoli, es el medio donde se desactiva la potencia del deseo y es construida la mentalidad de la pasividad y de la delegación. La metrópolis posmoderna es una metrópolis de trayectorias". En: Luther Blissett, "El sobrelugar es un hecho", en: *Totó, Peppino e la guerra psichica 2.0* Editorial Einauidi, Torino.
16>En la conurbación de Resistencia y Corrientes, que se aproxima al millón de habitantes, se están construyendo tres centros comerciales y estacionamiento para 5.000 automóviles, a los cuales hay que sumar otros tres ya existentes.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 22

Haciendo de las suyas

Luciana Rago*
luchirago@yahoo.com

Dentro del amplio campo de producciones artísticas que se realizan en la escena sanjuanina, voy a referirme a una praxis visual efectuada durante la primavera del 2005. Intervención de los carteles indicadores de calles[17] es un trabajo donde se utilizan textos visuales y verbales como una estrategia para reemplazar discursos hegemónicos por discursos emergentes y hacerlos circular en el espacio público.
La ciudad de San Juan está construida sobre el trazado de una retícula ortogonal, orientada en el sentido de los puntos cardinales. El centro, que señala la numeración 00-100 hacia las cuatro coordenadas, está marcado por la intersección de la avenida Libertador Gral. San Martín y la calle Mendoza. A partir de este cruce la ciudad se expande acompañando su respectiva numeración con las indicaciones norte-sur-este-oeste. Las calles no cambian de nombre, como sucede en otras ciudades, sólo se les agrega la referencia del punto cardinal, por ejemplo Mendoza 123 sur o Mendoza 123 norte.
Durante la siesta del 6 de octubre de 2005 Hernán Bula intervino los carteles indicadores de las calles del centro de la ciudad de San Juan. El lapso seleccionado para tal intervención no fue azaroso. En esta provincia, a diferencia de otras, la ciudad se ve parcialmente detenida durante la siesta: los comercios y demás oficinas cierran aproximadamente desde las 13 hasta las 17 horas. Las inclemencias climáticas, sobre todo en verano, hacen que obligadamente la población se tome ese intersticio de descanso, para retomar luego sus quehaceres. Hernán revistió los carteles de varias esquinas con un material plástico imantado, que se adhería con facilidad al metal de los mismos. Se intervinieron los carteles de cinco esquinas del centro de la ciudad, modificando el nombre de las calles, la numeración y su punto cardinal. Cuatro de las cinco esquinas elegidas son núcleos importantes donde se encuentran, en alguna zona aledaña, edificios públicos que se destacan por su función social: Subsecretaría de Trabajo, Ministerio de Educación, Poder Judicial y el Hospital Dr. Guillermo Rawson. La quinta esquina elegida es la intersección que marca el 0-100 hacia las cuatro direcciones cardinales y en consecuencia es el punto que nuclea la provincia. Actuando a modo de índice del museo-ciudad, se reemplazaron los carteles de estas cuatro esquinas, modificando solamente la numeración de los mismos, indicando a los transeúntes el emplazamiento de las otras acciones.
Los carteles superiores de cada mástil fueron modificados con los nombres de los funcionarios de mayor jerarquía de dichas instituciones y su correspondiente cargo. Sobre el cartel interceptado se indicaba el nombre de algún ciudadano sanjuanino que había sido afectado directamente por el mal funcionamiento de tal institución. En el caso de la intervención cercana al Hospital Rawson se revistió el cartel de la siguiente manera: “Roberto Correa, Secretario de Salud Pública”, (en el superior), “Juan Bernabé Frías murió esperando una cama en terapia intensiva del Hospital Rawson” (en el inferior). Un dato veraz que da cuenta de la ineficacia de los hospitales públicos en la actualidad.[18] El sistema burocrático impide que los ciudadanos comunes puedan realizar este tipo de denuncias ante los responsables de máxima autoridad. De este modo, Hernán construye un arte de compromiso social que busca traspasar las definiciones restringidas del arte y la política, invadiendo el espacio público y haciendo cómplice al ciudadano con su denuncia.
Surge así una propuesta que promueve simbólicamente la descentralización y desjerarquización de la ciudad. Si este orden viene dado “desde arriba”, se pretende “desde abajo” mover esos cimientos para otorgarle un nuevo sentido, que sea funcional y representativo del pueblo. Esta producción se enmarca dentro de aquellas experiencias híbridas que aspiran a decir aquello que nadie quiere o puede decir y que late escondido detrás de la imagen oficial.
Por otro lado la acción plantea discontinuidad temporal y espacialmente, resulta imposible aprehender la totalidad de la acción debido a que se emplaza simultáneamente en muchos puntos de la ciudad.
El siguiente gráfico intenta organizar la información para dar algunas referencias orientadoras:

Edificio público	Texto original	Texto intervenido
Subsecretaría de Trabajo	Entre Ríos 500-600 (S) (superior) Santa Fe 100-200 (O) (inferior)	**Luis A. Salcedo Garay** Subsec. de Trabajo 00-100 (S) **Juan Alberto Lucero** Desocupado. Vive bajo un puente. (Desocupación en San Juan 12,4%) 00-100 (E)
Ministerio de Educación	Mendoza 00-100 (N) (superior) San Luis 100-00 (O) (inferior)	**Pedro Oscar Mallea** Ministro de Educación 00-100 (S) **Daiana Carrizo** No va a la escuela por cuidar a sus hnos. (Deserción escolar en San Juan 10,8 %) 00-100 (O)

*> La autora nació en 1982 en San Juan. Es Profesora de Artes Plásticas recibida de la Universidad Nacional de San Juan (2005) y actualmente cursa la Maestría de Arte Latinoamericano en la U.N.Cuyo. Ha sido becaria del Fondo Nacional de las Artes en Becas Nacionales para Talleres (2006) y en Becas Internas de Investigación y creación otorgadas por la Secretaría de Ciencia y Técnica del Rectorado de la U.N.S.J. (2006-2008). Ha participado de numerosas muestras colectivas y ha realizado escenografías para diversas obras de teatro.

17> Trabajo final de dos cátedras de la Licenciatura en Artes Visuales, FFHA, UNSJ, dirigidas por Alicia Beatriz Garcés y Alberto Guillermo Sánchez, referencias ineludibles del arte contemporáneo en San Juan.

18> Los datos que vienen a desplazar el texto original de la cartelería callejera son resultados de una intensa búsqueda del *Diario de Cuyo* y *El Zonda*, los diarios de mayor circulación en la provincia, que simultáneamente son portadores del discurso hegemónico local.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 24

Poder Judicial	Aberastain 200-100 (S) (superior) Rivadavia 600-500 (E) (inferior)	**José A. Soria Vega** Pres. Corte de Justicia 00-100 (N) **Ing. Raúl Telechea** Desaparecido 28-9-04 00-100 (E)
Hospital Dr. Guillermo Rawson	Av. Rawson 400-500 (S) (superior) Av. Córdoba 700-800 (E) (inferior)	**Roberto Correa** Sec. Salud Pública 00-100 (S) **Juan Bernabé Frías** Murió esperando una cama en terapia intensiva del Hospital Rawson 00-100 (E)
Intersección Av. Libertador y Mendoza. (Punto 00 de la numeración)	**1.** Cartel esquina suroeste visto desde la vereda **2.** Cartel esquina suroeste visto desde la calle **3.** Cartel esquina noreste visto desde la calle **4.** Cartel esquina noreste visto desde la vereda	**1.** Av. Libertador 800-700 (O) Mendoza 500-400 (N) **2.** Av. Libertador 100-200 (E) Mendoza 00-100 (S) **3.** Av. Libertador 500-600 (O) Mendoza 200-100 (N) **4.** Av. Libertador 300-400 (E) Mendoza 100-00 (N)

Si bien la praxis de Hernán se destaca por su neto corte político, cabe subrayar la relevancia que adquiere la dimensión visual. Impecables carteles pintados a mano, que se camuflan con los originales por sus similitudes formales: color, tamaño y forma, son respetados rigurosamente para que sólo por algún tiempo la denuncia quede encubierta bajo el sello del poder. Creando un verdadero simulacro, especulando con el carácter de verosimilitud, Hernán modifica un lenguaje cotidiano que se torna extraño ante los ojos del espectador desprevenido "mimetiza sus dispositivos con los códigos institucionales vigentes (…) sin aclarar nunca la simulación".[19]

Con el paso de los días, algunos carteles sufrieron diversas modificaciones anónimas, sobre todo aquellos que se sitúan en el microcentro. En el caso del cartel cercano al edificio de Tribunales, los receptores extrajeron la leyenda "Raúl Telechea, desaparecido 28-9-04"[20], de la parte inferior. Días después rompieron la parte del cartel que indica el nombre del ministro y quedó por algunos días la palabra "justicia". Lo que cabe destacar es que, debido a su condición pública, desde su aparición hasta su total des-aparición, la intervención fue sufriendo diversas alteraciones de sentido. Algo similar ocurrió con el cartel que se situa en la esquina del Ministerio de Educación: se extrajo la leyenda inferior que denuncia "Daiana Carrizo No va a la escuela por cuidar a sus hnos. (Deserción escolar en San Juan 10,8 %)", sólo quedó el nombre del Ministro de Educación Pedro Oscar Mallea. Esto último fue publicado una semana más tarde en *Diario de Cuyo*. Si bien en este caso se entendió de otro modo[21], la prensa igualmente entrevistó al ministro pidiéndole explicaciones sobre "lo sucedido". De cualquier manera la denuncia sigue vigente, aunque se disparen otras lecturas diferentes a las que planteaba la obra en sus orígenes. Puede considerarse una práctica eficaz teniendo en cuenta que recayó, al menos, sobre una de las autoridades en gestión. Una acción contundente que actuó a modo de denuncia sobre el sistema político corrupto. Una práctica, que gracias al anonimato, funcionó como crítica a personas con nombre y apellido, obligando a responsabilizar a los funcionarios por las injusticias que a diario suceden.

Aunque la nota se publicó en la sección de noticias locales y no en el apartado cultural, cabe destacar que el periodista deja abierta la posibilidad de que se trate de una intervención artística. En este tipo de expresiones se pueden destacar los límites difusos por los que se mueven estas prácticas. Una acción callejera de neto corte político que literalmente recurre a la denuncia social como forma de comunicación. La reinvención de la acción política y la indefinición acerca de su condición artística son puntos claves a tener en cuenta en este accionar.

Me he referido a esta intervención ya que puede constituir una buena excusa para comprender una instancia muy actual del arte en San Juan y contribuir a la reflexión y discusión sobre las prácticas artísticas periféricas. Actualmente Hernán Bula continúa "haciendo de las suyas" tanto en el espacio público como en el espacio virtual, trabajando en torno a la problemática arte-política, bajo el sello del anonimato.

19> Longoni, Ana: ¿Tucumán sigue ardiendo?, en: revista *Sociedad*, Buenos Aires, nº 24, 2005.

20> El caso Telechea es actualmente uno de los temas más polémicos en la provincia, se han realizado numerosas marchas y es asunto vigente de periódicos, revistas y medios televisivos y radiales.

21> Ver: Acosta, Atahualpa, "El día que Mallea tuvo calle propia", en *Diario de Cuyo*, San Juan, octubre 2005.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 26

Rosario

Proyecto Woki Toki

Woki Toki
danielperosio@gmx.net

Se trata de una comunidad integrada por artistas e investigadores (doscientas personas aproximadamente) que trabaja desde el año 2005 intercambiando ideas y herramientas con la intención de generar una comunidad de expresión, un lugar donde relacionarse, un espacio para pensar y llevar adelante propuestas artísticas.
Nos une la idea de aproximarnos al arte desde miradas desiguales, asumiendo el desafío de generar otros circuitos por fuera de los establecidos.
Inicialmente el proyecto fue constituido por gente de la ciudad de Rosario, pero la dinámica de la web abrió el espacio a una diversidad de regiones.
El proyecto Woki Toki está en fase alfa, esperamos profundizar la propuesta y poder relacionarnos con mayor fluidez, construyendo desde otra lógica, y tratando de no reproducir lo que nuestro trabajo critica.
Desde la "comunidad embrionaria" venimos desarrollando propuestas en torno al "espacio" comunidad (web) y el espacio ciudad.
Este núcleo en expansión es continuidad de experiencias previas. Por un lado, las experiencias realizadas con el grupo En Trámite, y, por otro, el espacio que abrió Encuentros Urbanos en 2005 en Rosario.
Las propuestas surgen del intercambio de los individuos en este entorno comunitario, son propuestas abiertas y participativas que se definen a lo largo de un proceso de construcción y reciprocidad.
Es significativo el vínculo que se abre con las personas a través de la web (artistas, trabajadores, vecinos, etc.). Esto se da a partir de propuestas concretas o debates e inquietudes comunes.
Volcamos estos trabajos en Wokitoki (www.wokitoki.com.ar). Ese es nuestro espacio social. Allí se encuentran las propuestas tanto de nuestra comunidad como de artistas o de grupos de diversos lugares que envían sus inquietudes.
Los trabajos que estamos desarrollando en estos momentos desde Rosario son construcciones, y no "obras terminadas", se encuentran en desarrollo y en transformación.
En http://nota.wokitoki.com.ar se encontrará una idea incompleta defectuosa e inicial: escribir en la ciudad de Rosario, usando como páginas sitios del transcurrir cotidiano. Instalando la palabra en el espacio público, haciendo inmediato el encuentro escritor-lector.
En http://www.fernandotraverso.com/contenidos/ver/45 puede verse la siguiente propuesta: estampar "sobres" blancos tamaño real sobre la vereda y el asfalto. Los sobres se diseminan por el piso, puestos y dejados en un aparente azar. Todas las cartas tienen direcciones precisas que impulsa construir sus contenidos. Esta imagen ha empezado a aparecer por distintos lugares como:
En el umbral de la puerta de un amigo; en el asfalto, cerca de una carpa de desocupados; frente a la casa de un torturador; en la playa de una estación de servicio abandonada; frente al viejo cine abandonado en Camilo Aldao, provincia de Córdoba; en las casas de mis amigos exiliados en Europa; frente a las rejas del Fuerte de San Cristóbal de Pamplona; en la puerta de la CGT de los Anarquistas de Madrid; frente a las casas del Barrio de Inmigrantes "Prosfigika" de Atenas; en la ronda de las Madres, en la Plaza 25 de Mayo de Rosario; frente al Centro Clandestino de Desaparición y Tortura "El Pozo" de Rosario; en diferentes marchas populares…

En http://www.wokitoki.com.ar/post se hallará Post Urbano, que es un medio para la realización de "señalizaciones urbanas", generando un entorno de colaboración, donde los usuarios/ autores son el elemento activo en la construcción de los significados y de sus propios acontecimientos.
Una plataforma web sobre la cual, o por medio de la cual los participantes/ciudadanos construyen sus propios significados sobre espacios concretos de la ciudad. Intervenciones artísticas realizadas por los propios vecinos, construyendo un hecho artístico de forma colectiva. De esta manera, cada intervención surge del efecto no premeditado de un acontecimiento vivido por los vecinos. La propuesta recolecta información del barrio y luego la reinserta en los lugares que le dieron origen, confrontándola con el entorno.
Hay en nuestros trabajos un grado importante de "ficción" y de "ficción hiper real". Circulan en escenarios cotidianos, insertos dentro de representaciones sociales. La nuestra es una apuesta a estos entornos de comunicación y representación simbólica, donde intentamos construir nuevas lógicas.
Construimos propuestas colectivamente, por la posibilidad de auto-conocimiento como individuo y como comunidad, y por las relaciones y articulaciones que pueden darse a partir de este tipo propuestas.
La importancia de la "resistencia" es relativa. Valoramos los pequeños movimientos que pueden llegar a producirse en forma sostenida, para modificar, superar algunas formas de la injusticia de la vida en comunidad.
Nuestras construcciones se suman a las demás maneras de ver, de esta manera construimos aproximaciones poéticas sobre nuestros espacios inmediatos de vida.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 28

Buenos Aires

Reconstruyendo algunas derivas en la creación política y libre circulación

Dúo que combina la comunicación visual con la investigación política. Trabajan desde el año 2004 activando propuestas gráficas que buscan intervenir políticamente en espacios sociales diversos a partir de formatos gráficos.

Iconoclasistas
www.iconoclasistas.com.ar
iconoclasistas@gmail.com

A mediados del año pasado publicamos el "Anuario Volante 2006" un cuadernillo con 16 *flyers* para arrancar, fotocopiar y distribuir, diseñados como postales que, puestas en conjunto, permiten reconstruir un panorama sobre la realidad argentina económica, social y política argentina del último año, a partir de datos e investigaciones provenientes tanto de organismos oficiales (INDEC) como alternativos (CORREPI).
La realización de este impreso nació impulsada por varias cuestiones. Nos proponíamos intervenir en la cotidianeidad de aquellos que transitan la ciudad con anteojeras de caballo, retraídos hacia su propia realidad, intentando salvar el desconocimiento acerca de la complejidad de la trama social, muchas veces percibida como una constelación de circunstancias "naturales" que inciden sobre la vida de manera más o menos eventual y en la cual pareceríamos no poder tener influencia.
Lo que teníamos en mente principalmente era la creación de una propuesta gráfica comunicacional que funcionara como una fuente de recursos gráficos e investigativos para la comunicación de los movimientos sociales. El anuario volante a la vez que trabaja participatrabaja en la construcción de una cosmovisión sobre la realidad argentina visibilizando nuestro lugar en ese complejo entramado, intenta proporcionar herramientas de conocimiento y agitación para potenciar el pensamiento, la intervención y la acción.
No desconocemos que los medios masivos de comunicación publican cada determinado período de tiempo periódicamente datos estadísticos sobre cuestiones relacionadas a la pobreza, el trabajo o la brecha entre ricos y pobres, pero tenemos conciencia de que brindan una información parcial y tendenciosa proveyendo un conocimiento aséptico que de tanto escuchar naturalizamos.
Por eso el anuario volante fue pensado y creado como una estrategia comunicacional que intenta enlazar la investigación sobre temáticas atinentes a la lucha y resistencia que llevan adelante diferentes movimientos sociales, con una herramienta comunicacional creativa, basada en un minucioso trabajo de la imagen y el diseño, con el fin de captar perceptivamente la atención y poder producir alguna conmoción subjetiva que promueva y potencie la acción.
Lanzado con licencia *copyleft*, el Anuario está también disponible en la página web de Iconoclasistas en donde todo el material puede ser libremente utilizado, copiado, modificado, distribuido, siempre que no sea con fines comerciales y se realice con el compromiso de sostener y difundir la libertad de apropiación y uso por otros y la libre circulación.
La potencialidad que implica la disposición de los materiales a ser recuperados, reapropiados, tergiversados, utilizados, difundidos, propició que tuviesen una particular deriva, pues de manera no premeditada ni calculada los volantes fueron retomados por colectivos, grupos o personas, alcanzando una circulación que adoptó diferentes formas y objetivos. Nos gustaría recrear parte de ese itinerario que nos encontró siendo partícipes directos u observadores atentos enumerando algunos de los espacios y actividades por donde derivaron, con el único objetivo de visibilizar el eclecticismo que propicia liberar la creación e intervenir con nuevas propuestas en el imaginario de la(s) resistencia(s).
Con el Anuario participamos en la Feria del Libro Independiente y Autogestivo (FLIA), eventos organizados por productores independientes en espacios que nuclean cientos de escritores y por los cuales pasan infinidad de personas. Viajamos a La Plata donde compartimos la Feria de Diseño & Artesanías + Eventos Culturales, organizadas por Galpón Sur, un colectivo formado por un conjunto de agrupaciones estudiantiles de esa ciudad con ganas de continuar la militancia por fuera del ámbito de la universidad, a partir de trabajos sociales y culturales. Avellaneda nos convocó para la Feria del Libro y Actividad Cultural por el 4° Aniversario del Colectivo de Cultura y Acción Popular Libres del Sur. Y aterrizamos en el hotel autogestionado por sus trabajadores Bauen para colgar los volantes en el marco de la feria de productos orgánicos El mercadito, entre

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 30

otras convocatorias a las que asistimos.
La disponibilidad y llegada que brinda Internet, sumada a la voluntad explícita que habilita la libre circulación y apropiación, fortaleció que los volantes fueran reapropiados por diversos grupos. Así fue como terminaron ampliados y colgados en la Jornada de Resistencia Cultural por la Tierra, por la Dignidad y por la Libertad, realizada en Parque Patricios. También en la Fiesta descolonizante, organizada por la huerta comunitaria La Loma, en José León Suárez, San Martín. En la Jornada de Economía y Memoria, organizada por la Comisión de Memoria, Recuerdo y Compromiso en la Universidad de La Plata. Formaron parte de una muestra de acciones y volantes de arte político en la empresa recuperada El diario de la Región, en Resistencia, Chaco. Los colgaron en la radio La Tribu y en la Biblioteca anarquista José Ingenieros. Fueron utilizados por docentes de escuelas primarias del conurbano bonaerense para trabajar en talleres la temática vinculada al saqueo de los recursos naturales. Sirvieron como disparadores en institutos de formación docente y en el trabajo con pequeños productores criollos e indígenas en el Chaco. En la Facultad de Diseño Grafico (UBA) fueron utilizados para explicar la globalización y la precarizacion laboral. Ilustraron notas de periódicos del Frente Popular Darío Santillán y La Fragua, fanzines del kolektivo kontrakultural Hasta las Chapas, la revista de comunicación *Devenir* y el boletín que edita CORREPI de La Plata. Llegaron hasta España, ilustrando números de las revistas *Paper d'Art* (Girona) y *Brumaria* (Madrid).
Nosotros utilizamos el formato volante por su económica y fácil duplicación. Sin embargo notamos que muchas veces el volante era ampliado y colgado a la manera de un afiche. Entonces diseñamos una muestra ambulante basada en el anuario volante compuesta por 8 carteles en color disponibles para ser montados en cualquier espacio.
La muestra ambulante fue lanzada en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina (CeDInCI). Luego itineró por varias fiestas: la que realizó la Casa Chorizo para decirle "NO a los negociados inmobiliarios y a la urbanización capitalista"; la fiesta del "Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano" (cheLA) por la diversidad cultural; los eventos de poesía organizados por "Poesía Urbana" en la Casona de Humahuaca; el coloquio internacional "Repensando el trabajo: autogestión y emancipación social", organizado por el Goethe y el Instituto de Investigaciones Gino Germani; el encuentro de la Red Nacional de Medios Alternativos (RNMA) organizado en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y en ferias del libro independiente.
La muestra itinerante quedó a disposición de quien así lo requiera. La potencialidad de un recurso nómade y en permanente movimiento, permitió cambios de posición y trayectorias vinculadas con una urdimbre de nuevas prácticas políticas insertas en un entramado que acciona desde distintas esferas (cultural, comunicacional, periodística) sin perder de vista el horizonte común de potenciar prácticas transformadoras de la realidad.
Pensamos Iconoclasistas como un laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos desde el cual activamos prácticas comunicacionales, articulándonos a otras luchas en una red común que intenta desafiar el dominio alienante del capitalismo globalizado y su dinámica de exclusión.
Para avanzar hacia allí, gestionamos desde la gráfica y la investigación formas de cuestionamiento a la hegemonía simbólica e ideológica, intentando erigir estrategias de resistencia mediante un trabajo creativo que se libera de los límites que impone la privatización de los conocimientos.

Encrucijadas del arte activista en la Argentina

Ana Longoni [1]

La crisis argentina y el inédito estallido popular que tuvo su asonada culminante los días 19 y 20 de diciembre de 2001 se prolongaron en un entorno de inédita inestabilidad institucional y continua agitación, en el que desplegaron un gran protagonismo los nuevos movimientos sociales. Muchos colectivos de artistas se vieron interpelados e involucrados por la aparición de estos sujetos colectivos que reclamaban un cambio rotundo en el sistema político (identificado en la radical consigna "que se vayan todos").
En los años que lleva el gobierno de Néstor Kirchner, que asumió a mediados de 2003, la situación viene recobrando ciertos visos de estabilidad (política y económica) y se reinstala un pacto hegemónico en términos de gobernabilidad. En este nuevo y complejo escenario, los movimientos sociales se disgregan, pierden la dinámica que tuvieron y en muchos casos devienen en las formas tradicionales de la política argentina, al establecer relaciones clientelares o partidarias. Es evidente la fragmentación tajante del nuevo activismo a partir del parteaguas de ser adherente u opositor al gobierno, que provoca una profunda incisión entre quienes hasta no hace mucho impulsaban juntos las mismas luchas, en particular contra la impunidad de los genocidas de la última dictadura militar.
La potencia de la revuelta argentina llamó la atención de intelectuales y activistas, y también de artistas y curadores de otras partes del mundo, fundamentalmente europeos, que vislumbraron en ese agitado proceso una suerte de novedoso y vital laboratorio social y cultural. Se llegó a hablar de "turismo piquetero", para denominar irónica pero certeramente a ese flujo de visitantes que transitaron (y a veces convivieron durante algún tiempo), munidos de cámaras y buenas intenciones, por asambleas barriales, fábricas recuperadas, piquetes o cortes en rutas o avenidas. Entre otras consecuencias, ese foco de interés dio alguna visibilidad en el circuito artístico internacional a una serie de prácticas que hasta entonces habían permanecido claramente al margen de los ámbitos convencionales de exposición y de legitimidad dentro de la institución artística, y que llamaré genéricamente aquí *arte activista.*[2]
Los grupos de arte activista –los que ya venían trabajando desde mediados de los años '90 y los que nacieron en torno a 2001– lograron en ese contexto una inédita y sorprendente visibilidad y una vasta circulación internacional.
Hoy, cuando en el convulsionado mundo actual ese foco de atención sobre Argentina parece haberse desplazado hacia otras geo-

1> Escritora, profesora de la Universidad de Buenos Aires, Investigadora del CONICET.
2> Uso la denominación "arte activista" con reparos, puesto que algunos de los grupos aquí mencionados se resisten a definirse a sí mismos como "artistas" y a sus prácticas como "arte" y las entienden como una forma específica de la militancia vinculada a estrategias creativas de comunicación política.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 32

grafías políticas, nos enfrentamos al balance de lo que implica para las prácticas y las subjetividades en juego esa enorme sobreexposición internacional, que de golpe catapultó a algunos grupos a prestigiosas bienales y muestras colectivas en distintos puntos de Europa, América, Asia e incluso Oceanía. Son tiempos confusos y contradictorios aunque no por eso necesariamente teñidos de negro. Es cierto que existen señales que pueden leerse como disgregación, desánimo y crisis entre los grupos que sostuvieron una actividad callejera frenética entre el 2002 y el 2004, y se vieron de golpe precipitados a las más expuestas vidrieras del circuito artístico internacional. Al mismo tiempo, algunos grupos celebran a lo grande sus diez años de vida, reflexionan sobre las condiciones del momento actual, continúan trabajando activamente e incluso encaran proyectos conjuntos con otros colectivos.

En un intento de pensar esta coyuntura precisa del arte activista, conversé largamente entre marzo y mayo de 2007 con varios de sus protagonistas, a quienes agradezco el tiempo y la disposición a reflexionar conmigo sobre su experiencia y expectativas. Este texto no pretende suplir la posibilidad (y la necesidad) de un balance (colectivo y personal), sino que apunta más bien a componer un collage de voces –a veces coincidentes y a veces contrastantes– que aporten algo al "estado de deliberación" reinante. Están aquí las opiniones y relatos de Magdalena Jitrik y Verónica di Toro (que integraron casi desde sus inicios el Taller Popular de Serigrafía, TPS, grupo del que se alejaron hace poco tiempo), Karina Granieri y Carolina Katz (las dos últimas integrantes del TPS, que acaban de resolver la disolución del grupo), Javier del Olmo (que conformó colectivos ya disueltos como Mínimo 9 y Arde! Arte, y está hoy vinculado informalmente al Frente de Artistas Darío Santillán), Daniel Sanjurjo (de larga trayectoria en diversos colectivos desde los años ochenta, y que en los últimos años participó de Arde! Arte y del TPS), Charo Golder y Rafael Leona (integrantes del Grupo de Arte Callejero, GAC), Federico Geller (alejado del GAC hace un par de años, hoy trabajando en la Comunitaria TV, proyecto de televisión alternativo ubicado en Claypole), Federico Zukerfeld, Loreto Garín y Nancy Garín (viejos socios de Etcétera, devenida hoy en Internacional Errorista), Pablo Ares (integrante del GAC que trabaja activamente desde hace un año en Iconoclasistas) y Julia Risler (una de las impulsoras de la feria de Potlach, y contraparte de Iconoclasistas). Este somero listado de entrevistados puede dar algunos indicios de un mapa del arte activista en Argentina vertiginosamente reconfigurado por migraciones y disoluciones, nuevas denominaciones y reciclamientos, conflictos, rupturas e incluso expulsiones.

El relato de las experiencias que atraviesan los grupos en los últimos tiempos nos permite asomarnos al impacto de la nueva situación en la redefinición de las prácticas artístico-políticas, e interrogarnos acerca de sus derivas recientes y dilemas, fundamentalmente ante dos órdenes de problemas. Estos son, sintéticamente: primero, la inédita situación que plantea para estos grupos, en tanto parte del nuevo activismo, la política de derechos humanos del actual gobierno; segundo, la visibilidad y legitimidad que adquirieron estos grupos y las prácticas que ellos impulsaron en el circuito internacional del arte.

Dos coyunturas son cruciales en la aparición, la multiplicación y la vitalidad de los grupos de arte en la calle vinculados a nuevos movimientos sociales surgidos en Argentina de la última década. La primera, a mediados de la década del noventa, es el surgimiento de HIJOS, agrupación que reúne a los hijos de los detenidos-desaparecidos durante la última dictadura. Los comienzos de dos grupos que continúan trabajando, el GAC y Etcétera, están fuertemente emparentados con la elaboración y realización de los "escraches", la modalidad de acción directa que impulsan los HIJOS para señalar la impunidad de los represores y generar condena social. Tanto la señalética urbana del GAC como las performances de Etcétera quedaron en principio completamente invisibles para el campo artístico como "acciones de arte", y en cambio proporcionaron identidad y visibilidad social a los escraches.

La segunda coyuntura, al calor de la revuelta de diciembre de 2001, incluye a una cantidad notable de grupos de artistas plásticos, cineastas y videastas, poetas, periodistas alternativos, pensadores y activistas sociales, que inventaron nuevas formas de intervención vinculadas a los acontecimientos y movimientos sociales con la expectativa de cambiar la existencia en Argentina: asambleas populares, piquetes, fábricas recuperadas por sus trabajadores, movimientos de desocupados, clubes de trueque, etc. El aprovechamiento subversivo de los circuitos masivos y la generación de dispositivos de comunicación alternativa son condiciones que son patrimonio común de las nuevas modalidades de la protesta. Entre los nuevos grupos, algunos tuvieron una vida efímera o coyuntural, y otros persistieron hasta no hace mucho tiempo, como el TPS (Taller Popular de Serigrafía), cuya marca distintiva es la acción de serigrafiar *in situ*, en el mismo acto de protesta, sobre la ropa de los manifestantes, y Arde! Arte, que llevó a cabo numerosas acciones e intervenciones durante las movilizaciones.[3]

La institucionalización de la memoria

El 24 de marzo de 2004 se produjo un hecho de enorme carga simbólica: la entrega del edificio de la ESMA por parte del gobierno de Kirchner a los organismos de derechos humanos, en vistas de constituirlo en un lugar de memoria. Discursos y prácticas (en reclamo del juicio y castigo a los genocidas y responsables del Terrorismo de Estado) que resistieron en las condiciones más adversas contra la última dictadura militar y denunciaron sin cansancio la impunidad que sellaron los sucesivos gobiernos democráticos posteriores aparecieron, de golpe, enunciadas como banderas del gobierno o políticas de Estado, lo que obliga a reposicionarse. Lo que antes era terreno del activismo opositor, se vuelve política de Estado, y numerosos activistas trabajan hoy en distintos organismos, ministerios y dependencias de gobierno, llevando a cabo actividades que no difieren mucho de las que antes impulsaban. Las actitudes que este proceso genera van desde la confianza rotunda o moderada o la expectativa, incluso la alegría ante medidas concretas como la reapertura de los juicios a los genocidas y la abolición de las llamadas leyes del perdón,[4] hasta la abierta distancia y denuncia de que el actual gobierno tiene una actitud meramente retórica, que restringe la defensa de los derechos humanos a una cuestión clausurada en el pasado, al tiempo que reprime los actuales conflictos (huelgas, piquetes) y descuida la investigación de la nueva desaparición de Jorge Julio López, sobreviviente casi octogenario de un campo de concentración de la última dictadura, secuestrado sin dejar rastro a poco de dar su testimonio clave en el juicio que llevó a la cárcel al ex represor Miguel Etchecolatz.[5]

Dos acontecimientos concretos en relación

3> Una ampliación de esta escueta descripción del arte activista en la última década y sus diálogos con la radicalizada vanguardia artística de los sesenta puede consultarse en: A. Longoni, "Brennt Tucumán noch immer? / Is Tucumán still burning?", en: *Collective Creativity / Kollektive Kreativität*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005, pp. 150-174. Publicado en español como "¿Tucumán sigue ardiendo?", en: revista *Sociedad*, nº 24, Buenos Aires, invierno de 2005.

4> Por ejemplo, Federico Geller señala: "Siento una diferencia con la mayoría de las personas de este microambiente donde se cruza lo artístico y lo político en que a mí no me molesta tanto que la ESMA se transforme en el Museo de la Memoria, ni que en las escuelas se hagan homenajes que antes no se hacían. Por más que veía que en eso había una repetición de cosas estatales, y fuera sensible a eso, pero también veía algo que era original. No es original que la maestra hable con el mismo tono siempre (sea de la guerra de Malvinas o lo que sea), pero el hecho de que sea oficializado hizo que el tema de la dictadura pueda entrar en lugares en los que antes no entraba, por ejemplo, en un montón de escuelas."

5> En ese sentido, es representativo el testimonio de Verónica Di Toro: "acabo de escuchar en el noticiero de radio nacional, parte del discurso de Kirchner haciendo campaña para las elecciones presidenciales, apelando a que los argentinos votemos haciendo memoria, por supuesto que utilizó la palabra "memoria" varias veces en el discurso. Mientras lo escuchaba pensaba en la manipulación por parte del Estado de la lucha por la memoria, por los derechos humanos. Un discurso que no se sostiene mientras Julio López siga desaparecido."

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 34

a los grupos de arte ocurridos el día de la entrega de la ESMA evidencian hasta qué punto incide también en sus prácticas la línea divisoria entre oficialismo y oposición que se establece dentro del activismo.
El primer hecho fue protagonizado por Etcétera en la propia ESMA, durante el acto en el que el presidente entregó a los organismos de derechos humanos el predio. El grupo, en una de sus reconocibles performances encabezadas por uno de los integrantes personificando a un grotesco militar, repartió a los asistentes, entre ellos las Madres de Plaza de Mayo, cientos de pequeños jabones envueltos en un impreso que llamaba a la "limpieza general". Con frases como "ideal para lavaditas de cara o manos, recomendado para el lavado de cabeza" o "tras 28 años de experiencia declarándole la guerra a la suciedad" aludía irónicamente a la complicidad entre la clase política y los represores, que denominaron las acciones de la guerrilla como "guerra sucia". Nancy relata lo ocurrido: "La entrega de la ESMA era una situación compleja, y discutimos muchísimo si ir o no ir. Fue una situación confusa y complicada. Ese día Kirchner retiraba el cuadro de un militar, un gesto simbólico del gobierno que se presentaba como una especie de reconciliación y limpieza de las Fuerzas Armadas. Veníamos con la idea de trabajar con la imagen de la 'lavada de cara' y se nos ocurrió lo del jaboncito, envuelto como *merchandising* y con un texto que al parecer quedó extremadamente ambiguo, aunque para nosotros era clarísimo." El objeto no parece haber sido una elección feliz –como me señaló Federico Geller– en tanto pasaba por alto la fatal asociación entre el genocidio argentino y el holocausto judío, reforzada por el hecho de que entregaban jabones dentro de un ex campo de concentración.
El grupo Etcétera... responde que "siempre hemos trabajado desde la metáfora como disparador de un imaginario que deje libre de interpretaciones al otro, más que de relaciones simbólicas directas. (...) Ese juego entre la metáfora y la ironía, ese grotesco potenciado por nuestra consciente búsqueda de aproximarnos más y más hacia un 'teatro de la Crueldad', es allí justamente donde producen fisuras en el imaginario, es liberador, pues pone en crisis la propia estructura simbólica. Caricaturizar elementos simbólicos cargados de estereotipos nos hace dar una vuelta más a la reflexión, cuestionar nuestras propias paranoias, nuestros propios estereotipos y los que se construyen tanto en la opinión publica, como en las alternativas de los movimientos sociales. (...) No era esa la intencionalidad buscada en la distribución del poema-objeto [aludir a] los crímenes cometidos por los nazis, sino que el objeto jabón estaba dirigido mas bien a la idea de una 'lavada de cara' por parte de sectores del gobierno".[6]
El hecho es que el jabón fue leído como una amenaza. Pocas horas después, el grupo era denunciado públicamente, en televisión y en varios periódicos, por Hebe de Bonafini, presidenta de la Asociación de Madres de Plaza de Mayo, que entendió la acción como parte de la campaña de amenazas que estaban sufriendo las Madres, indiscutida autoridad moral en la lucha contra la dictadura.[7] Esto a pesar de que las Madres conocían a Etcétera, y que el texto aparecía claramente firmado por el grupo, incluyendo su mail y la consigna "Ni olvido ni perdón, no usemos el jabón".
El impacto que la acusación produjo en el grupo fue tremendo. Federico Zukerfeld dice: "¡Que nos escrachen las Madres es lo peor que nos podía pasar! A mí me llamó mi papá a París. Me dijo: 'Sentate, no se pongan mal, pero Hebe de Bonafini está denunciando al grupo Etcétera'. Ella hablaba de un grupo de chicos nazis aunque nos conocía bien". Nancy continúa: "Al día siguiente fuimos a la casa de Madres a tratar de explicarnos, y nos echaron de allí". Loreto agrega: "Nos produjo una crisis en el lenguaje que veníamos utilizando. Siempre optamos por encarnar al victimario y no a la víctima. Dejábamos un discurso poético y abierto, tan abierto que prestaba a confusión. Esa crisis nos hizo pensar en toda nuestra historia, porque con HIJOS también tuvimos conflictos y censura interna. Y alguna convicción: que no estaba mal el camino que estábamos abriendo, el rol que queríamos cumplir como grupo, generar una situación dentro de esos espacios que haga entrar en crisis las certezas. Esa es la función desde el arte".
El segundo hecho tuvo lugar el mismo día en la movilización reunida en Plaza de Mayo. El TPS instaló su mesa de impresión para ofrecer a los participantes en la movilización una impresión serigráfica sobre papeles o sobre la ropa. Se trataba de una estampa en la que se citaba una frase literal extraída de un reciente discurso presidencial: "Argentina 2004, Capitalismo en serio", e implicaba una crítica a la profusión museística que convertía no sólo a la ESMA en Museo de la Memoria, sino al Congreso de la Nación, el Ministerio de Economía, la Casa de Gobierno y los Tribunales en supuestos museos de la corrupción, el hambre, la entrega y la impunidad.
A diferencia de la mayor parte de las imágenes producidas por el TPS que reivindican, exaltan y propagan sin dobles lecturas la lucha que acompañaban, en este caso la opción por el sarcasmo podía resultar provocadora e irritante para los que asistían a la marcha y celebraban la entrega de la ESMA. Magdalena relata así lo ocurrido: "Fuimos agredidos por bandas kirchneristas cuando la estampamos en la calle. Fue el primer alerta, ojo con lo que están diciendo. (...) Nos instalamos como siempre en la Plaza con la característica rara de que ese día no pasaba nada, nadie se llevaba afiches ni se acercaba con su remera. Nosotros siempre estampábamos en el mismo lugar de la Plaza de Mayo, en un olivo. Allí estaban los chicos de la agrupación Venceremos, que se enfrentaron a dos estudiantes de la Facultad de Psicología del Partido Obrero que estaban solos, porque el PO no adhirió al acto por la entrega de la ESMA. Con ese pretexto, nos tiraron la mesa, el aparato de impresión y agarraron uno de nuestros caballetes para agredirlos". Karina y Carolina relativizan el hecho, considerando que fue azarosa la agresión al TPS, que quedó ubicado en el medio de la gresca. Y que la imagen era "muy bizarra, tirabombas. A diferencia del resto de las imágenes del TPS que eran reivindicatorias de una lucha, ésta planteaba desconcierto o crítica. Funcionaba como crítica a la representación cualquiera sea, a la institucionalidad, a la museificación".
En cuanto al GAC, Charo entiende que el grupo logró mantenerse por fuera de la divisoria entre kirchnerismo y antikirchnerismo: "como GAC siempre tuvimos cintura para poder movernos y no quedar pegados a nadie. Nunca trabajamos con partidos políticos ni por encargo. Por eso, por no estar casados, es que seguimos siendo amigos de Madres y de Hijos. Eso nos mantuvo un poco al margen de esta discusión". Pero en 2004, ante lo que percibían como la "institucionalización del movimiento de derechos humanos", decidieron dejar de colocar la bandera-señal de "Juicio y castigo" de dos metros de diámetro que venían pegando sobre el piso de la Plaza de Mayo cada año. "Pensamos que era un símbolo que ya era institucional. Que lo haga la institución si quiere. Ya no nos pertenece. Los Blancos Móviles nacen en contraposición a eso, y permiten conectar la lucha contra la impunidad de la dictadura, y a la vez actualizarla con las luchas de hoy, lo que nos está pasando hoy. Somos blanco del discurso de la inseguridad, y a la vez nos quedamos en blanco".
Por su parte, Javier relata que –como efecto de la polarización reinante– el grupo Arde!

6> Etcétera, correspondencia con la autora, 10 de julio de 2007.
7> Así aparece registrada la cuestión en el diario Página/12 del 27 de marzo de 2004: "Los desconocidos de siempre actúan": [Hebe de Bonafini] recibió en los últimos días diversos correos electrónicos de un supuesto "Comando 24 de Marzo". "El mensaje fue que si no nos dejábamos de joder, nos iban a liquidar", precisó la presidenta de esa asociación, Hebe de Bonafini. (...) consideró como parte de la misma campaña el obsequio de un jabón con la leyenda "¡Limpieza General!" que distintos jóvenes les hicieron a varias integrantes de la asociación durante el acto del último miércoles en la ESMA".

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 36

Arte suspendió una acción en la que pensaban portar caretas o máscaras de Kirchner: "Una careta de cartón con un solo ojo para mirar, que adentro decía 'presidente kareta'. Cuando quisimos llevarla a cabo nos dimos cuenta de que íbamos a ir al choque, o se iba a entender como a favor de K. Era un poco ambiguo. A mí nunca me pasó que algo venga sin pelearlo. También puede pensarse que esto es resultado de todas las luchas, una consecuencia de la resistencia de muchos años. Lo triste es que tanta resistencia se termine dividiendo por un gesto. El de K. es un gobierno gestual. Hace gestos para un lado y para otro. Solo gestos".
A ese tipo de apreciaciones parece responder Federico Geller: "Una de las críticas que se escuchan sobre Kirchner es que son puros gestos. Los gestos tienen realidad, mueven o detienen movimientos de piernas, manos y cabezas, producen efecto. Creo que hay potencia en esos actos".
El ingreso de activistas al aparato de Estado también repercute en los grupos. Federico Geller lo expresa en estos términos: "En mi opinión la cooptación se está viviendo como una especie de fagocitosis, una especie de bicho que chupa la voluntad de los sujetos. Creo que la cooptación es real, no puede negarse ese proceso político, pero tampoco reducir todo a eso. Hay que ver también qué es el Estado, que no es monolítico. Uno tiene que tener un esquema de acción que le permita pensar en cada situación, y poner en juego las identidades personales. Ahora estoy trabajando desde el Estado, con gente de la Comunitaria, dando talleres de comunicación alternativa en barrios y asentamientos de todo el país, con chicos de 17 a 20 años. Tenemos total libertad para trabajar las herramientas que decidamos, y tratamos de ver en cada contexto qué puede funcionar. (...) Hay lugares donde no hay imágenes de la dictadura ni de la campaña del desierto, a pesar de que todos son indígenas o mestizos. No saben de qué nación originaria provienen. Tratamos de generar un interés, y darle las herramientas mínimas para que se transforme en una pregunta. Y allí la discusión sobre la institucionalización de la memoria no tiene sentido".

La sobreexposición internacional

El otro tópico que insistentemente abordamos en las conversaciones con los entrevistados se centra en la posición de extrema visibilidad del arte activista argentino en el campo artístico local e internacional que deriva de la seguidilla de convocatorias a muestras colectivas, bienales, encuentros, publicaciones y otros eventos significativos del circuito que los vienen incluyendo en su selección. Dicha interpelación sin duda impactó en ellos, en sus prácticas, en las ideas que las sustentan, en las redes de relaciones y afinidades que configuran, en las identidades que definen, en síntesis, en el vasto entramado que hace a las subjetividades colectivas e individuales en juego.
El primer grupo en atravesar esta experiencia fue el GAC, desde el año 2000, aunque el momento más crítico se produjo cuando fueron invitados en 2003 a la 50º Bienal de Venecia, a la zona denominada "La estructura de la supervivencia" curada por Carlos Basualdo. La veloz parábola que los precipitó desde el activismo callejero (al margen de cualquier espacio institucional) a la inclusión internacional en espacios de tanta legitimidad, sin escalas intermedias, generó indudables tensiones al interior del grupo, que finalmente se resolvieron –luego de algunas otras experiencias y muchas discusiones– en la decisión de no volver a mostrar sus producciones en ámbitos convencionales de exposición. Charo sintetiza así el proceso: "En el 2000 fue la primera vez que viajamos como grupo a un encuentro en Monterrey, a un hotel cinco estrellas y con mucha plata para la producción. Tuvimos las últimas exposiciones internacionales hacia 2005, en Kassel, 'Creatividad colectiva', y una muestra sobre economía y cultura en Francia, vivimos un hartazgo y decidimos no asistir más a muestras. [Las convocatorias] siguieron llegando, las rechazamos, y después no llegaron más. Nos tienen tildados. Mucha gente piensa que no existimos más. Y tuvimos que bancar muchas críticas, discusiones, comentarios de gente que no nos conoce y habla de nuestras contradicciones o problemas. Todo eso incidió en nuestra decisión radical de no participar más. Hay gente en el grupo a la que hace rato que no las afecta en lo más mínimo ese ámbito. Su vida pasa por otro lado. Queremos pensarnos sí o sí fuera del ámbito artístico, no como una hipótesis, sino instalados allí realmente. A mí me podía seducir un poco la cuestión de viajar. ¡Viajar gratis es buenísimo! Pero termina no siendo gratis. Esto se lo decía a Caro Katz, cuando empezaron a viajar [con el TPS]. Las cosas no pasan porque sí. Una cree que puede cagarse en ese mundo y aprovechar para viajar, pero no es gratuito, algo nos pasa".
Pablo lo piensa en términos muy pragmáticos: "Venecia representó para nosotros 2400 Euros y se optó por participar por esa cifra, que significó imprimir miles de carteles de 'Aquí viven genocidas' y otros trabajos. Nuestra participación en Venecia fue muy criticada, pero nos llevó apenas una semana de trabajo. No sé cómo se le ocurrió invitarnos a Basualdo, el rosarino con zapatos italianos de 1000 dólares. Fuimos con la típica pose GAC de 'no nos importa nada', media hora y nos fuimos, e igual nos llamó. Lo insólito es que pedimos por mail que tiren a un canal el montaje que armaron allá Charo y Vanesa, o sea 'la obra', y nos lo quisieron comprar".
La cuestión terminó resolviéndose con la decisión extrema de autoexcluirse del circuito, aún cuando se reconociera que significaba acceso a recursos económicos aprovechables en acciones callejeras.
Por su parte, el TPS tuvo un ingreso tardío a la vorágine de este tipo de demandas, pero fenomenal: entre 2006 y 2007, en pocos meses fueron invitados a cuatro bienales (la Bienal de San Pablo, la de Moscú, la de Estambul, la de Valencia) además de otras muestras internacionales y locales importantes. Esta enorme demanda obligó al grupo a concentrar su producción exclusivamente en esas instancias ("hace un año que trabajamos para las bienales", dice Karina), desplazando su activa ligazón con los movimientos sociales. La percepción de Verónica es distinta: "No es que por las convocatorias internacionales dejamos de estar en la calle, sino que el día a día en la calle ya no estaba. Pero cuando venía un 26 de junio o un 24 de marzo, allí estábamos. En un punto, las convocatorias nos dieron la posibilidad de seguir trabajando colectivamente en algo. Más que a suplir el trabajo callejero, vinieron a estirar un tiempo, un desgaste que si no hubiera sido más precipitado".[8]
El grupo se enfrentó, además, con distintos criterios internos sobre cómo participar en esos espacios, que llevaron a posturas al parecer irreconciliables que colaboraron en provocar su crisis.
Karina reflexiona sobre lo ocurrido: "Cuando volvemos de la Bienal de San Pablo, en octubre de 2006, recibimos la invitación a la Bienal de Moscú. A los quince días, la invitación a la Bienal de Valencia. Y poco después a la Bienal de Estambul, adonde no fuimos porque decidimos disolver el grupo. Para mí es muy sintomático de la forma en que los mismos curadores reiteran las invitaciones, cómo circulan en una bienal para seleccionar para la siguiente. Fue un vértigo: cuatro bienales en menos de cinco meses. No había tiempo de madurar o preparar un envío. De golpe, se dio toda una carrera de artista a la que no habíamos apuntado".
Carolina apunta (coincidiendo con la opinión ya citada de Pablo del GAC) que en gran medida decidieron participar por los recursos que proveen estas instancias institucio-

8> En el mismo sentido, Magdalena afirma: "Verónica y yo, además de preparar las bienales, hicimos la militancia de siempre en forma constante. Si alguien cree que se nos puede sacar de la actividad política porque se nos invita a una muestra importante, me parece ingenuo. No existe tal conjura de los curadores, mucho menos entre los que tuvimos el agrado de trabajar, algunos de ellos francamente de izquierda".

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 38

nales que apuntalan las condiciones de producción de los grupos: “Me pregunto cómo decir que no a esas invitaciones. Si no nos seducen por el poder simbólico, que no es algo que a mí me interesara demasiado en ese momento, nos terminan seduciendo por el poder económico. Es la primera vez en mi vida que cobro algo, no mucho, por lo que hago [en arte]. Se hace tan fuerte la demanda y la sobreexposición que significan las bienales que determinan la forma de trabajo. Eso sumado a la nueva situación política. ¿Cuándo seguir produciendo lo que veníamos haciendo? Para mí, la escala (de las bienales) es agotadora e inabordable. Nos obliga a trabajar sólo para eso, a mantener una relación con los curadores y la burocracia de esos megaeventos”.

Por su parte, Magdalena lee esta seguidilla de invitaciones como “una respuesta enorme que significa que nuestro trabajo se puede ver con otros ojos. Todas las dificultades que tuvo el TPS para insertarse en el mundo de la política de izquierda, no las tuvo para insertarse en el mundo del arte. Yo no lo viví como contradicción, porque considero que es una arena a ocupar como en un coliseo. Significaba expansión de nuestra capacidad de difusión. (...) Me apena que se crea que el TPS llegó a las bienales porque estaba de moda entre el mundillo del arte. Me parece una banalización y una ceguera, una visión que denigra la calidad de nuestro trabajo, porque eso es lo que ofrecíamos también en la calle. ¿Acaso les parece mal que se muestre el trabajo de Ana Mendieta? ¿Por qué Leon Ferrari sí y nosotros no? ¿Por qué tenemos que negar nuestra identidad de artistas y por lo tanto trabajadores de una industria como cualquier otra?”.

Verónica indica sobre la crisis grupal: “La participación del taller en muestras internacionales principalmente evidenció las diferentes maneras de pensar de cada una de nosotras con respecto a la obra y al objeto de arte, al artista como trabajador en el circuito del arte y la relación personal de cada una con esta nueva situación”. Lo que se puso en evidencia –dice– fue que “de alguna manera el encuentro y las afinidades entre los miembros del taller tenían más que ver con un hacer en el ámbito político, y no tanto en el ámbito artístico, y mucho menos en el específico de las exposiciones curadas”.

¿Qué distintas opciones se contrapusieron dentro del grupo respecto del qué hacer a la hora de mostrar la modalidad de trabajo y la producción del Taller en esos espacios institucionales ajenos a la cotidianeidad de las luchas en la Argentina?

Por su lado, Karina sostiene: “En San Pablo sentía que teníamos que mostrar algo retrospectivo. Eran cinco años de trabajo y quería dar cuenta de ese camino hecho. Las imágenes, las banderas, los contextos de lucha no eran documentación en un sentido clásico, sino una genealogía”.

A Magdalena la incomodó lo que denomina “una curatorialización desde adentro del TPS cuando iba a mostrarse en estas bienales. Los curadores nos decían ‘hagan lo que quieran’, pero desde el interior surgió esa limitación. (…) A mí nunca me interesó la documentación, sino la puesta en relieve del objeto artístico del TPS. Yo quería poner las serigrafías a secas y que comuniquen lo que puedan. Nosotros ofrecemos una imagen. No me interesa documentar con fotos de nosotros estampando en tal marcha, y además un texto puede reponer de dónde vienen esas imágenes. El video que hicimos en San Pablo es bonito pero pedagógico. Otros grupos como el GAC tienen una actitud más antiarte y hacen objetos como dispositivos para sus performances, pero nosotros no, siempre hicimos imagen artística. Nuestro proyecto era proporcionar el oxígeno visual que la izquierda no tiene, porque está tan vinculada a la imagen de [Ricardo] Carpani y al realismo. Por eso me alegra el reconocimiento de que lo que hacemos es arte. Lo que me fascina de la serigrafía es su materialidad. Me dio envidia ver a todos los demás artistas haciendo lo que querían en San Pablo. Aprendí mucho de verlos trabajando y ver terminadas las instalaciones. Estaba pletórica de ideas y no podía realizarlas. Fuimos con una idea previa de la instalación y no fue fácil variarla. Hubo mucha resistencia de parte de las chicas. Reaccionaron de una manera conservadora ante ese estímulo. Yo estaba dispuesta a invadir toda la bienal con afiches del TPS. Pienso que si tengo una idea y un grupo me impide materializarla, no puedo estar en ese grupo, por más que sea hermoso el trabajo colectivo”.

Carolina reflexiona sobre las dificultades para establecer criterios comunes de trabajo y acuerdos al interior del grupo: “Nuestro método de trabajo nunca fue por consenso sino por sumatoria. Respecto al proceso de trabajo en las bienales, lo que se fue dando fueron breves diálogos sobre el interés de cada una, el tema es que esos intereses no eran los mismos y chocaban entre sí”. Su experiencia como única delegada del TPS a la Bienal de Moscú la enfrentó a abismales contradicciones éticas en un contexto desconocido: “Cuando llegué a Moscú y vi esa enorme torre de negocios en obra [adonde funcionaba parte de la Bienal], entré en crisis. ¿Que hago acá, sola, representando a un grupo que ya no existe? Pero cuando noté que los trabajadores de la construcción se acercaban a ver nuestras estampas y se las llevaban, pensé en imprimir con ellos y para ellos. Pero hubo dificultades técnicas, porque el montaje fue totalmente caótico. Y además era convertir ese intercambio en un hecho artístico, porque estábamos en ese terreno, y llevar a trabajadores migrantes e hiperexplotados a ser parte de ese evento artístico no me parecía lo mejor”.

Una pregunta que ronda estos vívidos balances es qué resto de sentido retienen esas prácticas nacidas al calor de la revuelta callejera al extrapolarse a un contexto tan distante y distinto como una torre de negocios moscovita. O quizá la pregunta pertinente sea qué nuevo sentido crítico se puede activar llevando ese repertorio de imágenes a un nuevo contexto. En esa dirección apunta la reflexión de Karina cuando dice: “A mí me interesa que la estructura del arte ceda, que se exceda. El exceso, lo que no hace un límite. Lo que rompe con la dicotomía de inclusión/ exclusión que es el lugar que hay que forzar. Y eso produce el trabajo del TPS, el que lo mira no puede decir a ciencia cierta que es arte. No se ajusta a los cánones o criterios de la obra de arte, es situacional. Genera movimiento”.

Sobre ese mismo episodio, Daniel sostiene: “A mí me echaron del TPS. Yo planteaba que si íbamos a la Bienal de San Pablo con un trabajo de las características del TPS, y en un contexto que además se prestaba, puesto que el lugar, la convocatoria y hasta la directora de la Bienal nos empujaba para que saliéramos a hacer cosas afuera, no podíamos quedarnos en mostrar imágenes. Finalmente en el montaje quedó solo un mural con las serigrafías y un par de banderas: la representación del arte político. Yo quería que hiciéramos una propuesta más política y que les moviera el piso: que invitáramos a la bienal a los movimientos sociales locales, que llevaran sus banderas y las pusieran en el parque. Se podría haber contactado también a todas las ramas de graffiteros y artistas callejeros de San Pablo. Y terminamos yendo a una convocatoria internacional de características políticas o sociales a mostrar calendarios. Querían hacer un marca registrada con el TPS”.

El tercer caso en el que me detendré es el de *La normalidad*, la exposición colectiva con la que culminó el proyecto Ex Argentina,[9] realizada en el Palais de Glace. Un grupo de artistas argentinos convocados

9> Ex Argentina empezó en noviembre de 2002 por iniciativa de los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann, quienes se instalaron en Buenos Aires varios meses, con el apoyo del Instituto Goethe. Los resultados de la extensa investigación emprendida sobre la crisis argentina cobraron estado público en reuniones en Buenos Aires y Berlín, y sobre todo en la exposición “Pasos para huir del trabajo al hacer”, en el museo Ludwig, de Köln (Alemania), desde marzo hasta mayo de 2004, que continuó su periplo bajo el nombre “Cómo queremos ser gobernados” en Barcelona, Miami y otras ciudades.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 40

decidió trabajar directamente en la curaduría de esa instancia. Loreto relata el proceso: "Ante las críticas sobre cómo se conformó la jerarquía, la forma de comunicación desde los dos curadores alemanes hacia nosotros, y como nos habíamos posicionado frente a su forma de curaduría, decidimos no plantearnos más como víctimas. Hablamos con Alice y Andreas sobre la dinámica interna, si era necesario un megamuseo o nos podíamos concentrar durante un mes en un taller chico, cómo distribuir el dinero, etc. Ellos tenían muy pautados los ejes de cómo querían hacerlo y eso no nos gustó. Tampoco la palabra 'normalización' para hablar de lo que estaba pasando en Argentina. Por nuestra responsabilidad con lo local, sabíamos que no podíamos seguir hablando de crisis cinco años después del 2001. Pero más que de normalización queríamos hablar de que nos sentíamos normados, o que la injusticia y el control social volvían a ser lo normal. Alice y Andreas plantearon que no podían venir a trabajar con los grupos en Argentina, como sí habían hecho en la primera etapa del proyecto, y entonces se armó un grupo de coordinación local que integramos Federico [Zukerfeld], Eduardo Molinari y yo. Fue mucho más libre en el sentido de que no se le dijo a nadie lo que tenía que hacer. Nos dio la posibilidad de manejar recursos no sólo de espacio sino también de dinero, y traer gente que de otra manera no hubiese venido [a Argentina], mostrar acá la práctica de compañeros de Rusia y otros lados. Fue una experiencia que nos demostró que se puede hacer mucho en términos de política cultural".
Continúa Loreto: "Más que algo negativo, trabajar en espacios institucionales posibilita entrar allí y hacer entrar a otros con nuestro discurso. Existe el riesgo de que nos coopten, de que no sirva de mucho, que el público no sea el más interesante. Nos sentimos más vivos en la calle, eso es real. Pero nos sirve para generar recursos para la acción. Y las muestras internacionales nos vincularon con muchos otros, compañeros que sentimos parte de un movimiento. Se formó una red que muestra que lo que ocurre en la Argentina no está aislado y pasa en distintas partes del mundo. Por ejemplo, la pérdida del espacio público ya no solo afecta la calle, también las universidades, los museos. Está cambiando la vida, la subjetividad de las personas en esos espacios. El ruso Dmitry Vilensky analiza el proceso de exposiciones políticas, preguntándose si hay una moda del arte político. El lo piensa como la nueva creación de espacio público. Una nueva lucha por generar espacio público".
Con argumentos similares, Federico Geller decidió participar en *La normalidad* con La Comunitaria TV (dado que el GAC optó por renunciar a este tipo de convocatorias). Él sostiene que "el museo es un lugar válido. La vida está en otra parte, pero no está completamente ausente de los museos".
Como vimos, la inclusión en espacios de exhibición de prácticas callejeras articuladas con la protesta social produce actitudes disímiles entre los artistas activistas, que van desde la renuncia a esos espacios hasta la decisión de actuar ellos mismos como curadores. Lo indiscutible es que el fenómeno impactó sobre los grupos de manera irreversible, sometiéndolos a tensiones internas y a cuestionamientos externos, y alterando el régimen de visualidad de sus realizaciones. Un resultado feliz de estas convocatorias es la aparición de una red informal de contactos y aprendizajes compartidos con grupos del resto del mundo. Otro, el acceso de los grupos a recursos (no sólo económicos) que pueden fortalecer su trabajo fuera del museo, habitualmente sometido a condiciones muy precarias.

Una nueva madurez

"A más de cinco años de los sucesos insurreccionales de aquel diciembre argentino del 2001, constatamos hasta qué punto fueron variando nuestras interpretaciones y estados anímicos en torno a aquel acontecimiento. La tristeza fue el sentimiento que acompañó, para muchos de nosotros, una fase de este sinuoso devenir."

Colectivo Situaciones,
"Politizar la tristeza"

El Colectivo Situaciones manifiesta en términos de tristeza la generalizada sensación de vacío o *impasse* que, ante la disolución de aquella experiencia colectiva de intensidades inéditas, atraviesa en esta nueva etapa a gran parte del activismo argentino. A la vez, apuesta a encontrar una dimensión política en ese sentimiento, que lo vuelva motor de una "nueva madurez" capaz no sólo de elaborar autorreflexivamente lo ocurrido sino también de reinventar formas de acción sobre lo existente.
Señalaré algunos signos de lo que podría pensarse como "nueva madurez" en el activismo artístico, no sólo en los grupos, sus integrantes o ex integrantes, sino también en las maneras más dispersas en que recursos creativos se funden en la protesta social.
"Hay un reflujo [en las luchas], aunque muchísima gente sigue trabajando. Es un momento reflexivo, de introspección en los grupos y en los movimientos sociales acerca de cómo se posicionan, cómo se vinculan con el gobierno y demás", dice Julia (integrante de Iconoclasistas). Lo cierto es que en la actual coyuntura los grupos de arte activista no han desaparecido sino que han reformulado sus estrategias. En ello incide el cambio biográfico (muchos testimonios aluden al paso de los veinte a los treinta años de edad y a la conversión de la generación de HIJOS en padres como factores decisivos a la hora de priorizar otras elecciones, una mayor selectividad y también cansancio, ante ciertas circunstancias reiteradas). Además, el debilitamiento o la merma de la protesta social que ausenta de las calles a los sujetos colectivos que antes interpelaban a los grupos, además de la compleja coyuntura política y las tensiones provocadas por la demanda institucional. Lo común en varios testimonios es el agotamiento de la acción callejera como forma privilegiada o exclusiva de intervención. Varios entrevistados están trabajando (o quieren hacerlo) en proyectos menos inmediatos, sin someterse a las urgencias de la coyuntura o al "calendario revolucionario". "Me tiene cansado trabajar para la demanda inmediata: hoy nos juntamos a pensar algo, mañana lo hacemos y pasado lo mostramos. Me tiene cansado trabajar de un día para el otro, me cansaron las marchas", señala, por ejemplo, Daniel.
Por otra parte, tanto en las nuevas protestas sociales (vinculadas sobre todo a conflictos y huelgas gremiales) como en espontáneas prácticas juveniles es notable hasta qué punto se han difuminado últimamente las modalidades de acción que hace una década eran patrimonio de los grupos de arte activista. La incorporación a las luchas de recursos creativos, particularmente el uso político de stencils y serigrafías, performances callejeras e intervenciones anónimas sobre publicidades políticas, es hoy un aspecto expandido de la cultura política crítica sin que sea necesaria la mediación de grupos específicos de artistas. Julia lo consigna con un ejemplo preciso: "La potencia de usar una herramienta creativa y la imagen en los movimientos que están luchando está ya instalada. Me acuerdo, cuando los chicos de los *call centers* empezaron con su lucha contra el empleo precario, se dieron cuenta de que si al salir a la calle y llamar a los medios se ponían una careta o llamaban a gente de teatro para hacer una representación, la gente se paraba a mirarlos y recibía sus volantes de otra manera". Javier dice al respecto: "Hay algo que a mí me genera optimismo. En el 2000, queríamos vincular nuestras acciones con el movimiento piquetero. Íbamos a La Matanza, hacíamos un esfuerzo terrible de tratar de contactar, que nos conocieran y explicarnos. La diferencia que veo ahora es que los grupos vamos a los movimientos porque los movimientos están haciendo cosas. Por ejemplo, nos llaman del Frente Darío Santillán porque van a hacer una acción. No hay

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 42

manifestación que no tenga dispositivos visuales. Acciones tan legítimas como cuando los trabajadores del Hospital Francés sacaron todas las camillas a la calle para manifestarse contra el cierre del hospital, a nosotros no se nos hubieran ocurrido ni hubiéramos podido hacerlas. Lo mismo con [la fábrica recuperada] Bruckman cuando las trabajadoras salieron a la calle con sus máquinas de coser. Eso para mí ese es un resto, un saldo positivo. Y soy optimista porque [esas prácticas] están resurgiendo por otro lado, muy alejado de lo que es la demanda internacional".
Federico Zukerfeld lo ve así: "La gente ya adoptó todas nuestras estrategias. No necesitan que les mostremos cómo se hace. Han surgido muchísimos grupitos nuevos. Eso es mejor para nosotros. Volvimos a hacer happenings para nadie, como cuando salíamos en los años noventa en patines para tratar de llamar la atención de los transeúntes".
También es cierto el desgaste de la dinámica colectiva después de tantos años de intenso trabajo en común, lo que se manifiesta en el desgranamiento de los grupos o su disolución, y en la apuesta por proyectos individuales. Federico Geller lo expresa diciendo que "hay que hacer cosas por consenso, pero no paralizarse si no hay consenso". Coincide con Pablo, que siente que tiene ganas de "dibujar más y consensuar menos".
Las realizaciones que encaran ahora los grupos son más elaboradas y procesuales, ya no acciones inmediatas sino proyectos de intervención. Un recorrido por sus más recientes iniciativas evidencia nuevos rumbos encarados en el arte activista. El GAC trabaja ahora, a poco de festejar sus diez años con una fiesta multitudinaria, en la realización de talleres de comunicación en institutos de minoridad, en la realización de un video experimental (para el que ganaron un subsidio en España) sobre nuevas subjetividades en la ciudad de Buenos Aires, y en un libro de (y desde) la práctica, en donde reúnen textos e imágenes que muestran lo producido por el grupo en el terreno de la intervención en la última década.
Julia relata que el trabajo de Iconoclasistas, que se define como laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos, "partió de lo que percibimos como una necesidad o una demanda en un par de reuniones con distintos movimientos: buscar nuevas formas de comunicar". Después del Anuario Volante, ampliamente difundido y utilizado el año pasado, continúan trabajando en "difundir datos que movilicen para la acción, en la reutilización de las herramientas gráficas a disposición a través de la página web y de los volantes fácilmente reproducibles mediante fotocopias". Acaban de editar una revista poster "El ABC para vivir en Buenos Aires y no alienarse en el intento".
Etcétera cumplió una década de vida con una muestra antológica en el Centro Cultural Recoleta, y se recicló como Internacional Errorista. Federico Zukerfeld vincula el lanzamiento de este movimiento internacional a la coyuntura política local: "El errorismo no es un manotazo de ahogado. El naufragio que se produjo en la realidad y sobre nosotros es evidente, no lo podemos negar. Pero tener la oportunidad de ser parte de esta discusión a nivel global es una oportunidad única. La salida al exterior vino a ser un paliativo del déficit local. Si nuestro contexto local era la movilización (no exclusivamente, porque también habíamos hecho muestras en el Centro Cultural Recoleta), si la calle era nuestro espacio, adonde nos movíamos como peces en el agua, eso se fue secando y secando hasta que sólo quedaron reclamos universitarios y contra las papeleras. Ya no queremos seguir en el accionismo. No queremos ser los payasos que inventan un contexto. Cuando el contexto lo necesite, vamos a estar. Pero no seremos una vanguardia que inventa algo que no pasa".
Loreto relata que durante la última acción del errorismo en la marcha del 20 de diciembre de 2006 (al cumplirse cinco años de la rebelión popular de 2001) se sintieron expulsados: "Íbamos por la vereda porque no estábamos encolumnados con ningún partido, ni movimiento de desocupados, ni organismo de derechos humanos. La pregunta ahora en el errorismo es si queremos seguir ocupando ese espacio público callejero (el de la movilización) o trabajar en situaciones 'normales', cotidianas. Estamos en un momento de preparar las acciones durante mucho tiempo y resguardar nuestro lenguaje visual y estético. Antes sacábamos una acción en una tarde, y ahora en meses de trabajo". Respecto de sus proyectos inmediatos, que caracterizan como "largos, que ya no implican responder a cada coyuntura o marcha", planean –como el GAC– editar un libro con la historia del grupo, y trabajan en "la idea de hacer una opera y el proyecto de hacer un manual de errorismo para niños, porque queremos incidir sobre la educación" (Loreto).
Verónica sintetiza: "Estamos en un momento de parate, de dejar que las cosas decanten, porque todo este proceso de disolución del grupo fue de mucho desgaste emocional, afectivo. Dejar que pase el tiempo y ver cómo se van dando las cosas. No todo pasa por la coyuntura, aunque tiene mucho que ver el hecho de que no encontremos por donde seguir. Y cuando la situación lo demandé, estaremos allí de nuevo, nos conocemos todos y eso es importante".
También Magdalena habla de la ruptura del TPS en términos de "una ruptura personal y artística, aunque también política con un sector del taller. No es que yo no quiera seguir militando y produciendo objetos de propaganda, aunque no existe ese escenario maravilloso del 2002 al 2004. Pero sí existe la demanda de imagen. No es que a todo el mundo en la izquierda le gustara lo que nosotros hacíamos, esperan de la gráfica algo que nosotros no satisfacíamos, pero con el tiempo ahora empiezan a valorar lo que hicimos. Me da la impresión de que empiezan a darse cuenta de que sirvió para propagar las ideas políticas de hoy. Ojalá que el TPS influya en la gráfica de la izquierda de esta época. Ahora empieza a pasar que nos piden imágenes para prensa y volantes de distintos sectores de izquierda. Es el momento en que logramos 'infiltrarnos'" (risas).
Dejamos por ahora este balance aquí, en esa risa que sopesa y conjura algo de la tristeza ante el tiempo de repliegue, una risa que celebra como un pequeño e inesperado triunfo que algo del universo del arte activista sea asumido como propio no sólo por los nuevos movimientos sociales sino incluso por la vieja izquierda.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 44

Arte y militancia: encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino

Daniela Lucena*

Voy a referirme en este articulo a dos momentos de la historia argentina en los cuales el arte y la política confluyen para dar lugar a una serie de prácticas e interacciones que han recibido muy poca atención hasta el momento, tanto desde la sociología y la historiografía del arte como desde la de la política. Estoy pensando en episodios que revelan fragmentos de un pasado poco explorado: el de los cruces entre los artistas argentinos y el Partido Comunista local. El primero de ellos se relaciona con una exposición artística a beneficio de los hambrientos de Rusia convocada por la Cooperativa Artística del Partido Comunista Argentino (PCA) en enero de 1922; el segundo se vincula con dos fotomontajes realizados por el líder del movimiento de vanguardia Arte Concreto-Invención, Tomás Maldonado, para la prensa de ese mismo Partido, a mediados de la década del cuarenta.

Juntos, por el pueblo ruso

La exposición a beneficio del pueblo ruso es organizada por el PCA como parte de una campaña internacional en la cual el partido participa siguiendo un pedido de la Internacional Comunista o Komintern[1], organización con la cual mantiene estrechos vínculos desde su fundación en 1918.
La muestra –totalmente olvidada en los relatos de la historia del arte argentino– es coordinada por una comisión formada por tres artistas: Emilia Bertolé, Agustín Riganelli y José Fioravanti. Además de los organizadores participan también, exhibiendo o donando sus obras para ser rifadas entre el público asistente, Alberto Rossi, Facio Hebequer, Abraham Vigo, Jorge Bermúdez, Augusto Marteu, Emilio Centurión, Fortunato Lacámera, Lino Spilimbergo, Ramón Gómez Cornet, Ramón Silva, Bilis, Adolfo Bellocq, José Arato, Antonio Pedone, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Alfredo Bigatti y Nicolás Lamanna.
Una lectura de los nombres de los participantes permite observar una ecléctica concurrencia, que incluye a artistas que defienden programas estéticos muy diferentes, desde aquellos más tradicionales, legitimados por las principales instituciones del campo, hasta los más innovadores y críticos de los parámetros establecidos. Quisiera examinar, entonces, las distintas acciones que lleva adelante el Partido Comunista para conseguir estas variadas adhesiones, y los diversos modos a través de los cuales apuesta a transformar el arte en activismo al servicio de la revolución proletaria.
Una primera estrategia que el joven partido implementa para tal fin se vincula con la coordinación del evento. El Partido Comunista le confiere a tres reconocidos artistas –no pertenecientes a sus filas– la organización de la exposición, constituyendo de ese modo una comisión lo suficientemente legitimada dentro del campo artístico de la época como para asegurar y resguardar el prestigio de la muestra. Por su parte, los organizadores realizan una doble apuesta: aceptan a los representantes del arte legítimo y también demuestran una muy buena disposición frente a “lo nuevo”. Este rasgo constituye una de las características más importantes de la exposición, y la configura como un espacio más flexible y receptivo que el del Salón Nacional, sumamente atractivo como espacio de acceso a la legitimidad para los artistas “principian-

*> Socióloga, doctoranda de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), becaria del CONICET. Integra el colectivo de discusión Los Miserables.
1> La concepción original de la constitución de la Internacional Comunista se vincula a la idea de *partido internacional de la clase trabajadora*, con facultades para fijar la línea política y la organización de sus partidos, considerados como sus *secciones* nacionales, e incluso para modificar o reemplazar a sus cuadros dirigentes. La Komintern se establece en aquellos años como un verdadero partido mundial, en el cual el partido comunista soviético tiene la jerarquía de partido-guía. Sus principales objetivos son la lucha por la revolución mundial y el establecimiento de una Unión Mundial de las Repúblicas Socialistas Soviéticas.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 46

tes" (como Gramajo Gutiérrez, Bigatti, Lacámera, Bilis o Pedone) que recién comienzan su carrera como artistas profesionales y que transitan en aquellos años un proceso de búsqueda de consagración.
Otra dimensión de gran relevancia, ineludible a la hora de comprender las variadas adhesiones que despierta la muestra destinada a juntar fondos en beneficio del pueblo de los soviets, es el inmenso impacto que provoca la revolución rusa en el campo cultural de Buenos Aires. La experiencia de la revolución y sus novedosas transformaciones suscitan un generalizado consenso, que se extiende más allá de las lábiles fronteras de la izquierda. La ola de entusiasmo desatada por la Revolución de Octubre invade a muchos de los integrantes de la intelectualidad y la política de nuestro país, motivando rupturas y fervores, e inspirando nuevos debates y problemas, en un clima de ideas sumamente apasionado por la nueva experiencia que transita el pueblo ruso.[2] Uno de los temas que pone en el centro de la escena la Revolución Bolchevique es el de la "cuestión social", en un ambiente agitado por las huelgas y las movilizaciones obreras que se multiplican cada día, a pesar de los violentos métodos represivos utilizados por el Estado para frenarlas. En este contexto, tanto desde la derecha como desde la izquierda –y por motivos sumamente diferentes– son muchas las voces que vaticinan el legado imborrable que dejará la experiencia de la Revolución Soviética a la humanidad, como incentivo para la realización de las tan necesarias transformaciones y reformas sociales.
La muestra en beneficio de los hambrientos en Rusia constituye un atractivo escenario en el cual es posible observar la resonancia de la revolución de los soviets en el campo artístico de Buenos Aires. Los ecos generados por los épicos actos revolucionarios logran movilizar tanto a los Artistas del Pueblo (agrupación integrada por los pintores y grabadores anarquistas Adolfo Bellocq, José Arato, Facio Hebequer, Abraham Vigo y el escultor Agustín Riganelli) como a aquellos otros ideológicamente más conservadores o que no están articulados a proyectos políticos o partidarios, pero que sin embargo brindan su apoyo al pueblo ruso. Es en este contexto de preocupación por "lo social" y de múltiples e inesperadas adhesiones a la Revolución Bolchevique en el cual debemos pensar las participaciones de artistas vinculados al poder político como Gómez Cornet (ex canciller argentino en España durante 1920), José Fioravanti (que había realizado a fines del siglo XIX dos relieves en los muros del Hall de Honor de la Casa Rosada) o artistas como Bermúdez, Rossi, Marteu, Lamanna, Bertolé y Centurión, productores del arte aceptado oficialmente, más vinculado a la ideología de la oligarquía terrateniente o en todo caso al radicalismo.[3]
Esta solidaridad con el pueblo ruso por parte de los artistas presenta, en muchos casos, un sentido más moral que político. Uno de los discursos pronunciados el día de la inauguración de la muestra –a cargo del "camarada Scheimberg"–[4] hace referencia al amplio consenso que despierta la revolución bolchevique entre los organizadores de la exposición, pero también hace hincapié en la intención de los participantes de colocar en un plano secundario las cuestiones políticas, para incrementar y efectivizar la solidaridad con el pueblo soviético. También este otro pedido, realizado el mismo día de la apertura de la muestra, da cuenta del carácter moral que reviste en muchos casos la solidaridad con el pueblo ruso: "Y cerró el acto el señor Navarro Mouzó quien exhortó al público, en nombre de un cristianismo bien entendido, a prestar ayuda al pueblo ruso que lucha en el mundo por imponer un sentimiento nuevo de justicia".[5]
El Partido Comunista aprovecha muy bien este clima de entusiasmo desatado por la experiencia de la revolución, y la responsabilidad ética que muchos sienten con el pueblo ruso. Por eso no duda a la hora de incluir en la exposición benéfica con la Rusia sovietista a artistas alejados ideológicamente de las premisas del comunismo, quienes a su vez encuentran en la muestra una buena oportunidad para exhibir sus trabajos e incrementar su legitimidad cultural y moral, contribuyendo con la donación de sus obras a una "causa justa".
Pese a esta apertura en la convocatoria, el Partido Comunista no deja de mostrar su desacuerdo con aquellos artistas que se someten al rol de "bufón" que se les asigna dentro del sistema capitalista, "obligados a distraer los ocios de quien paga", explotados por los nuevos mecenas burgueses que en realidad "son sus parásitos". Estas apreciaciones se publican en un artículo de agradecimiento a los artistas que exponen y donan sus obras para el pueblo ruso, en el periódico oficial del comunismo local.[6] En aquella nota, el partido tampoco pierde la oportunidad de referirse al lugar sagrado que ocupan el arte en Rusia, donde los soviets rinden "supremo homenaje" a los artistas y defienden "con las armas en la mano" las producciones artísticas, "tesoros de la cultura universal".[7]
Pero no sólo en la prensa comunista se hace referencia a la exposición: tanto *La Vanguardia* –órgano oficial del Partido Socialista– como *El Diario* y el tradicional periódico *La Nación* informan sobre la apertura de la exposición y el sorteo de obras, realizan comentarios favorables acerca de la "generosa iniciativa"[8] en favor "de los menesterosos de Rusia" y hacen referencia al "público extraordinariamente numeroso"[9] que se congrega en la Cooperativa Artística. Al día siguiente de la inauguración se publica, en la sección "Bellas Artes" de *La Nación*, un extenso comentario acerca del evento, donde se celebra la actitud generosa de los artistas participantes y la calidad de la exposición, que logra reunir a los artistas nacionales más reconocidos en aquel momento, pero nunca se hace referencia al origen de la convocatoria. También en *La Internacional,* periódico oficial del Partido Comunista, se da a conocer una crítica sobre la muestra en la cual se destacan las obras de los Artistas del Pueblo, que eligen el lenguaje plástico del realismo para realizar sus producciones, los retratos y acuarelas de Emilia Bertolé y Silva, más cercanos a las fórmulas del impresionismo y el naturalismo decimonónico, los trabajos de los jóvenes Bigatti, Bilis y Pedone, o las obras de Fioravanti y Lamanna, artistas premiados asiduamente por los tradicionales jurados oficiales de aquellos años. Asimismo, se elogia la participación de Centurión, pintor que tiene en aquel momento una importante presencia en la lujosa y selectiva "pinacoteca" de la revista *Plus Ultra*, la cual funciona desde 1916 "como un importante espacio de formación y condicionamiento del gusto artístico del público de Buenos Aires", orientando al coleccionismo y configurando a través de la ecuación arte/status el estilo de vida de la burguesía nacional.[10] Con algunas (pocas) diferencias, los artistas destacados por *La Internacional* coinciden con los señalados por la crítica del diario *La Nación*. Sin tener todavía una política estética definida, el recién creado partido de vanguardia resulta ser bastante tradicional a la hora de emitir sus juicios estéticos en referencia a las producciones del arte nacional.
Pese a que la exposición es convocada por un actor del campo político, la autonomía del campo artístico no se ve afectada por las exigencias partidarias, más bien se

2> Cf. HALPERIN DONGHI, Tulio, *Vida y muerte de la república verdadera (1910-1930),* Buenos Aires, Ariel, 2000 y PITTALUGA, Roberto, "Lecturas anarquistas de la revolución rusa", en *Prismas, Revista de Historia Intelectual*, N° 6, Buenos Aires, 2002.
3> Emilia Bertolé pintará al año siguiente de la exposición convocada por el Partido Comunista tres retratos de Yrigoyen, y venderá algunos de sus trabajos a Marcelo T. de Alvear, gran admirador de sus obras.
4> Extraído de *La Internacional*, N° 276, 22 de enero de 1922.
5> *La Internacional*, op. cit.
6> *La Internacional*, N° 287, 4 de febrero de 1922.
7> *La Internacional*, op. cit.
8> *El Diario*, 16 de enero de 1922, p.5.
9> *La Nación*, 16 de enero de 1922, p. 4.
10> Wechsler, Diana, "Revista Plus Ultra: Un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires", op. cit. p. 201.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 48

refuerza. El Partido Comunista acepta a todos los artistas que se sientan interpelados por la consigna –enmarcada dentro de su estrategia internacionalista– e incluye los más variados temas y propuestas estéticas. Además, establece la calidad de la exposición y de los artistas participantes comparando su iniciativa con las exposiciones oficiales: "En cuanto a la Exposición en sí, afirmamos que este Salón no desmerece en nada a los de las exposiciones oficiales. Han concurrido a este los mismos artistas que concurren el Salón Nacional y muchos de ellos –los tres organizadores, entre otros– han obtenido los más altos premios y están representados con obras valiosas en el Museo Nacional".[11]
La comparación con el Salón Nacional les resulta ineludible a la hora de legitimar y darle prestigio a la exposición organizada a pedido del Komintern, y la valoración de los artistas se realiza respetando y siguiendo los criterios establecidos por las tradicionales instancias consagratorias del campo artístico local.

Vanguardia artística y vanguardia política

Distinta es la situación hacia mediados de los años cuarenta, momento en el cual varios de los artistas de la vanguardia concreta comienzan a militar en el Partido Comunista.
El activismo de los artistas concretos conjuga en aquel momento dos dimensiones: la praxis artística y la militancia política. La estética concreta parte de las premisas centrales de la teoría marxista, y su objetivo se dirige no solo hacia la transformación del arte, sino también hacia la transformación de la vida. Evaluando años más tarde aquellas utopías, Maldonado afirma: "No era, a pesar de todo lo que se pudiera pensar, una elite estetizante que soñaba mundos artísticos imposibles. Éramos en parte eso, pero no sólo eso. Teníamos una gran preocupación, y de ahí nuestras promesas descabelladas, en el sentido de entrar en lo social, cambiar nuestra cultura".[12] Viejo sueño presente en la mayoría de las vanguardias del siglo XX, que el arte contribuya a cambiar el mundo: "Nosotros, siguiendo una línea de tradición muy romántica y utopista, creíamos que en un cierto momento, la representación debía desaparecer del mundo y que todo el mundo sería concretista. Y yo estaba convencido de eso. Nosotros también creíamos que a través del arte concreto se iba a poder cambiar el mundo. Es decir que, a través de ciertas líneas muy sutiles, sobre una superficie homogénea, de un color homogéneo, nosotros podíamos causar dificultades en el capitalismo. Que el capitalismo podía verdaderamente tener un colapso a través del arte. Estábamos convencidos".[13] En esa acérrima voluntad de hacer la revolución, el objetivo final del programa concreto es coincidente con la propuesta del Partido Comunista. La vanguardia concreta se afilia, entonces, al partido de vanguardia,[14] y esa convivencia dura aproximadamente cuatro años.[15]
Las páginas del periódico *Orientación* –entonces órgano oficial del Partido Comunista Argentino– muestran varias colaboraciones de los artistas concretos entre 1944 y 1947. El partido demanda a los artistas comunistas (y no solo a los concretos) distintas producciones visuales para su periódico, pero en los jóvenes vanguardistas estos pedidos generan una enorme contradicción, dado que se les solicita ilustraciones figurativas, y no pueden publicar ninguna obra que responda a la poética concreta en la prensa partidaria. Juan Alberto Molenberg, "compañero de ruta" del comunismo local, colabora en aquella época con unos dibujos, para ilustrar una nota del líder del Partido, Rodolfo Ghioldi. Con respecto a esas contribuciones el artista afirma que esta situación les generaba enormes contradicciones internas: "Era una tensión que no la podíamos asimilar. Y eso después, en la vida, te resultaba molesto. Porque yo estaba en la duda: ¿qué importa más, el arte concreto o el partido? Porque si entro al partido voy a tener que hacer figuras como las hacen en Rusia, para ver quien logró esto y quien logró aquello, y si acá no se logró nada... y claro, sin figuración no podés mostrar lo que el partido quiere, y yo creo que el arte concreto sí tiene una función social, pero con un aspecto totalmente distinto del que dicen los neorrealistas".[16]
Maldonado mismo colabora con un trabajo figurativo, realizando un mural enorme con un retrato del dirigente comunista Rodolfo Ghioldi para decorar el fondo del escenario del Luna Park, en ocasión de un acto partidario. Esta práctica fue vivida por el artista como una de sus "ultimas concesiones"[17] figurativas al Partido Comunista. Sin embargo, sus contribuciones gráficas con la prensa partidaria continúan durante un tiempo más, aunque adquieren una forma diferente. Ya no son retratos ni obras figurativas, sino que el artista recurre a una técnica mucho más afín a sus inquietudes y búsquedas estéticas: el fotomontaje, procedimiento que consiste en la utilización de la fotografía como un medio plástico, en el cual la disposición combinatoria de las fotos reemplaza la composición de la imagen mediante el dibujo.
No es casual que Maldonado elija, a la hora de colaborar con la gráfica partidaria, este procedimiento desarrollado en Rusia de la mano de los constructivistas en los años posteriores a la revolución de 1917, por su potencial sentido político.
El programa de la vanguardia rusa, profundamente comprometido con la construcción de la nueva sociedad proletaria, es muy bien conocido y retomado por el artista argentino a la hora de formular las principales premisas del grupo Arte Concreto - Invención. En los textos del movimiento Maldonado reconoce en Gabo, Tatlin, Pevsner, Lissitzky, Rodchenko y los artistas del Obmuchu (Asociación de Jóvenes Artistas) los planteos decisivos para la formulación estética realista constructiva y destaca la realización de objetos de vidrio y acero, luego de vivida "la gran experiencia de la revolución proletaria".[18] Son también estos artistas quienes realizan los primeros fotomontajes, proclamando la importancia de la invención en el arte y la apertura de la obra a la participación del público.
Los constructivistas rusos consideraban que un nuevo arte colectivo implicaba un cambio en las técnicas de producción, pero también en la distribución, la difusión y la recepción de las producciones estéticas. Conscientes de la necesidad de desarrollar diferentes estrategias para que el arte deje de ser una práctica individual confinada al espacio elitista del museo experimentaron nuevos modos de recepción colectiva creativa a través de la arquitectura, el diseño y la factografía fotográfica, con la intención de llegar a un amplio público de masas.[19]
A diferencia del fotomontaje realizado en la misma época por dadaístas y expresionistas, heredero de la publicidad norteamericana y que se conoce como "fotomontaje de la forma", el fotomontaje que nace en Rusia hacia 1919 es fundamentalmente una herramienta de propaganda política,[20] estrechamente ligada al desarrollo de una cultura industrial y a la acción artística de masas. Según Klutsis, el primer vanguardista ruso en emplear esa técnica, "lo que importa de

11> *La Internacional*, op. cit.
12> Conferencia de Tomás Maldonado en Fundación PROA, 26 de junio de 2003.
13> Conferencia ya citada.
14> Desde sus comienzos el PCA se construye según el modelo leninista de partido, que se había consolidado y ratificado con el triunfo de la Revolución Rusa de 1917. Según Lenin, el Partido Comunista está llamado a ser la vanguardia de la clase obrera: concientizador, conductor y orientador de la actividad de los trabajadores en todos los ámbitos de la vida, es el único capaz de dirigir el proceso de las transformaciones y los cambios sociales.
15> Cf. el texto que escribimos en colaboración con Ana Longoni, "De cómo el 'júbilo creador' se trastocó en 'desfachatez'. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948", en revista *Políticas de la Memoria*, N°4, Buenos Aires, verano 2003-2004.
16> Entrevista a Juan Alberto Molenberg, agosto de 2001.
17> Entrevista a Molenberg ya citada.
18> Maldonado, T., *Escritos Preulmianos*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997, p. 43.
19> Cf. Buchloh, B., "De la factura a la factografía", en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX,* Akal, Madrid, 2004.
20> Cf. Klutsis, G., "Fotomontaje", en Leclanche-Boulé, C., *Tipografías y fotomontajes*, Campgrafic, Valencia, 2003, p. 245.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 50

esta sustitución es que la fotografía no es el croquis del hecho visual, sino su fijación exacta. Esta exactitud, este lado documental, dan a la fotografía un poder de acción sobre el espectador imposible de alcanzar con el dibujo".[21] Una declaración del grupo artístico soviético Oktiabr –integrado por Klutsis, Lissitzky, Meyerhold, Rodchenko y otros constructivistas soviéticos– señala las condiciones necesarias para la realización de un fotomontaje eficaz: "La organización expresiva de todos estos elementos únicamente puede ser realizada en el plano de la ideología y del arte por una nueva clase de artista –un militante– especialista del trabajo político-cultural de masas, un constructor que posee el arte de la foto y que construya su composición según las leyes completamente nuevas en el campo del arte".[22]
Las producciones realizadas por Maldonado cumplen con todos los requisitos planteados por los artistas de la vanguardia rusa en los años posteriores a la revolución: son fotomontajes políticos, realizados por un artista militante conocedor de la potencialidad política de la nueva técnica artística, destinados a la propaganda partidaria en el diario oficial del comunismo local. Un primer fotomontaje firmado por el artista se publica en un número extraordinario de *Orientación*, en homenaje a la Revolución de Octubre,[23] en el cual se aprecian claramente varios rostros de sonrientes mujeres marchando junto a sus hijos, y una gran cantidad de hombres del pueblo agitando sus banderas, saludando a los lideres soviéticos, ubicados en la parte superior. Un segundo fotomontaje, que ilustra un artículo firmado por el dirigente Juan José Real, titulado *Tres problemas de la vida partidaria*, muestra a las principales autoridades del partido (Victorio Codovilla, Rodolfo Ghioldi, Arnedo Álvarez, Alcira de la Peña y el propio Real) y a los militantes que escuchan atentamente sus discursos.[24] Es quizá mediante la utilización de este procedimiento que el artista logra en cierto modo conciliar brevemente sus convicciones estéticas con sus ideales políticos, dado que el arte concreto nunca logra ser asimilado por el Partido Comunista Argentino, aun cuando sus integrantes hayan persistido en sus filas en el período de tolerancia que va desde 1945 a 1948.
"Lamentable farsa", "trabajos realizados por alumnos de una escuela de reeducación de retardados", "depravación artística, estupidez y desvergüenza", "desfachatez" y "traición" son sólo algunas de los tantas expresiones que se publican en *Orientación* criticando una muestra de arte concreto realizada en septiembre de 1948, luego de la expulsión de ese grupo de artistas del partido. A partir de ese momento, la doctrina estética comunista se cierra sobre el realismo, condenando dogmáticamente toda propuesta que se aleje de esos parámetros.

Dos momentos, dos estéticas

Se puede concluir que a comienzos de los años veinte no existe todavía en el PCA –como así tampoco en el Partido Comunista Soviético– una política claramente definida en materia de arte. Ningún programa estético aparece en aquel momento como la tendencia oficial o dominante, y pueden coexistir vanguardismos y realismos en el seno del partido. Esta falta de definición tiene como resultado una apertura estética que puede comprobarse en los eclécticos textos sobre arte que aparecen en las páginas de *La Internacional*, que incluyen encendidas defensas de la libertad de creación, estrictos pedidos de disciplina y criterios que guíen el quehacer artístico, intentos de definición de un "arte proletario" y apasionadas defensas del futurismo italiano y de su líder Marinetti, entre otras cuestiones.
A principios de la década del cuarenta, en cambio, la apertura del PCA en lo referido a cuestiones estéticas adquiere otras características. Si bien los artistas de la vanguardia concreta pueden escribir sobre su propuesta estética en el periódico oficial del partido, esa licencia no es señal de apertura sino de "tolerancia" por parte de la dirigencia comunista, en un momento en el cual circula en el PCA y sus adyacencias una concepción ampliada del realismo. Esta amplitud puede comprobarse observando que al mismo tiempo en que Maldonado afirma en una encuesta de la revista *Contrapunto,*[25] que el arte concreto es el único arte realista, Antonio Berni defiende al "nuevo realismo" contra las obras abstractas "por más 'concretas' que se llamen",[26] y en las páginas de *Orientación* se reivindica al pintor Wolf Bandwek porque "pinta la realidad tal cual es", se comentan favorablemente las muestras del grupo concreto, y se sugiere a los artistas la lectura del libro *Defensa del realismo* de Héctor Agosti (integrante de la Comisión de Cultura del PCA), en el cual se postula un realismo vasto y dinámico, que incluye ciertos movimientos de vanguardia como el cubismo. Esta concepción flexible del realismo se vuelve más estricta en la defensa del canon del realismo socialista hacia finales de la década, hecho que se vincula con una serie de definiciones y debates internacionales que impactan de manera decisiva en las filas del PC local. Desde 1934, año en el cual se celebra el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, se había proclamado en Rusia al realismo socialista como método estético por excelencia, y se había obligado a los artistas al "optimismo revolucionario" y a la reducción de los temas de sus obras al mundo del trabajo y a los héroes de la revolución bolchevique. Esta política artística iniciada en los años treinta se sistematiza y dogmatiza de manera definitiva en las resoluciones del Partido Comunista Soviético de los años 1946 y 1948. A partir de ese momento comienza en la URSS una prolija y rigurosa purga de todo el aparato cultural, incluso en el periódico oficial *Pravda* se ataca a Picasso –que se había afiliado al PC tres años antes–, acusándolo de promover un arte burgués decadente. Simultáneamente a las purgas que tienen lugar en la URSS se desencadenan polémicas referidas a la libertad artística y cultural en el PC francés (entre Fougeron, Aragón y Garaudy) y en el PC italiano (entre Vittorini y Togliatti).[27] Estas discusiones son conocidas y retomadas por los dirigentes e intelectuales del Partido Comunista Argentino, que adopta también, a partir de 1948, la reivindicación del realismo como estética única y oficial.
Veinte años después de la muestra *Por el hambre en Rusia* –en la cual el comunismo argentino logra una amplia colaboración de artistas, y acepta las distintas propuestas estéticas legitimando los parámetros establecidos por los actores del campo del arte– la posición directiva del partido atenta contra la libertad de creación y pone en tensión la autonomía del arte, provocando el alejamiento de muchos artistas e intelectuales de las filas comunistas.
Ambos episodios nos confrontan con distintos modos de intersección entre arte y activismo en la órbita del Partido Comunista Argentino, en dos momentos bien diferentes de nuestro país y de la historia del propio comunismo. Vale la pena evocarlos, rescatarlos y pensarlos, dado que nos permiten unir los relatos de historias paralelas –la de arte, la de la política– que en pocas ocasiones logran hallarse entre sí.

21> Klutsis, G., "Fotomontaje", en Leclanche-Boulé, C., *Tipografías y fotomontajes*, op. cit., p. 243.
22> Ibíd.
23> Cf. *Orientación*, 6 de noviembre de 1946.
24> Cf. *Orientación*, 8 de enero de 1947.
25> Cf. Maldonado, T., *Escritos Preulmianos,* op cit., p. 35.
26> Cf. Rossi, Cristina, "¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni a una misma pregunta", en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - X Jornadas CAIA, Buenos Aires, 2003, pp. 455/472. "¿Adonde va la pintura?", en Contrapunto, Buenos Aires,
27> Para una reconstrucción de estas polémicas véase "De cómo el 'júbilo creador' se trastocó en 'desfachatez'. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948", op. cit.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 52

“El centro cultural tiene una misión educativa”

En una entrevista exhaustiva, Liliana Piñeiro da cuenta de desafíos, satisfacciones y complejidades del trabajo de gestión cultural en el campo artístico local contemporáneo

Mariano Oropeza

Pocos espacios culturales porteños ocupan el sitial privilegiado del Centro Cultural Recoleta. Visibilidad y legitimidad avalan un foco de la movida artística e intelectual del corredor céntrico que supera el cuarto de siglo y que cada año convoca a más de un millón de visitantes. Conocedora a fondo de esta realidad, la arquitecta Liliana Piñeiro, quien trabaja en el Centro desde la impronta aperturista de Osvaldo Giesso con la primavera alfonsinista, se propone “desacelerar la fábrica de exposiciones que era hasta 2005” y emplazara la educación en un rol central debido a que el Recoleta debe “mostrar y educar”.

Mariano Oropeza: (Luego de que la directora resolviera, con varios llamados telefónicos, asuntos económicos de una próxima muestra) Es habitual que se observe a los directores más ocupados con cuestiones administrativas que en aspectos creativos, los últimos que no deberían ser ajenos a los centros culturales, ¿cómo se maneja usted?

Liliana Piñeiro: Para mí este es un trabajo *full full time* y hay poco tiempo acá para pensar. Por eso me llevo tarea a casa, me actualizo en otras horas, y organizo reuniones con mis programadores fuera del Centro. Pensemos que el C.C Recoleta tiene doscientos veinte empleados y quince mil metros cuadrados. Además, como advirtió mi amiga Teresa Anchorena –ex directora del C.C. Recoleta– me encontré con un blíndex.

MO: ¿Cómo?

LP: Creía que las cosas iban a ser más fáciles porque uno tiene la visión desde abajo. Después con los números en la mesa todo se complica. Es cierto que tengo un director administrativo y una asesora legal que controlan el presupuesto[1] pero para gestionar muestras, desde pelear precios de catálogos o conseguir sponsor, quien representa a la institución soy yo. De todas formas siento que fue de gran ayuda en mi labor que los empleados sepan que alguien que trabajó codo a codo con ellos llegó a la dirección.

1> N. de R.: En 2007 los fondos destinados al C.C. Recoleta son de 6.910.255 pesos.

MO: ¿Cuál fue una de las primeras reformas que veía “desde abajo”?

LP: Reducir el número de salas de exposición. Ya como curadora notaba la necesidad de desacelerar la fábrica de exposiciones, que era hasta 2005, en aras de mejorar la calidad. Yo misma venía de esa inercia e incluso tardé de darme cuenta del problema hasta que de golpe dije basta. Y fue simplemente cuando caí en la cuenta de que si hay veinte salas de exposiciones y una persona pasa cinco minutos por cada una, tenemos que se necesitaban noventa minutos para recorrer el Centro. Antes que contemplar una obra la gente parecía contar cuadros.
Otra parte que me preocupaba del C.C. Recoleta era revalorizar la planta alta sin importar si dejaba de existir alguna sala de exposición de ese piso, que al fin terminaba siendo un repositorio de obras. Pensaba que el Centro ya tenía bastantes salas destinadas a artes visuales si bien faltaba elevar la calidad con curadores que se hagan responsables de lo que exhiben más un lugar orientado a la reflexión teórica y la investigación. Este espacio coordinado por Andrea Giunta es el nuevo Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones (CEDIP). Mi sensación era que el C.C. Recoleta estaba muy instalado en desarrollar experiencias efímeras, con un libro o catálogo cada tanto. En cambio ahora podremos tener una mirada global de la actividad en registros materiales y digitales.

MO: Para ese proyecto específicamente intervino el Banco Galicia, ¿en qué cambia para el Centro la presencia de un sponsor?

LP: Aclaremos que lo primero que le pongo al aporte privado son límites (seria). Obviamente lo que quieren las empresas es que su marca se asocie a las actividades de la marca cultural fuerte del C.C. Recoleta. Entonces ellos se suman pero no negociamos elcontenido. Intentamos además que la presencia empresarial sea sutil para no quedar entrampados al marketing cultural del sponsor. Por ejemplo el logo del Galicia es bastante discreto en el CEDIP o la publicidad de Epson en el newsletter es pequeña. Nuestra tarea es cuidar de la marca y el prestigio del Recoleta.

MO: ¿Resulta imprescindible acudir a un sponsor para el Centro?

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 54

LP: No diría tanto, pero siento que sin el aporte privado las muestras o las actividades serían incompletas. Tal vez las exposiciones sin apoyo saldrían sin catálogo o habría dificultades en la logística aún con nuestra parte en producción y difusión. Tengamos en cuenta que una muestra como la de Antonio Seguí costó noventa mil dólares o sin ir más lejos una exposición tipo en la Sala Cronopios ronda los cien mil pesos y que es difícil que nos hagamos cargo de ellas cuando más del ochenta por ciento del presupuesto van en personal y gastos de mantenimiento.

MO: ¿Cómo llegan y cuáles son los criterios para seleccionar las muestras?

LP: Por un lado, tenemos las propuestas de gente que quiere exponer acá y estos proyectos son evaluados por Clelia Taricco, Raúl Santana y yo. Otro acercamiento viene dado por aquellos intereses nuestros como el homenaje a Les Luthiers por sus cuarenta años. En cuanto a los criterios en artes visuales, tendemos a buscar la calidad en dos polos: lo emergente y los consagrados. Además sabemos que el Centro es un lugar reconocido de las artes visuales pero también que no es un museo ni una galería sino un centro cultural. Por eso la apertura cultural y estética a otras esferas populares, y así conseguimos los doscientos mil visitantes del homenaje a Tato Bores.

MO: ¿Cómo se busca la calidad?

LP: Voy a dar un ejemplo de la búsqueda de la calidad con respecto a lo nuevo. Nosotros teníamos el proyecto de "Argentina Pinta Bien" con un único curador, Alberto Petrina. A partir de mi gestión, reemplazamos una única mirada, que era limitar la intención inicial de apoyar a lo emergente, por un curador cada provincia. Así conseguimos que un curador joven, con una cabeza abierta, a quien le importa aquellas iniciativas autogestionadas obturadas por los feudos artísticos provinciales, moviera un poco el avispero en el Interior. Creo que esta búsqueda de la calidad tanto en Buenos Aires como en el país hace a nuestro perfil.

MO: ¿Podría definir el perfil que construye la marca del C.C. Recoleta?

LP: Desde el modelo de Giesso, inspirado en el Centro Cultural Georges Pompidou de París, y enfrentado a las directrices fundacionales del C.C. Recoleta durante la dictadura, el perfil, creo, se ha ido distorsionando. En esta dirección comprendemos que para definir un papel debemos diferenciarnos de nuestros vecinos: por ejemplo del Malba –Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires- que expone a artistas legitimados. Entonces, nosotros debemos abarcar desde los emergentes hasta los consagrados sin olvidar a los artistas marginales. Si tuviera que decidir una definición diría que este Centro debería apostar al cruce de disciplinas: a partir de este año con el espacio literario deseamos el diálogo entre artistas y escritores. Quiero desplazar la fuerte identificación del Centro con las artes visuales y centrar la atención del público en lugares de cruce de poéticas y soportes como las que se dan en el nuevo Espacio Living.

MO: ¿Cree que éste va a ser su legado más allá del cambio de Gobierno de la Ciudad el 10 de diciembre?

LP: (Piensa) Es cierto que la incertidumbre aceleró las ganas de terminar con mis planes (Silencio). Es mi esperanza que mi gestión sea aquella que logró darle más entidad al C.C. Recoleta como centro cultural y que no sea sólo el lugar de las artes visuales. Para eso junto a la puesta en valor del primer piso encaramos una intensa reestructuración de los cursos y talleres, abrimos ámbitos para la literatura y el cine, éste último apuntalado por el refaccionado microcine, y además organizamos actividades formativas como las jornadas internacionales sobre educación[2]. Y no olvido que sería feliz si terminamos este año de equipar lumínicamente la Sala Villa Villa, una caja negra hasta el momento, para que funcione adecuadamente.

MO: Con lo dicho, ¿cuáles siente que son los ejes de su dirección?

LP: Mostrar y educar. Mi idea es que el centro cultural junto con exhibir tiene una misión educativa.
Por eso el Centro ahora intenta fomentar y estrechar el vínculo con escuelas y familias. En eso seguimos el modelo del MoMA –Museum of Modern Art's de New York–, cuando hace diez años ellos cambiaron sus vínculos con la comunidad luego de que observaron que la gente no volvía a su mueso pero sí al Metropolitan –de New York–. Entonces empezaron a desarrollar mecanismos de mediación que acerque a la gente al arte contemporáneo. Con mecanismos democráticos, y sin bajar línea, queremos que la obra deje una marquita en la persona. Y por eso el aspecto educativo es relevante para el Centro en la conformación de los talleres y también en la mediación con los visitantes.

MO: A propósito, ¿qué público quisiera atraer al C.C. Recoleta?

LP: Todo el público posible, algo que ya ocurre porque por razones de acceso y prestigio el centro recibe a un amplio público y no sólo a los especialistas. Sin embargo a mí me gusta cuando vienen los artistas a su casa, el Centro Cultural Recoleta: eso quiere decir que vamos en buen camino.

2> N. de R.: Se refiere a las jornadas que se desarrollaron a fines de junio del corriente año, bajo el nombre de "La dimensión educativa de los museos de arte y centros culturales".

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 56

Pequeño Daisy Ilustrado

Diana Aisenberg

Beso
-de uso corriente
-acto devenido en expresión
-meticulosamente codificado
-el artista crea en estado de beso

Estado de beso: cuerpo a cuerpo del amor que se reproduce en cualquier acto genuino de creación. Hay un momento donde la fusión con el objeto es tal que no habilita interferencia posible, no hay doble sentido, no hay nada más que el acto mismo. Ese lugar, sagrado para muchos donde el otro soy yo mismo –llámese cuerpo a la obra o a cualquier otro– es el único estadio posible para el arte; es donde la materia prima encuentra su razón de ser en el mundo material. Este estado no garantiza la producción artística pero sí su manifestación y su posible desarrollo. Éste dependerá no sólo de la intención del protagonista sino de su capacidad para reconocer la potencia implícita del acto. Un posterior estado permitiría la distancia de la narración, la transmisión de la experiencia, así como el intercambio de ideas al respecto y su inclusión en la historia del quehacer social.

* * *

"Dice Leonardo que cualquier objeto, como cualquier acto, colocado en una atmósfera luminosa, se difumina en círculos y llena el aire que lo rodea con imágenes infinitas de sí mismo. El beso, si es intenso, tiende eco y se refracta en el ambiente extendiéndose en su intensidad hacia otros besos, o hacia los individuos preparados para recibir esa graduación de intensidad. En estado de beso, a nadie se le ocurre relatar (si el beso es beso) los recorridos de la lengua, la cantidad de caries, el nivel de humedad, el largo de la lengua, su porosidad. El beso es todo lo que uno es en ese instante. El relato aparece luego, uno se cuenta a sí mismo la experiencia, o le cuenta a otro. Así se genera la semilla retórica del discurso. A esta instancia me gusta llamarla: estado de teléfono."

Diana Aisenberg

* * *

"*The Kiss State*: el mundo no existe por un momento. Todo es sentir y no hay pensamiento. Hay algo más que pensamiento, es una dicha que abarca lo que fuimos y seremos y sin embargo es ese momento que no tiene medida, en que todo se gana sin que podamos medirlo, porque además no nos importa. El arte le ha dado nombres a su representación: ahora me vienen a la cabeza apellidos ilustres como Klimt, Brancusi, Lichtenstein, Rodin, pero hay cientos. Búsquenlos, elijan sus favoritos. En él y por él se borran todas las culturas y todos los tiempos, porque no tiene culturas ni tiempos, así como tiene todos los pasados y todos los futuros. Es una de esas palabras mágicas que no tienen sinónimos. Es el momento en que nos perdemos en el otro y en el que encontramos lo más intenso del otro. Es un estado sublime del cuerpo en el que trascendemos al cuerpo. Es la mayor energía que podemos desarrollar (¡qué bien lo grafican tus torres de terrible electricidad, Chica Voladora!). Es el momento en que jamás podemos estar solos. Si algo queremos para nuestro arte, es el estado de beso. Porque todo lo que llega después es su consecuencia.
Estoy preparando (y hoy inaugurando) un léxico visual-textual de estados que sueño como estados en forma de territorios (un beso como un territorio; sólo abandono mi anarquismo para delirar que existe un Estado de Besos). Este léxico es un espacio de formas que nacieron como estados. Es exagerado de mi parte, pero quiero transmitir sin explicar, porque estos estados no necesitan explicación, son una pura experimentación sin fronteras, ni razas, ni tiempos. Si Bataille hablaba de la *parte maldita*, esta es nuestra parte divina. No quiero que el arte aspire a eso porque no hace falta. Al revés, sería muy feliz si lograra sugerir ese punto en común que estos estados poseen con el arte. Quiero lanzarme a esos espacios que ni la historia ni la crítica del arte podrán atravesar nunca. Quiero ser una Heidi multisensorial y ser sabia sin presumir ningún saber. Salvo el que me da poner mis palabras al servicio de lo que siento con todos mis sentidos. Ninguna otra cosa deseo para mí, para ustedes y para el arte."

Publicado por Anita en
<http://maoylenin.blogspot.com/2007/03/kiss-state.html>

"El cuerpo a cuerpo del beso en los ritos de interacción o el apretón de manos son momentos de excepción que controla la urbanidad, una breve posibilidad de acceso al cuerpo del otro que no se presta a ninguna otra consecuencia que la satisfacción de la convención. Sólo en el amor el beso carece de medida, porque su único límite es la ternura."

David Le Breton

* * *

Tras observar a ciento veinticuatro parejas besándose en los labios, Onur notó que dos de cada tres parejas giran su cabeza hacia la derecha en el acto del beso (la nariz de cada participante está a la derecha de la nariz de su amada/o). Onur vinculó esta tendencia con la preferencia de los bebés de girar la cabeza hacia la derecha cuando duermen durante las semanas finales de gestación y los primeros seis meses de vida.

* * *

"El beso es una forma de diálogo."

George Sand

* * *

Película recomendada: **Casablanca.**
Escultura recomendada: **Eros y Psiqué,** Antonio Cánovas, mármol.

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 58

Comentario de muestra

Magia

Autor de la reseña: **Xil Buffone**
Muestra: **Mariano Dal Verme**
Espacio: **Ruth Benzacar**
Artista(s): **Mariano Dal Verme**
Técnica(s): **Dibujo**
Inauguración: **09-05-2007 19:00**
Cierre: **23-06-2007 19:00**

¿qué otra cosa es un dibujo sino una extraña arquitectura de líneas
en el espacio?

grafito sobre papel
grafito tras papel
papel tras papel
grafito entre papel
papeles entre grafitos

crecen
grafitos en abanico
y sus sombras entramadas
tensan
leves conceptos no bidimensionales
magia china

el grado cero en que la geometría no es lo opuesto a lo orgánico
ni la reversible sombra lo ajeno a la materia
sin escalas
cuando la curva es una sumatoria de rectas
entonces

se ve
un dibujo
es algo
vivo

gracias.

nueva web
www.ramona.org.ar

Recibí cada semana la info más completa sobre arte actual

convocatorias, concursos, premios
todas las muestras del momento
links recomendados
encuestas, reseñas
archivo digital de ramona papel
agenda de lo imperdible de la semana
y toda la info de la próxima bola de nieve renovada

¿Qué esperas? Entrá en www.ramona.org.ar y...¡suscribite ya!

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 60

Ahora más que nunca… ¡coleccioná **ramona**!

El precio de tapa cambió… pero para suscriptores **ramona** llega cada mes a todo el país por sólo $70 anuales*

¡Suscribite ya!

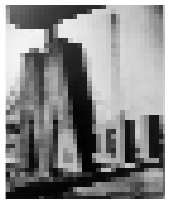
* incluye gastos de envío por Correo Andreani

Escribí a **ramona@ramona.org.ar** o llamá al **4953-2696**

ramona es leída en el mundo

y todos dicen obrigado!
aguyje!
merci!
thank you!
danke schön!
grazie!
gracias a la dirección general de asuntos culturales de la cancillería

lesen Sie ramona die beste kunstzeitschrift in Argentinien
legga ramona la miglior rivista di arte in Argentina



TALLER-MUSEO KOSICE

Arte pre-madí. Arte Concreto-Invención
Arte Madí. Esculturas Monumentales
Hidrocinetismo, agua móvil y lumínicalrvé. Neón.
La Ciudad Hidroespacial. Obras Digitales.
Filosofía Porvenirista

Humahuaca 4662. Capital Federal
Viernes de 9 a 12 hs. Previo aviso TE. 4801-8615

Ad-Hoc S.R.L

La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos

www.adhoc-villela.com

"Pinceladas y otros condimentos" artes visuales con **Stella Sidi**

Radio Cultura FM 97.9
sábados de 14 a 16 hs.

imágenes en
www.arteamundo.com/pinceladas

visitá el archivo más grande de artistas argentinos
http://www.boladenieve.org.ar

Estudio Jurídico
Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master en Mercado de Arte Latinoamericano

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

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

en Buenos Aires
Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204
Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357
en Punta del Este, Uruguay
Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)Tel.: 00598-42.2.23108/4.45671
e-mail gerardoterrel@uol.com.ar

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 62

Alicia Maffei

clases de dibujo
4796-5596

www.aliciamaffei.com.ar

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

delinfinitoarte

Iommi
Testa
Barra

Av. Quintana 325 PB
4813-8828. Lun a Vie 11 a 20 hs.
delinfinitoarte@speedy.com.ar

crimson

Alejandro De Ilzarbe
Andrés De Rose
Ariel Guatta
Benjamín Aitala
Carlos Oñativia
Carolina Lascano
Claudio Roncoli
Dario Zana
Emilio Fatuzzo
Esteban Rivero
Federico Fernandez
Federico Lanzi
Fernanda Martinez Rubio
Geraldine Lantieri
Gustavo Tabares
Hernán Balzarotti
Jazmín López
Juan Barletta
Leonardo Gariboti
Lucas Mileo Moss
Lucila Amatista
Lucila Heinberg
Lucila Spotorno
Lula Mari
María Ibañez Lago
Mariana Maggio
Mariana Pardal
Mariela Scafati
Mario Caporali
Martín Carpaneto
Matías Montero La Casa
Miguel Lescano
Nicolás Dojman
Nora Cherñajovsky
Paula Gruschky
Pablo Monteagudo
Patrick Gläscher
Sonia Neuburguer
Valeria Roa
Verónica Olivieri
Virginia Garfunkel
Walter Alvarez

● pintura/ ● dibujo/ ● escultura/ ● instalación/ ● fotografía/ ● video/ ● arte digital/

f. acuña de figueroa 1800 (011) 48 63 73 75 mar a sab 13 a 20 hs.
creamsong@gmail.com / crimson.galeria@gmail.com / www.crimson-arte.com

viajobien.com

Bienal del Mercosur

Porto Alegre - Del 1 de Septiembre al 18 de Noviembre

3 noches de alojamiento en hotel 3 * con desayuno e impuestos
Pasaje aéreo Buenos Aires - Porto Alegre - Buenos Aires
Traslados aeropuerto - hotel - aeropuerto.
Empresa receptiva en Porto Alegre.

u$s 448.-*

* Precio por persona en base habitación doble. Impuestos incluidos.
Oferta limitada a 6 plazas o hasta agotar disponibilidad.

4314-0778

www.viajobien.com
info@viajobien.com

Op. Responsable Edita Viajes EVT DNT Leg. 10598

Universidad Nacional
de Tres de Febrero

• en Artes Electrónicas
Coordinador: Dr. Norberto Gilli

• en Gestión del Arte y
la Cultura
Coordinador: Lic. Enrique Valenti

Sede Académica Caseros

Informes e inscripción

4759-3528
4759-3537

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 64

muestras recomendadas

Love Hurts II
colectiva de artistas Galería Appetite.
hasta el 7 de septiembre

Pasaje Tres Sargentos 359. Tel. 4312 0995 / 5915
LUN-VIE: 14 a 20 hs.
<info@albertosendros.com> <www.albertosendros.com>

Iommi, Testa, Barra
Inauguración: 26 de junio

Av. Quintana 325 PB. Tel 4813 8828. LUN-VIE: 11 a 20 hs.
<delinfinitoarte@speedy.com.ar>

OP_ERA
El cuerpo como interface
Rejane Cantoni. **Daniela Kutschat Hanns**
septiembre a diciembre 2007

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA. Arenales 1540, Capital.
MAR-DOM 14 a 20.30 hs. LUN cerrado al público. Entrada libre y gratuita.
4333-1300 / 4333-1301. <espaciofundacion@telefonica.com.ar>
<www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio>

currículum cero Leandro Erlich
nuevoespacio **Nicolás Robbio**

19.09 al 20.10.07

Florida 1000, Buenos Aires, Argentina. Tel. + 54 (11) 4313 8480
LUN-VIE 11:30 a 20; SAB 10:30 a 13:30 hs.
<galeria@ruthbenzacar.com> <www.ruthbenzacar.com>

Douglas Gordon
Timeline / Línea de tiempo
hasta el 5.11.07

MALBA - COLECCIÓN COSTANTINI
MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES
Avda. Figueroa Alcorta 3415. Tel +54 (11) 4808 6500
JUE-LUN y FER 12 a 20, MIE hasta 21hs. con entrada gratuita. MAR: cerrado.
<info@malba.org.ar> <www.malba.org.ar>

18 de septiembre 20hs.
Maia Deboviwicz Objetos, pinturas y fotografías - sala I.
Cristina Padilla Fotografías y objetos - sala II.
Proyecto Cubo María Paula Caradonti, Renata Morini, Gabriela Caregnato, Diego Acuña - sala III
Uriarte 1332, Palermo Viejo. Tel. 4772 8745
<www.pabellon4.com> <pabellon4@interlink.com.ar>

muestras

artistas	lugar	técnica	fecha
Amorosino, Ana	Foro Gandhi	Fotografía	09.08 al 07.10.07
Bandurek, Sergio	Museo Judío de Buenos Aires	Fotografía	07.08 al 07.09.07
Berni, Antonio	Museo de Arte Contemporaneo UNL	Pintura	27.07 al 02.09.07
Brewda, Silvia	Mosto & Rojas Arte	Artes gráficas, Objeto, Pintura	01.08 al 01.09.07
Calvo, Silvia	Campo Bravo - Espacio de arte	Artes gráficas, Fotografía, Video, Film	10.07 al 04.09.07
Deschutter, Enrique; Besoitaorube, Daniel; De la Fuente, Marcelo; Baggio, Gabriel	CCEBA (sede Florida)	Sonido, Fotografía, Instalación	17.07 al 07.09.07
Di Pietro, Susana	CC de la Cooperación Floreal Gorini	Pintura	02.08 al 16.09.07
Erlich, Leandro; Robbio, Nicolás	Ruth Benzacar Galería de Arte	Pintura	19.09 al 20.10.07
Gaudín, Bolivar	Van Eyck	Otras, Pintura	14.08 al 15.09.07
Giacomelli, Alicia	Alicia Brandy	Pintura	30.08 al 12.09.07
Giacomelli, Mario	MNBA	Fotografía	14.08 al 29.09.07
González del Solar, Rodolfo	Artis (Córdoba)	Escultura	3.08 al 17.09.07
Gordon, Douglas	MALBA	Video	hasta el 05.11.07
Jorh	Alianza Francesa (sede Fortabat)	Dibujo	08.08 al 29.09.07
Lacarra, Silvana	Dabbah Torrejón	Instalación	18.08 al 25.09.07
López Claro, César	Imago (Fundación OSDE)	Dibujo	20.07 al 16.09.07
Lores, Alejandra	Asociación Dante Alighieri	Pintura	05.09 al 29.09.07
Martella, Nicolás	CC Rojas	Fotografía	15.08 al 11.09.07
Mastragostino, Cosetta	Università Degli Studi di Bologna Sede di Buenos Aires	Técnicas mixtas	08.08 al 08.09.07
Muchiut, Daniel	Galería Oxiro	Fotografía	03.08 al 03.09.07
Musotto, Victoria; Spivak, Laura; Gallardo, Ana	Appetite	Pintura	31.08 al 29.09.07
Negri, Virginia	Pasaje Pam	Otras	03.08 al 03.09.07
Pablo Reinoso, Marina De Caro	Ruth Benzacar Galería de Arte	Imágen digital, Dibujo, Pintura	08.08 al 08.09.07
Padilla, Cristina; Debowicz, Maria; Caradonti, Paula, entre otros	Pabellón 4	Fotografía, Objeto, Pintura	18.09 al 06.10.07
Quiroz, Alejandra	Casa de Gobierno	Fotografía	07.08 al 07.09.07
Repetto, Gerardo	Espacio de Arte contemporáneo en Córdoba (“Almacen de la memoria”)	Escultura	19.07 al 16.09.07
Rodríguez, Yamandú; Risso, Fabio; Papa, Anabella	Galería de Arte Alberto Sendrós	Pintura	10.08 al 07.09.07
Sapey-Triomphe, Fred; Luna, Leonel; Grondona, Vicente	Braga Menendez Arte Contemporáneo	Instalación, Video, Film, Fotografía, Pintura	07.08 al 15.09.07
Sirio, Alejandro	MNBA	Artes gráficas	01.08 al 02.09.07
Torre, Virginia	CC Borges	Fotografía	09.08 al 02.09.07
Urruchúa, Demetrio	Muntref (Caseros)	Pintura	01.08 al 01.09.07
Weiss, Guillermo	Klap Galería de Arte	Pintura	02.08 al 02.09.07

nueva_r74_agosto 8/16/07 10:31 AM Page 66

galerías

Alianza Francesa (sede Fortabat)	Billinghurst 1926	LUN-VIE: 10 a 19 hs.; SAB: 10 a 12 hs.
Alicia Brandy	Charcas 3149	LUN-VIE: 15 a 20 hs., SAB: 10 a 13 hs.
Appetite	Chacabuco 551	LUN-SAB: 14 a 19 hs.
Artis (Córdoba)	Av. Núñez 5585	LUN-VIE: 16 a 21 hs.; SAB: 10.30 a 12.30 hs.
Asociación Dante Alighieri	Tucumán 1646	LUN-VIE: 16 a 20 hs.; SAB: 9.30 a 12 hs.
Braga Menendez Arte Contemporáneo	Humboldt 1574	LUN-VIE: 13 a 20 hs.; SAB: 14 a 18 hs.
Campo Bravo - Espacio de arte	Baez 292	LUN-DOM: 12 a 02 hs.
Casa de Gobierno	Balcarce 50	LUN-VIE: 10 a 17 hs.
Casa de Yrurtia	O´Higgins 2390	MIE-DOM: 15-19 hs.
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	MAR-MIE: 10 a 21 hs.; VIE-DOM: 19 a 22 hs.
CCEBA (sede Florida)	Florida 943	LUN-VIE: 10 a 20 hs.
CC de la Cooperación Floreal Gorini	Av. Corrientes 1543	LUN-SAB: 11 a 22 hs.; DOM: 17 a 20.30 hs.
CC Recoleta	Junín 1930	MA-VI: 14-21; SA-DO-FER 10-21
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	LUN-SAB: 11 a 22 hs.
CEC (Rosario)	Bajada Sargento Cabral y el río Paraná 2000	LUN-VIE: 10 a 15 hs.
Centoira	French 2611	LUN-VIE: 10 a 20 hs., SAB: 10 a 13 hs., DOM: entrevista
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	MAR-VIE: 15 a 20 hs.; SAB: 11 a 14 hs.
Espacio de Arte contemporáneo en Cordoba (“Almacen de la memoria”)	Fructuoso Rivera y Belgrano	MAR - DOM: 9 a 19 hs.
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MAR-DOM: 14 a 20.30 hs.
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LUN-VIE: 10 a 18 hs.
Foro Gandhi	Av. Corrientes 1743 1° piso	LUN-VIE: 13 a 22 hs. ; SAB-DOM: 18 a 23 hs.
Fundación casa de la cultura Pergamino	San Nicolás y General Paz	MAR-SAB: 11 a 21 hs.
Galería Alberto Sendrós	Pje.Tres Sargentos 359	LUN-VIE: 14 a 20 hs.
Galería Oxiro	Gurruchaga 1358	MIE-DOM de 14 a 19 hs
Imago (Fundación OSDE)	Suipacha 658	MAR-VIE: 12 a 20 hs.; SAB-DOM: 11 a 18 hs.
Klap Galería de Arte	Cuba 2339	LUN-VIE: 9.30 a 20 hs., SAB: 10 a 14 hs.
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	JUE-LUN y FER: 12 a 20 hs.; MIE: 12 a 21 hs.
MNBA	Av. del Libertador 1473	MAR-VIE: 12.30 a 19.30 hs.; SAB, DOM y FER: 9.30 a 19.30 hs.
Mosto & Rojas Arte (Exposiciones On Line)	Paraguay 934 1° G	LUN-VIE: 15 a 20 hs.
Muntref (Caseros)	Valentín Gomez 4838	LUN-SAB: 11 a 20 hs.
Museo de Arte Contemporaneo UNL	Bv. Pellegrini 1578	MAR-VIE: 9 a 13 ; 16 a 20 hs. / SAB -DOM: 16 a 20 hs.
Pabellón 4	Uriarte 1332	LUN-SAB: 16 a 20 hs.
Palais de Glace	Posadas 1725	LUN-VIE: 13 a 20 hs.; SAB-DOM: 15 a 20 hs.
Ruth Benzacar Galería de Arte	Florida 1000	LUN-VIE: 11.30 a 20 hs.; SAB: 10.30 a 13.30 hs.
Università Degli Studi di Bologna Sede di Buenos Aires	Rodriguez Peña 1464	LUN-VIE: 10 a 13 hs., 16 a 19 hs.
Van Eyck	Av. Santa Fe 834	LUN-VIE: 11 a 20 hs.; SAB: 11 a 13 hs.

Hasta el [illegible] de noviembre de 2007

Exposición temporaria

Douglas Gordon

Timeline | Línea de tiempo

Curador: Klaus Biesenbach, Chief Curator, Department of Media at MoMA y Chief Curatorial Advisor at P.S.1 Contemporary Art Center.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires