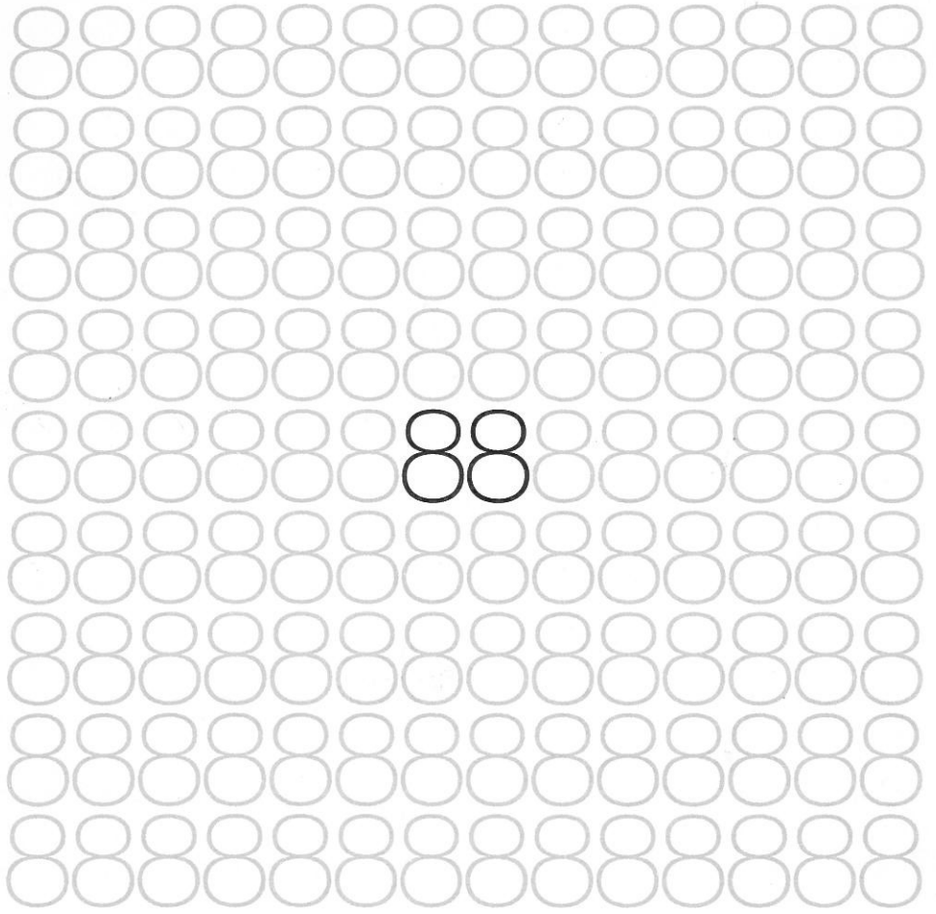

ramona

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar
buenos aires
marzo 2009
10 pesos

Cuestiones de teoría estética
De qué hablamos cuando hablamos de arte relacional
> Flavia Costa
De Heidegger a Sophie Calle
> Sol Ganim
Mariano Oropeza sobre Pintura. El concepto de diagrama, de Gilles Deleuze

Arte light: mirada internacional
Postdata polémica
> Gustavo Buntinx
Jaime Vindel con Daniel Ontiveros y Marcelo Pombo

Lo que Duchamp nos dejó
José Fernández Vega sobre Marcel Duchamp. La vida a crédito, de Bernard Mercadé
Xil Buffone sobre Duchamp en PROA

Sobre la fotografía
Miguel López con Jorge Ribalta (MACBA)
Natalia Fortuny sobre El desnivel
La fotografía puesta a prueba, de Hubert Damisch

ramona
revista de artes visuales
nº 88. marzo 2009
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo Bruzzone

Concepto
Jacoby

Grupo editor
Roberto Amigo, José Fernández Vega,
Graciela Hasper, Roberto Jacoby,
Fernanda Laguna, Ana Longoni,
Guadalupe Maradei, Judi Werthein

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

Coordinación y edición
Santiago Basso
editorial@ramona.org.ar

Secretaria de redacción
Josefina Infante

Rumbo de diseño
Ros

Diseño gráfico
Silvia Canosa

Suscripciones y ventas
Josefina Infante

Publicidad
Carla Lucini
Paula Bugni

Archivo y donaciones
Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

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

Concepto
Jacoby

Coordinación
Paula Bugni

Agenda y secciones
Mariel Breuer

Desarrollo web
Leonardo Solaas

Fundación START
Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As
info@fundacionstart.org.ar

Coordinación general
Patricia Pedraza

Administración
Guadalupe Marrero Gauna

Relaciones institucionales y proyectos
Hernán Monath

índice

7 EDITORIAL
De todo(s) para todos

CUESTIONES DE TEORÍA ESTÉTICA
9 **De qué hablamos cuando hablamos de arte relacional**
Flavia Costa

19 **Cuídate: última resignificación. De Heidegger a Sophie Calle**
Sol Ganim

RESEÑA DE LIBRO
24 **La exasperación de la pintura**
Mariano Oropeza

LO QUE DUCHAMP NOS DEJÓ
RESEÑA DE LIBRO
26 **Tonto como un pintor. Una historia de Duchamp**
José Fernández Vega

COMENTARIO DE MUESTRA
30 **La vaca sagrada**
Xil Buffone

SOBRE LA FOTOGRAFÍA
ENTREVISTA A JORGE RIBALTA
32 **"Ver la modernidad desde la fotografía es como entrar a la historia por la puerta de servicio"**
Miguel López

RESEÑA DE LIBRO
44 **Profundidad de tiempo o el arte de la fotografía**
Natalia Fortuny

ARTE LIGHT: MIRADA INTERNACIONAL
46 **Postdata (polémica)**
Gustavo Buntinx

51 ENTREVISTA A DANIEL ONTIVEROS
El pasado como construcción
Jaime Vindel

ENTREVISTA A MARCELO POMBO
57 **La palabra prohibida**
Jaime Vindel

COMENTARIO DE MUESTRA
62 **La imperfección del paraíso**
Miguel Ángel Rodríguez

Las despedidas no tienen por qué ser tristes...

¡Suscribite ya a **ramona**forever!

Pagas $101, recibís hasta la 101 (¡la última!)

Escribinos a **suscripciones@ramona.org.ar**
y asegurate de tener **ramona** hasta el final

* promoción válida durante febrero y marzo de 2009 sin excepciones.
Incluye desde **ramona** 88 (marzo 2009) hasta **ramona** 101 (junio 2010)

PREMIO FUNDACION ANDREANI 09 10

FUNDACION ANDREANI

Fundación Andreani Suipacha 272 – CP C1008AAF Ciudad de Buenos Aires
Tel 011 - 4328-3993 – info@fundacionandreani.org.ar
www.fundacionandreani.org.ar

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

18/03 al 02/05 LEO CHIACHIO &
DANIEL GIANNONE
ROHAYHU

nuevoespacio
GUSTAVO ROMANO
TIME NOTES
MERCADO DE FUTUROS
OFICINA DE PRÉSTAMOS TEMPORALES

ARTISTAS
REPRESENTADOS
POR LA GALERIA

Roberto Aizenberg, Ernesto Ballesteros, Luis Camnitzer, Eduardo Costa, Nicola Costantino, Alejandro Chaskielberg, Leo Chiachio & Daniel Giannone, Flavia Da Rin, Marina De Caro, Jorge De La Vega, Juan Carlos Distéfano, Martín Di Girolamo, Leandro Erlich, Leopoldo Estol, León Ferrari, Sebastián Gordin, Julio Grinblatt, Nicolás Guagnini, Miguel Harte, Graciela Hasper, Guillermo Iuso, Fabio Kacero, Alejandro Kuropatwa, Luciana Lamothe, Valentina Liernur, Marcos Lopez, Jorge Macchi, Fabián Marcaccio, Mondongo, Marie Orensanz, Marcelo Pombo, Liliana Porter, Alejandro Puente, Pablo Reinoso, RES, Miguel Angel Ríos, Gustavo Romano, Miguel Rothschild, Alessandra Sanguinetti, Martín Sastre, Pablo Siquier, Adrián Villar Rojas, Román Vitali, Judi Werthein, Dolores Zinny Juan Maidagan.

Florida 1000. Buenos Aires. Teléfono 5411 4313.8480 galeria@ruthbenzacar.com

De todo(s) para todos

¡**ramona** lista para el despegue! –aviso a la tripulación– porque después del merecido descanso empieza un año a todo motor.

2009 es el año mundial de la astronomía y desde estas páginas no podré sino estar a esa altura. Mi misión será registrar y reflexionar sobre las transformaciones sutiles pero constantes del universo del arte.

Estaré atenta a los cambios de órbita y a las nuevas constelaciones, interpelando y haciendo partícipes a cada uno de sus actores: estrellas luminosas, luceros emergentes, temibles agujeros negros, objetos no identificados, planetas grandes y pequeños, insistentes satélites... dando cuenta de un cosmos dinámico y vastísimo, digno de los más célebres relatos de ciencia ficción.

ramona 88 es un muestrario de ese objetivo, un viaje por distintas dimensiones en el cual hay de todo(s) para todos. Para los cultores de la teoría estética, fueron pensados los dos primeros artículos y la reseña bibliográfica del primer bloque. Allí, Flavia Acosta propone un análisis preciso y novedoso sobre el género "arte relacional", recuperando y debatiendo con la noción acuñada por Nicolas Bourriaud hace una década. Sol Ganim hace dialogar los aspectos fundamentales del pensamiento heideggeriano sobre el rol del arte en el acceso a la verdad con una interpretación posible de la obra que la artista francesa Sophie Calle expuso en la última Bienal de Venecia. Mariano Oropeza describe y recomienda la compilación de clases dictadas por Gilles Deleuze en 1981, destacando los momentos más notables en que el discurso pictórico sirve de asidero para las formulaciones teóricas del autor.

Para quienes quedaron conmovidos por la obra de Duchamp en Buenos Aires, José Fernández Vega comparte un hallazgo bibliográfico (la biografía *Duchamp. La vida a crédito*, de Bernard Mercadé) y una lectura privilegiada que nos descubre cuánto de riqueza se puede encontrar en las paradojas del pensamiento, la vida y la obra del artista francés. Luego, Xil Buffone comenta la muestra exhibida hasta hace poco en Fundación PROA y más que eso: pone su experiencia de espectadora en palabras para que podamos (re)vivirla con la misma intensidad.

Para los amantes de la fotografía, Miguel López y Jorge Ribalta, artista curador de la reciente muestra *Archivo universal. La condición del documento y la utopía democrática moderna* (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), protagonizan una conversación en donde esta significativa muestra sirve de disparador para traer de nuevo a debate el desafío de las políticas museísticas innovadoras y los alcances y límites de nociones teórico-historiográficas tales como "modernidad". A esto se suma una reseña de Natalia Fortuny acerca de *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*, de Hubert Damisch, libro sorprendente por su multiplicidad de registros de análisis y de material documental.

Por último, para quienes celebraron entusiastas los aportes de la última **ramona** (**rosana**) sobre el llamado "arte *light*", completamos la panorámica de las formulaciones críticas sobre el fenómeno, incluyendo ahora la perspectiva internacional de la mano de dos importantes investigadores. Las colaboraciones de Gustavo Buntinx (Perú) y Jaime Vindel (España) indagan en las propuestas de algunos de los artistas visuales argentinos de los años noventa y nos muestran cuál es la recepción del fenómeno más allá de nuestras fronteras.

Casi a punto de despegar, sólo quiero agregar que esta nave toma impulso por la fuerza de atracción de los lectores-amigos. Espero contar con ustedes para esta travesía por el espacio creativo.

ramona forever. Disfrútenme hasta el infinito.

RIAA
Residencia Internacional de Artistas en Argentina

RIAA - Residencia Internacional de Artistas en Argentina
Cuarta Edición - marzo 2009
www.proyectoriaa.org

RIAA es un proyecto que sigue un formato de residencia corta en el que un grupo de aproximadamente 20 artistas (mitad argentinos y mitad de otros países) se encuentran en un lugar distinto del habitual durante quince días. La residencia comienza con presentaciones audiovisuales de los artistas en Buenos Aires y culmina en una tarde abierta de exhibición fuera de la ciudad. **RIAA** promueve el diálogo y las colaboraciones entre artistas, haciendo énfasis en el intercambio de información y conocimientos dentro de un ámbito grupal. El proyecto conecta distintas producciones de arte contemporáneo, promocionando la escena artística de la Argentina a nivel internacional y acercando el trabajo de artistas del exterior a nuestro país.

CRONOGRAMA 2009
Lunes 9 y martes 10 de marzo (de 14:30 a 20:00 hs, con intervalo a las 17:00 hs)
Presentaciones audiovisuales de los artistas participantes.
Centro Cultural de España en Buenos Aires, Calle Paraná 1159, Capital Federal.
Del 11 al 21 de marzo Los artistas trabajarán en Ostende, Pinamar.
Sábado 21 de marzo (de 15:00 a 19.00 hs)
Tarde abierta en Ostende, Pinamar, para visitar a los artistas y ver la obra realizada.
Viejo Hotel Ostende - Av. Biarritz esquina Cairo, Ostende, Pinamar

ARTISTAS PARTICIPANTES
Argentinos: Andrea Elías (Tucumán), Leopoldo Estol (Buenos Aires), Ana Gallardo (Rosario), Laura Glusman (Rosario), Sebastián Gordín (Buenos Aires), Leandro Katz (Buenos Aires), Julio Grinblatt (Buenos Aires, vive en NY), Catalina León (Buenos Aires).
Extranjeros: Luz María Bedoya (Perú), Terence Gower (Canadá), Cristián Silva (Chile), Leslie Johnson (Suecia), Christine Mackey (Irlanda), Omar Puebla (Ecuador), Daniel Medina (Venezuela), Dómenec (España), Yukie Hori (Brasil), John Stoney (EEUU).

PRODUCCIÓN EJECUTIVA
Melina Berkenwald, Graciela Hasper
COMITÉ DE SELECCIÓN Y ORGANIZACIÓN GENERAL
Diana Aisenberg, Melina Berkenwald, Graciela Hasper, Roberto Jacoby

ASESORES
Los artistas argentinos han sido elegidos por el grupo RIAA. Los artistas del exterior han sido elegidos junto condistintos asesoresentre los que se encuentran Cecília Brunson (por Chile), Maria Fernanda Cartagena (por Ecuador), Ursula Dávila (por EEUU), Mónica Giron (por Suecia), Martin Grossmann y el equipo de curaduría del Centro Cultural San Pablo (por Brasil), Pippa Little (por Irlanda), Martí Peran (por España), Fundación Cisneros / Colección Patricia Phelps de Cisneros (por Venezuela), grupo RIAA (por Canadá), Mike Smith (por EEUU).

COLABORADORES 2009
RIAA es un proyecto independiente gestionado por artistas que ha sido posible gracias a la ayuda de diversas entidades públicas y privadas entre las que se encuentran: American Center Foundation, Basso Brovelli Agencia de Ideas, Beca AMA (Chile), Bodegas Chandon, C.C. Recoleta, Estar del C.C. Recoleta, C.C. de España en Buenos Aires (CCEBA), C.C. de España en Lima (CCE), C.C. São Paulo (CCSP), Asociación de Amigos del C.C. São Paulo (AACCSP), C.C. de España en São Paulo (CCESP), Asociación de Amigos del C.C. da España en São Paulo (AECID), Culture Ireland, Leitrim County Council Arts Office, Roscommon (Ireland), Centro de Estudios Argentino-Canadiense de Buenos Aires (CEAC), Embajada de Canadá, Embajada de España, Espacio Tucumán, Espacio Fundación Telefónica de Argentina, Estudio Mazzocchi, Fundación Cisneros / Colección Patricia Phelps de Cisneros, Fundación START, Grupo Plaza, Grupo Gastronómico de Buenos Aires, Municipalidad de Pinamar, Revista ramona, Tranvía Cero, Triangle Art Trust, University of Texas at Austin, Valand School of Fine Arts / University of Gothenburg, Viejo Hotel Ostende, Galerías Daniel Abate, Ruth Benzacar, Faría Fábregas (Caracas), Henrique Faria Fine Art (New York), coleccionistas y otros colaboradores particulares.

De qué hablamos cuando hablamos de "arte relacional"

De la forma rebelde a las ecologías relacionales

Flavia Costa[1]

Aunque imprecisa, la noción de "arte relacional" desarrollada por Nicolas Bourriaud tuvo la virtud de proponer un marco interpretativo sobre las artes en los años noventa, y en particular sobre el modo en que ese régimen procesó el nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro de Berlín, el nuevo ambiente tecnológico y la propia tradición de las artes llamadas visuales en el siglo XX. Aquí se afirma que el crítico francés interpreta estos procesos bajo el signo de una utopía comunicacional, que corre el riesgo de convertir al arte en una práctica compensatoria, diluyendo su potencial heterogéneo respecto de otras prácticas. La autora propone, además, un modelo analítico-formal para definir los rasgos del género "relacional".

Hace unos años, en un libro publicado en Francia en 1998 y en la Argentina en 2006, Nicolas Bourriaud (París, 1965) puso en circulación la noción de "estética relacional"[2], con la que intentó brindar un marco de inteligibilidad a la producción de un conjunto de artistas jóvenes del circuito internacional de las artes visuales que, desde la última década del siglo XX, focalizan sus trabajos en la esfera de las "relaciones humanas y su contexto social"[3]. Lo hacen movilizando y propiciando encuentros entre espectadores y público, y dando lugar a prácticas artísticas "aparentemente inasibles, ya sean procesuales o comportamentales, en todos los casos 'estalladas' para los estándares tradicionales", donde lo que prevalece es la experiencia de un encuentro, de una duración abierta "hacia un intercambio ilimitado"[4], más que la producción de obras *acabadas*. La propuesta fue recibida de manera disímil; sin embargo, la referencia a lo "relacional" ha pasado a ser en gran medida inevitable a la hora de describir un género singular de instalación, o combinación de instalación y *performance*, que –como señaló el curador Udo Kittelmann– expande los límites institucionales del espacio artístico y lo transforma (o por lo menos aspira a trans-

1> **Flavia Costa** es docente e investigadora de la facultad de Ciencias Sociales de la UBA y del Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM. Integra el grupo editor de la revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*.
2> Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
3> Ídem, pp. 13 y 142.
4> Ídem, pp. 5-6 y 14, traducción ligeramente modificada.

formarlo) en "espacio social libre"[5] al hacer foco en los vínculos e interacciones que genera en el público-espectador-participante. Mi idea aquí es partir de la noción de Bourriaud para señalar algunos de sus problemas o límites; luego expondré los resultados provisorios de un intento por definir la especificidad de un eventual "arte relacional": en qué tradición se inscribiría, cuáles serían sus rasgos, con el objeto de evaluar las potencialidades de una propuesta que puede seguir siendo, no obstante, productiva para pensar el arte del presente.
Lo primero es observar que, tal como la desarrolla el autor, la noción es demasiado imprecisa. Identifica como partes de un mismo fenómeno obras, prácticas y situaciones diferentes recorridas por una idea vaga: la de la supuesta centralidad de las relaciones humanas en las artes visuales de fines del siglo XX como efecto de, o respuesta a, la expansión urbana, la popularización de internet, el crecimiento exponencial de las industrias del entretenimiento y el "surgimiento de inteligencias colectivas y la estructura 'en red' en el manejo de las producciones artísticas"[6]. En esta homologación, se confunden los aspectos formales o de estructura con el tema explícito; y las intenciones de los autores con la posible interpretación estética y ético-política de las obras.
Cito algunos ejemplos del autor que pueden ilustrar esto:

"Rirkrit Tiravanija organiza una cena en casa de un coleccionista y le deja el material necesario para preparar una sopa *thai*. Philippe Parreno invita a un grupo de gente a practicar sus pasatiempos favoritos un 1° de mayo en la línea de montaje de una fábrica. Vanessa Beecroft viste de una misma manera y con una peluca pelirroja a unas veinte mujeres que el visitante sólo ve a través del marco de una puerta. Maurizio Cattelan alimenta unas ratas con queso Bel Paese y las vende como copias o expone cofres que han sido recientemente saqueados. [...] Christine Hill propone un taller de gimnasia una vez por semana [...] Tiravanija propuso un espacio de relajación destinado a los artistas de la exposición, con un metegol y una heladera llena. [...] Douglas Gordon exploró la dimensión 'salvaje' de la interactividad, actuando de manera parasitaria o paradojal en el espacio social: llamar por teléfono a los clientes de un café o enviar numerosas 'instrucciones' a personas determinadas [...] Alix Lambert se abocó a los lazos contractuales del matrimonio: en seis meses se casó con cuatro personas diferentes, de las cuales se divorció en tiempo récord [...] y expuso los objetos logrados a través de ese universo contractual: certificados, fotos oficiales y otros recuerdos". (pp. 6, 36, 37 y 39)

Con esta noción, sin embargo, Bourriaud intentó algo apreciable, que es proponer una interpretación de carácter general sobre el estado del régimen de las artes en los años noventa, y en particular sobre el modo en que en condiciones de modernidad tardía éste ha procesado tres situaciones: el nuevo contexto social y político tras la caída del muro de Berlín en 1989; el nuevo ambiente tecnológico propiciado por la difusión de las computadoras personales y el desarrollo de Internet comercial; y finalmente, la propia tradición de las artes llamadas visuales en el siglo XX, que incluye –entre otros elementos– la crítica institucional, el cuestionamiento de la oposición artista-espectador, el "giro conceptual", la importancia de las reproducciones, copias y citas, la tendencia de las artes a salirse de sus límites, tanto en el sentido disciplinario (ya no se trata de artes separadas, sino de un "arte en general") como en el sentido de una búsqueda de reunificación con la "vida", en un triple giro vitalista, social y político.
Considero que el crítico francés interpreta estos procesos bajo el signo de lo que Philippe Breton describió como *utopía de la comunicación*[7]. Es decir, aplica a las artes un discurso que –nacido en la segunda posguerra– resurgió en los noventa proponiendo la comunicación (o más bien, la relación no sustantiva, el contacto, el "estar-juntos") como valor ya no sólo postraumático, como fue en la segunda mitad de los años cuarenta, sino ahora también "poscrítico", que lleva consigo la idea de que toda coexistencia comporta un principio democrático y por ende positivo. Corre el riesgo así de caer, como dice Hal Foster, en un "extraño formalismo de la discursividad y la sociabilidad, promovidas como fines en sí mismas"[8], a la vez que minimiza los innumerables conflictos inherentes al nuevo escenario.
Bourriaud sostiene que el arte relacional se diferencia del arte anterior porque ya no está "inmerso en un 'imaginario de oposición' [...]; [el arte del modernismo] se basaba en el conflicto, mientras que el imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. [...] Se pretende crear *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y fecundas" (pp. 54 y 55).
No queda del todo claro cuáles son los criterios para evaluar si una relación es "más justa" o un modo de vida "más denso" que otro –sobre todo si se obturan los conflictos y las oposiciones con aquello injusto o poco denso que se pretende transformar–. Por un lado, Bourriaud afirma que ante una obra relacional hay que preguntarse: "¿me da la posibilidad de existir frente a ella o, por el contrario, me niega en tanto sujeto por no considerar al Otro en su estructura? ¿Critica lo que juzgo criticable?" (p. 69). Pero por los ejemplos que da, parece más bien seguir confiando en el aura inherentemente benévola de las artes, en la potencia que adquiere en su diferencia respecto de otras prácticas. Y simultáneamente, en la capacidad de las artes para devenir-vida; es decir, en la capacidad de los artistas de "producir modelos de sociabilidad situándose dentro de la esfera interhumana"[9].
Muchos de los artistas que analiza Bourriaud exploran lazos sociales preexistentes y los exponen de manera más o menos paródica, lúdica, incluso a la manera más o menos neutra o ambigua de un *collage* cuyo sentido está deliberadamente indeterminado. ¿En qué sentido la obra de Alix Lambert es crítica con respecto al matrimonio y a los rituales técnico-administrativos que lo acompañan? ¿Qué critica, de qué se ríe, qué situación trastoca? ¿Su blanco es la solemnidad burocrática de una instancia que se ha vuelto efímera, o la levedad de lazos que hasta hace poco eran el eje de una promesa comunitaria, o ambas a la vez? ¿Y qué tiene de más "justo" o más

5> Kittelmann, Udo: "Preface", en *Rirkrit Tiravanija: Untitled, 1996* (Tomorrow Is Another Day), Cologne, Salon Verlag / Kölnischer Kunstverein, 1996.

6> Cf. ídem, pp. 6-7, 14 y 102.

7> Breton, Philippe: *La utopía de la comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000.

8> Foster, Hal: "Arte festivo", en *Otra parte* n° 6, Buenos Aires, invierno de 2005, p. 5. Más duro aun es Eric Alliez: "Capitalismo, esquizofrenia y consenso de la estética relacional", en *Nómadas*, n° 25, octubre de 2006, Universidad Central, Colombia. El propio Bourriaud señaló en una entrevista a *Art Forum*, en abril de 2001, que si no se tiene en cuenta el "para qué" de la relación, se corría el riesgo de caer en "un mero 'arte Nokia'", que produce relaciones interpersonales por el solo hecho de hacerlo".

9> Bourriaud, Nicolas: *Post-producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

"denso" la relación con lo femenino, lo corporal, lo colectivo que propone Vanessa Beecroft? ¿Es acaso una crítica a la serialidad y la reproductibilidad técnica que caracteriza ya no sólo la obra de arte sino la totalidad de la vida contemporánea? ¿Una denuncia sobre la presión que ejercen los modelos de belleza; una demostración vanidosa del poder de mujeres hermosas subidas a tacos altos? ¿Un ejercicio de laborterapia para sus desórdenes alimentarios; uno de potestad soberana del artista sobre cuerpos en condición de material humano disponible? ¿Un comentario sobre el voyeurismo y el exhibicionismo de la sociedad del espectáculo? ¿O sobre qué? Podría decirse que el arte es, precisamente, esa apertura al sentido que impide su cierre con una respuesta sencilla a preguntas como éstas. Pero podría decirse también, y acentúo ahora este aspecto, que es la indeterminación misma del sentido lo que estas nuevas obras tienden a enfatizar.

Pero esto es un síntoma de la época: desactivando la confrontación, adoptando un registro ambiguo y paródico y reforzando la copresencia, las obras contemporáneas se enfrentan al peligro de volverse indistinguibles de aquellas otras cosas o prácticas respecto de las cuales, en tanto arte, se habían separado. Y esto diluye su potencial heterogéneo; es decir, crítico e inasimilable.

Siguiendo a Rancière[10], el "arte relacional" es un intento de ajustar o conciliar la tensión que, a lo largo de los últimos dos siglos, caracterizó al arte contemporáneo bajo las condiciones del régimen estético: una tensión que, por un lado, "empuja el arte hacia la vida" en un ideal emancipador de crear una vida no alienada, no embrutecida; y, por otro, lo separa de otras formas de experiencia sensible precisamente para dar testimonio, para enfrentar y criticar el régimen de las mercancías estetizadas y del mundo administrado.[11]

Por eso el arte relacional puede ser (todavía) arte y, al mismo tiempo, simple "estar-juntos", simple coexistencia: el procedimiento surrealista del *collage*, la mezcla de heterogéneos, elevado a la categoría de principio teórico-interpretativo fundamental de la experiencia originariamente contradictoria del arte. Un intento de encuentro o de choque entre la singularidad de la experiencia estética y un doble devenir: devenir-vida del arte (el ideal democrático de que todo hombre sea artista) y devenir-arte de las formas de vida y de los objetos cotidianos (el ideal, no menos democrático, de que toda forma producida por el hombre pueda estar cargada de sentido: ideal que se ve amenazado cuando esas formas se parecen cada vez más a las mercancías).

Hay sin embargo que prestar atención, como dice Rancière, a las metamorfosis que afectan las políticas fundadas en los desplazamientos entre los mundos del arte y el no-arte. Porque es evidente que la actual política de mezcla de los heterogéneos ha sufrido transformaciones importantes. Hoy lo que está en primer plano ya no es la tensión entre las dos lógicas del régimen estético de las artes, sino sobre todo la dificultad del arte para dar forma crítica a la tensión, para convertir cualquier "ajuste" en *forma rebelde*, polémica, de choque.

10> Rancière, Jacques: *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la UAB, 2005.

11> Rancière señala que hay al menos otros tres procedimientos contemporáneos que dan cuenta de este intento de "ajuste" en medio de la crisis del régimen estético de las artes: el juego (sobre todo el juego de los signos, que hace por un lado un guiño a la denuncia de la industria del entretenimiento y otro al gesto pop de reunificar alta y baja culturas); el inventario (que se dedica a explorar la posibilidad de "devenir-arte" de los objetos cotidianos: el artista como curador o coleccionista de historias de vida); el misterio (la reunión de los heterogéneos no como choque, sino como reunión que permite ver en ellos una comunidad improbable pero potencial). Muchos ejemplos de "arte relacional" en Bourriaud incluyen además alguno de estos tres procedimientos.

El propio Bourriaud lo advierte, cuando afirma que las obras del arte relacional están "libres del peso de una ideología" y por lo tanto "se presentan fragmentarias, aisladas, desprovistas de una visión global del mundo". Él ve en esto una ventaja, pero como señala José Fernández Vega, esta actitud hace del espacio artístico un espacio neutralizado, más aun, "neutralizador, puesto que deslegitima el campo artístico como ámbito de conflictos estéticos o políticos".[12]

Parafraseando lo que señaló Foster respecto de la tesis de Arthur Danto sobre el fin del arte, podría decirse que la estética relacional de Bourriaud es "benignamente liberal –el arte es pluralista, su práctica es pragmática, su campo multicultural–" pero "no tan benignamente neoliberal"[13], en tanto que la "utopía de la proximidad" –tal como la describe el propio Bourriaud (p. 8)–, es decir, de un contacto inocuo y amigable, lúdico e indeterminado, de la proximidad ambigua pero sin verdaderas oposiciones, se lleva significativamente bien con las leyes del mercado: silenciamiento de los conflictos ideológicos, de clase, de género; eliminación de todo criterio de valor que no sea económico o estadístico.

Ecologías Relacionales

Después de describir una obra de Tiravanija consistente en una estantería metálica y una enorme olla con agua hirviendo, a cuyo alrededor aparecen desparramadas cajas de cartón con sopas chinas deshidratadas que el espectador puede prepararse, Bourriaud se pregunta: "¿Escultura? ¿Instalación? ¿*Performance*? ¿Activismo social?" (p. 27). Comenzaré por esta pregunta.

Desde una perspectiva formal, y siguiendo a Claire Bishop, propongo que si existe algo así como un "arte relacional", éste sería una rama y al mismo tiempo una profundización del arte de instalación, género que se caracteriza por la presencia del espectador como parte de la obra[14]. Desde su aparición en los años sesenta, bajo la forma de ambientes y *happenings*, las instalaciones se caracterizaron por expandir los límites de la obra artística hasta hacer que el espectador pudiera ingresar en ella, y que de este modo pudiera tomar conciencia no sólo de los rasgos del "objeto" que tenía frente a sí, sino también del tipo de ambiente y del tipo de experiencia en la que estaba participando.

En el contexto de la crítica institucional de aquellos años, la persistencia de esta forma está relacionada además con ciertos valores u objetivos. Particularmente me interesan dos: uno, que el espectador oriente su mirada crítica hacia el ambiente en el que se encuentra; sobre todo, que advierta su participación dentro de la institución museo o galería, lo que le permitiría visualizar y poner en cuestión, desde diferentes dimensiones, la convención del arte como hecho "separado" o "aislado" de la vida. Entre otros, los blancos de esta crítica han sido la producción de objetos vendibles para el mercado del arte (la instalación era un caso perfecto de arte invendible), la centralidad del artista como productor del sentido y la naturalidad con que las instituciones reproducen las mismas reglas y los mismos valores que el "contenido" de las obras cuestionan (para dar sólo un ejemplo, la conversión de la cultura en re-

12> Cf. Fernández Vega, José: *Lo contrario de la infelicidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2007, especialmente los capítulos 1 y 2 (la cita es de la p. 39).

13> Cf. Foster, Hal: "Funeral para un cadáver equivocado", en *Milpalabras* nº 5, Buenos Aires, otoño de 2003, p. 40.

14> En su artículo "But is it installation art?", Claire Bishop ha argumentado que es precisamente la presencia del espectador el rasgo que permite identificar el *medio específico* del arte de instalación. Se ha enfrentado así a críticos como Rosalind Krauss, para quien la diversidad de medios utilizados en la instalación impide identificar un medio específico, lo cual es la condición para establecer convenciones que permitan, primero, construir criterios para evaluar sus logros y, segundo, entablar con ellas tensiones que permitan la práctica autorreflexiva. Bishop, Claire: "But is it installation art?", *en Tate etc.* vol. 1; núm. 3, primavera de 2005, pp. 26-35.

curso económico, una tendencia visible en la proliferación tanto de "gift shops" dentro de los museos como de "espacios de arte" en cafés, teatros, *shoppings*, restaurantes, etcétera). Dos, que mediante la inmersión en la obra, el espectador pueda participar en una experiencia intensa de producción de sentido, en oposición a la experiencia supuestamente pasiva y narcotizante de la gran ciudad y de los géneros más burdos de los medios de comunicación de masas.

Para decirlo con las palabras del artista ucraniano Ilya Kabakov: "El actor principal de la instalación, el centro principal al cual todo se dirige, hacia el cual todo está intencionado, es el espectador"[15]. Ahora bien, esa orientación al espectador tiene la forma de una tensión. Se le reclama que preste una atención cuatro veces vigilante: respecto del artista (que ya no es la única ni principal fuente del sentido), respecto del ambiente o la institución (que ya no es un supuestamente neutro y sacralizado "palacio de las musas"), respecto de la obra (que ya no sólo "representa" un tema sino que lo presenta como situación a atravesar) y también respecto de sí mismo (ya no va a "recibir" una iluminación: debe disponerse a vivir una experiencia intensa, incluso incómoda, en tanto que debe extraer el sentido de la obra de su capacidad de apropiarse del espacio que recorre y los objetos que lo rodean).

De todo esto podemos sacar una primera conclusión: si, como dice Bishop, "la mejor instalación está marcada por un sentido del antagonismo hacia el ambiente, una fricción con su contexto que resiste la presión organizacional y, en cambio, ejerce sus propios modos de vinculación", el mejor "arte relacional" sería aquella rama de la instalación[16] que hace funcionar ese antagonismo o esa fricción requiriendo de aquel que hasta ese momento se concebía como *espectador* una actividad no solamente intelectual, perceptual o cognitiva, sino una participación corporal, una relación material (aunque sea temporalmente efímera) con la hasta entonces llamada *obra*, con el artista y con los otros espectadores. Si además lo pone en juego para crear nuevas situaciones, nuevos estados de cosas en el mundo, podríamos decir entonces –parafraseando a Reinaldo Laddaga y sus "ecologías culturales"[17]– que estamos en presencia de "ecologías relacionales".

El "arte relacional", como subgénero y a la vez profundización de la instalación, requiere que el espectador traspase la distancia que habitualmente presuponemos como propia de lo visual y que ponga en juego lo corporal como "material" o "medio" que constituye la obra. Y puede hacerlo en al menos cuatro niveles de intensidad.

El primero le exige "entrar" literalmente en la obra (exigencia que, como vimos, es común a todas las obras de instalación). Desde esta perspectiva, toda obra de instalación tiene un componente relacional, aunque en este nivel no cabría hablar todavía de "arte relacional" en sentido estricto. Ejemplo de esto sería "La menesunda", que presentaron Marta Minujín y Raúl Santantonín en el Instituto Di Tella en 1965.

El segundo nivel implica que, si quiere extraer algún sentido de ella, el espectador debe hacer uso del espacio y de los materiales que tiene a disposición; aquí ya se ingresa en un primer nivel de "relación" o "interacción" con la obra. Entre los casos que menciona Bourriaud, el "Proyecto Masaje" e incluso el "Tourguide" de Christine Hill son ejemplos de este nivel[18], uno de cuyos rasgos es que la "obra", si bien irrepetible en esencia, puede de todos modos desmontarse y remontarse en diferentes espacios; puede trasladarse y "volver a suceder".[19]

El tercer nivel se produce en dos posibles ocasiones: o bien (a) mediante su acción el espectador altera la obra de manera perdurable, incluso irreversible; o bien (b) la obra tiene lugar en una especial coordenada del espacio-tiempo que hace del acontecimiento algo absolutamente irrepetible (la obra relacional entra entonces en una zona lindera a la conmemoración); es el caso de la obra de Parreno que mencionábamos al principio, donde el espacio habitado está asociado a un momento particular: es un interior de una fábrica, se conmemora el 1° de mayo y lo que los espectadores hacen es en realidad convertirse en artistas-trabajadores que en su día realizan un *hobbie*, en una mezcla que no disuelve, sino que más bien acentúa las tensiones entre los significados involucrados. O bien ambas cosas, como podría ser el caso del *Siluetazo*.[20]

Un cuarto nivel podría eventualmente incluir que esa "transformación perdurable" no se refiera sólo a la obra, sino a un ámbito "exterior" a ella (con lo que adquiere validez la observación de Bourriaud según la cual la "estética relacional" se ocupa sobre todo de las relaciones "externas" al mundo del arte)[21].

Este cuádruple pasaje, al mismo tiempo elemento formal (ingreso de cuerpo físico del espectador en la obra para que esta se produzca) y objetivo o valor crítico-político (exigencia de una acción concreta por parte del espectador que implique una colaboración sustantiva con el artista y con los otros espectadores-colaboradores, en el sentido de una transformación perdurable, aun irreversible), podría constituir un principio de identificación del "arte relacional" en el vasto conjunto del arte de instalación.

Poniendo a prueba la caracterización, diría que un ejemplo sencillo de "arte relacional"

15> Citado por Bishop, op. cit.

16> Otras ramas que señala Bishop han sido una variante artística del diseño de interiores, donde el énfasis se desplaza hacia el diseño de espacios agradables (Bishop menciona a Jorge Pardo, donde la propuesta "tiene más que ver con la experiencia de estilos de vida que con contenidos culturales") y las muestras de "artista-curador", donde el énfasis se desplaza hacia el diseño del emplazamiento, la ubicación y la selección de las obras. Cabe pensar también en, al menos, otras dos ramas: la de la estimulación de la conciencia perceptiva del espectador, que enfatiza las experiencias preceptuales (el Op Art) y la que sale fuera de museos y galerías para tomar "espacios públicos" (desde el *vito dito* de Alberto Greco hasta las obras de Krzysztof Wodiczko).

17> Laddaga, Reinaldo: *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

18> Otro ejemplo de este nivel de implicación son las instalaciones o "arquitecturas relacionales" del artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer, como la titulada "Frecuencia y volumen" (2005), donde un sistema de seguimiento computarizado detecta las sombras de los participantes, que se proyectan en una escala de entre 100 y 800 metros cuadrados. Las sombras escanean las ondas con su presencia y posición, y su tamaño controla el volumen de la señal. Es posible sintonizar una gran variedad de frecuencias, incluyendo tráfico aéreo, FM, AM, celular y radionavegación. Se escuchan hasta 16 canales simultáneos y el sonido generado es una composición dirigida por los movimientos de las personas. "Esta pieza –dice el autor– investiga el espacio radioeléctrico y convierte al cuerpo en antena." Ver www.lozano-hemmer.com.

19> Tanto el arte de instalación como la *performance* ponen el acento en el hecho de que ocurren en un lugar determinado y durante un tiempo concreto, y por lo tanto tienen algo de irrepetible. La diferencia fundamental entre ellos radica en que en esta última el eje lo constituyen las acciones de un individuo o un grupo, mientras que en la instalación el eje habitualmente está en el modo en que el público habita, ocupa, recorre u explora un cierto espacio. Por otro lado, la *performance* no necesariamente requiere que el espectador "entre" en la obra: puede permanecer como espectador, como en las obras antes comentadas de Beecroft.

20> En la Argentina se llamó *Siluetazo* a una práctica artístico-política que consistió en el trazado de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles. Estos se pegaban después en las paredes de la ciudad, y la acción tenía el sentido de representar "la presencia de una ausencia": la de los detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar. Tal como escribe Ana Longoni, "el inicio de esta práctica puede situarse durante la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, día del estudiante, aún en tiempos de dictadura [...] El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas" (en Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo: *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 7). A esa primera jornada siguieron otras dos, en diciembre de 1983 y marzo de 1984. En este ejemplo, aparece en primer plano ese deslizamiento hacia la conmemoración e incluso el ritual que mencionábamos recién, lo que a primera vista parecería contradecir el principio de "irrepetibilidad" de la obra o práctica relacional de nivel tres. Sin embargo, aquello que se conoce con el nombre de *Siluetazo* es justamente el conjunto de las tres jornadas, que constituyen una misma obra.

21> Cf. Bourriaud, N., *Estética relacional*, p. 35.

es la obra "Público subtitulado" de Lozano-Hemmer, que consiste en un espacio vacío donde los visitantes son detectados por sistemas de vigilancia computarizados y se proyectan sobre sus cuerpos diferentes verbos conjugados en tercera persona del singular. La obra destaca el carácter violento y asimétrico de la observación, y como dice el autor, "ironiza sobre la era de la personalización tecnológica, marcando a los espectadores y convirtiéndolos en 'individuos temáticos'". Más intenso, e igualmente relacional, es el proyecto colectivo "Park fiction" que describe Laddaga en *Estética de la emergencia*, y que consiste en un emprendimiento colaborativo de artistas y no artistas, que durante meses, incluso años, se reunieron con el objeto de producir un proyecto artístico y político: la intervención en defensa de un barrio popular de Hamburgo que iba a ser demolido en beneficio del negocio de bienes raíces y la movilización en reclamo de un parque público.
Incluyo también en esta categoría el caso que estoy estudiando: el museo-taller Ferro-White, en Ingeniero White, Bahía Blanca. El lugar donde funciona el museo era un antiguo taller donde hasta mediados de los noventa se realizaban reparaciones de ferrocarril, y que desde 2004 aloja piezas ferroviarias recuperadas por los propios trabajadores tras la privatización y el desguace de los trenes. Es una colección de piezas sueltas, provenientes de distintas dependencias: una especie de rompecabezas. Para saber cómo y para qué se utilizaban esas herramientas, y para reconstruir la historia de quienes las utilizaban, los trabajadores del museo empezaron haciendo entrevistas a los antiguos ferroviarios. Pero al poco tiempo comenzaron a advertir que cuando esas entrevistas eran volcadas en papel, mucho material "quedaba afuera"; entonces se decidieron a trabajar en experiencias de teatro documental, con personas vinculadas de algún modo al trabajo ferro-portuario poniendo su propia vida en escena. Cada "obra" lleva varios meses de preparación, y una vez lista se monta durante algunas semanas para los vecinos, e incluso una de ellas, "Marto Concejal", fue llevada a la Alianza Francesa de Bahía Blanca. Al mismo tiempo se desarrolla un blog (undocumentalenvivo.blogspot.com), donde se expone el *work in progress* de la "obra" y fotos de la puesta. Desde hace dos años vienen llevando adelante diferentes proyectos, en los que participan vecinos, directores y actores de teatro y el propio equipo del museo, en un grupo multidisciplinario que permite el cruce entre relato, historia, testimonio, teatro y archivo desde diversas prácticas.
No constituirían "arte relacional", en cambio, las piezas que no implican la intervención del público-espectador, por ejemplo las *performances* de Beecroft o el *Proyecto casamiento* de Limbert (en este último caso, aun si se piensa que la obra de Limbert es el conjunto de las acciones realizadas –cada uno de los casamientos y sus respectivos divorcios, la confección de los trajes de fiesta, las tomas de fotografías alusivas, etc.–, se trata de acciones realizadas con la colaboración de participantes no profesionales, pero no con *espectadores*; la obra completa –o sus restos– se expone frente a los espectadores sin que éstos puedan ingresar a ella). Estas son obras cuyo *tema* son las relaciones entre personas, pero no son ellas mismas "relacionales".
Más difícil de decidir es el caso de aquellas piezas que denomino "fáticas" o "ritualizadas", es decir aquellas que consisten en enfatizar la sociabilidad entre los participantes pero sin que exista "obra" alguna. Las *performances* de cocina de Tiravanija que consisten en cenar una sopa junto con otras personas son, para mí, un deslizamiento demasiado extremo sobre la "vida real", sobre el "afuera" del arte y sobre las prácticas más cotidianas; y su carácter artístico está dado de manera fundamental por el hecho de que quien las organiza es un artista reconocido. En este punto, la tensión de la "forma rebelde" (rebelde, supongamos, respecto de los vínculos anónimos y las relaciones a distancia, o siguiendo a Bourriaud, respecto de "la generalización de las relaciones proveedor/cliente en todos los niveles de la vida humana", p. 104) se debilita frente al hecho de que se trata de reuniones celebradas en espacios por completo protegidos e institucionales, para un grupo de afinidades preexistente, lo que las vuelve indiferenciables del *vernisagge* que suele acompañar una inauguración: un dispositivo de encuentro no demasiado ingenioso para reunir personas que de todos modos se encontraría en ese mismo lugar.
Más allá de las debilidades que sin duda tiene este primer esbozo de definición, le encuentro la ventaja de que permite despejar la confusión entre la dimensión del contenido (el hecho de que las obras tematizan las relaciones sociales contemporáneas), la dimensión formal o de estructura (el hecho de que la obra exige que el espectador ingrese físicamente en ella para que ella "ocurra") y la dimensión performativa (el hecho de que, en la medida en que la obra no sólo exige que el espectador actúe dentro de ella sino que consiste en una forma de actuación que produce nuevos estados de cosas, la "obra" es en realidad un plan de acción).
Desde ya, cada estudio de caso obligará a analizar el particular (des)equilibrio entre estas diversas dimensiones de la obra. Y una teoría más acabada del arte relacional deberá atender a su lugar en la crisis del régimen estético de las artes, lo cual incluye una indagación, entre otras cosas, sobre (a) el papel de la ironía, la parodia, la indeterminación del sentido, en el contexto de la crisis de la "forma rebelde" y (b) el estatuto (si descriptivo, si normativo o si decididamente político) de lo "relacional", que se vincula con la exigencia mencionada por Bourriaud de "corregir las fallas del lazo social" (!)[22]. Porque si algo debería temer cualquier forma de arte es convertirse en una práctica compensatoria. Una práctica que, en ausencia de una verdadera *política relacional*, se apresure a asumir la nueva distribución de las tareas en el orden consensual identificándose como un "programa angelical" que tiene como misión "zurcir pacientemente la trama de relaciones".[23] Un arte tan pacífico, tan terapéutico, difícilmente pueda crear un *sensorium* más rico, más tenso y paradojal, hecho tanto de deseables acercamientos como de necesarias, indeclinables distancias.[24]

22> Ídem, p. 42.
23> Ídem, p. 42.
24> Este texto, con leves modificaciones, fue leído en las jornadas *Los Estudios Visuales. Estéticas de lo Interactivo: de la contemplación a la "experiencia"*, realizadas en el Instituto Walter Benjamin, Buenos Aires, mayo de 2008.

arteBA'09
18 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO
22 AL 26 DE MAYO . LA RURAL
www.arteba.org
PETROBRAS

Cuídate: última resignificación

De Heidegger a Sophie Calle

Sol Ganim[1]

"Lleno de mérito, pero poéticamente habita el hombre en esta tierra"
Hölderlin y la Esencia de la Poesía
Martin Heidegger

En su ensayo de 1936 "El origen de la obra de arte",[2] Martin Heidegger explica que en la obra de arte se produciría el desocultamiento de la verdad. Esto, en términos estrictamente heideggerianos, significa que "la obra de arte abriría a su manera el ser de lo ente". El ser de lo ente sería entonces la verdad detrás del ente, la esencia, el origen.
El desocultamiento de la verdad fue el objetivo de la artista multidisciplinaria francesa Sophie Calle con su obra "Prenez soin de vous"[3]. Esta obra, expuesta en el pabellón francés de la 52a edición de la Bienal de Venecia en 2007, es un ejemplo más del *conceptualismo subjetivo*[4] que la artista ha configurado a lo largo de su carrera en la que predominan las temáticas auto-referenciales.
La frase que titula esta obra la tomó de una despedida al final de un e-mail de ruptura de una relación amorosa, que en castellano podría traducirse como "cuídate". Esta particular obra comienza con esta consigna proferida por la artista:

> "Recibí un e-mail que decía que lo nuestro había terminado. No supe cómo responder. Me sentía como si no hubiera sido escrito para mí. Finalizaba con la palabra: 'cuídate'. Seguí este consejo al pie de la letra. Pedí a 104 mujeres (así como también a dos títeres y un loro) elegidas por sus profesiones o talentos, que interpreten la carta. Que la analicen, la comenten, la bailen, la canten. La disequen. La cansen. La entiendan por mí. La respondan por mí. Fue una manera de tomarme mi tiempo para la ruptura. Una manera de cuidarme".[5]

El resultado del proyecto fue una obra, un *assemblage* consistente en un complejo entramado de retratos fotográficos de estas 104 mujeres leyendo el e-mail, sumados a una increíble variedad de productos/obras que ellas mismas realizaron como reacción a esa lectura (crucigramas, análisis lacanianos, libros diarios, cartas de tarot, correcciones

1> Nació en Buenos Aires en 1983. Es estudiante avanzada de Artes Visuales (Pintura) en el IUNA y de Artes en la UBA. Estudió pintura con Diana Aisenberg y Fotografía con Daniel Tubio, entre otros. Trabaja actualmente en un proyecto colectivo sobre *percetografía* urbana. Realizó una exposición individual de pintura y fotografía titulada *Papel del alma, materia del deseo* (A. C. Pestalozzi, 2008).
2> Heidegger, Martin, "El origen de la obra de arte", en *Caminos del Bosque*, Madrid, Alianza, 2000.
3> Esta obra/instalación se expuso en el pabellón francés de la 52ª Bienal de Venecia.
4> Utilizamos este término para referir a las tendencias en arte conceptual no conectadas a la semiótica, sino a la experiencia concreta de la particularidad del artista en el mundo en que vive.
5> La traducción al castellano es propia.

ortográficas, figuras en origami, etcétera).
Si bien la obra de Calle está lejos formal y conceptualmente de las obras que tuvo en mente Heidegger al escribir su ensayo, ambos, obra y ensayo, se pueden vincular.
En su ensayo, Heidegger se pregunta sobre la esencia: ¿Qué es lo que hace a la obra de arte *ser* obra de arte? ¿Qué es lo que la diferencia de los otros entes, como las meras cosas o los utensilios? Para rastrear el origen de la obra de arte no comienza por el arte, ni por el artista: comienza por la obra. Fiel al planteo fenomenológico, el filósofo entiende que es únicamente la obra la que se nos aparece. El encuentro primero es el encuentro con la obra. Este primer encuentro podría correr el riesgo de permanecer como el mero encuentro del sujeto con el objeto. Así dice Heidegger: "el cuadro cuelga de la pared como un arma de caza o un sombrero" y concluye: "el carácter de cosa es inseparable de la obra de arte"[6]. Correr este riesgo cuando nos enfrentamos a una obra de arte significaría perder de vista que ésta consiste en algo más que en ese carácter de cosa; es, definitivamente, algo más que una cosa colgada de la pared. El trabajo de corrección ortográfica que concibió una de las 104 mujeres a partir del e-mail en la obra de Calle es más que una corrección ortográfica ordinaria, es la creación de una obra, es levantar un mundo. Lo mismo pasaría con el origami, con el artículo de revista o con las cartas de tarot. Todas estas obras son en primer lugar *meras* cosas, pero son también, constitutivamente, algo más.
Para ponerle palabras a ese "algo más" que encontramos en la obra de Calle, pero que es fundamental en cualquier obra de arte, Heidegger introduce dos conceptos: alegoría y símbolo. Estos dos términos fueron retomados por Hans-Georg Gadamer en uno de sus ensayos, *La actualidad de lo bello*.[7]
Símbolo es para Gadamer "lo que remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible como tal". Esto no quiere decir que ese algo no esté en la obra, sino que no está "de modo inmediato", por lo tanto aquello a lo que se remite ya está en la obra misma, la obra de arte "significa un crecimiento en el ser". El símbolo sería ese remitir de la obra hacia sí misma. Es por esto último que Gadamer niega el carácter de alegoría de la obra de arte, ya que la obra de arte "no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir". Si la obra de Calle fuera una alegoría, deberíamos buscar su verdad por fuera de ella. Al ser símbolo, su verdad le es propia, existe en cada una de las resignificaciones del e-mail, en cada gesto, cada producto, cada idea de cada mujer.
Si bien es el carácter de cosa lo que funciona como cimiento real de la obra de arte, esto no impide su capacidad simbólica, su capacidad de ser *eso otro*, sino que la posibilita. Ese carácter añadido de la obra de arte, eso que hace a la obra de arte ser una obra de arte, es su posibilidad de alcanzar el desocultamiento del ser. La obra de arte, al ser símbolo, abre el *ser de lo ente*. Ningún otro ente permite semejante apertura.
Esta apertura del ser Heidegger la ejemplificó al analizar una célebre pintura de Vincent Van Gogh, "Zapatos de labriego". Son evidentes las diferencias estéticas y formales con la obra de Calle, aunque muy oportuna una semejanza: ambas obras tienen por motivador un ente útil, ambas obras cargan al útil de un grado de significación, de un "algo más" tan grande, que nos permiten la indagación acerca del ser.
Heidegger, a partir de una descripción minuciosa de la obra del artista holandés, llega a entender el ser de ese ente-útil que son los zapatos. El ser de los zapatos –concluye luego de haberles hecho recorrer la tierra, el trigo y el viento helado– es su confiabilidad. El utensilio como ente se diferencia de la mera cosa en que su forma determina el ordenamiento de la materia, mientras que como sucede en la mera cosa ("la piedra que encontramos en el camino") el ordenamiento de la materia es espontáneo. Así, tanto el útil como la obra de arte son productos realizados por el ser humano, mientras que la mera cosa es producto de la naturaleza. Pero estas comparaciones entre entes no alcanzan para develar su ser, su esencia. Para Heidegger, alcanzar la esencia del útil (los zapatos) sólo fue posible a través de la obra de Van Gogh. Fue la misma obra la que le "habló", le dijo cuál era el *ser*-útil del útil zapato. Y al hablar, la obra de arte desocultó su ser, mostró la verdad.
La búsqueda de Sophie Calle es también una búsqueda ontológica: con esta obra se sumerge en la búsqueda del ser. La artista se enfrenta a un e-mail. Ente útil entre los útiles contemporáneos (quizás esta digresión temporal y técnica irrite a algunos), el mail es al correo postal lo que la fotografía fue a la pintura en los tiempos de Walter Benjamin y la pérdida del aura. El correo electrónico con el que se encuentra Sophie niega su ser. El útil le oculta su verdad.
Siguiendo con la consigna heideggeriana, Sophie Calle creó para alcanzar el ser del ente una obra de arte a partir de ese ente-útil que le ocultaba su ser. También Van Gogh pudo acercarse a los zapatos mediante una obra de arte, quizás sea esta manera de aprehender el mundo lo que haga artistas a los artistas, fuera de toda dimensión cronológica, teórica o estilística. Aquí, Calle, en vez de enfrentar el útil representándolo, interpeló a esta gran cantidad de mujeres y las alentó a crear sus propias obras.
Lo interesante es ver de qué manera, según advirtió Heidegger, el ente-útil desaparece cuando deja de cumplir su función, es decir que deja de ser-útil. Se resignifica y vuelve a nacer como una mera cosa. El zapato que ya no sirve para andar se transforma en un ente de cuero desgastado, suela curtida y cordones sucios. Parecería sin embargo que en el caso de la obra de Calle, ese desaparecer del ente útil haya contribuido al aparecer de la obra de arte. El ente útil ya ha cumplido su función primordial: comunicar (su autor lo utilizó por un alto grado de confiabilidad que le dispensa este útil). Esta comunicación, aunque poco digerible para la artista, se realizó al momento de la lectura. El ser del e-mail ha sido abierto, la verdad acontece. Este desocultamiento se produce para Heidegger en lo que él llamó "combate entre tierra y mundo". El término "mundo" alude a lo que la obra nos muestra, los múltiples significados que es capaz de inaugurar; ese "levantar mundos" del *mundo de la obra* es característico de la obra de arte. Tanto la obra completa de Calle como las diferentes versiones e interpretaciones de la multiplicidad de mujeres intervinientes levanta un mundo particular: las preocupaciones económicas de la ruptura para la contadora, las implicancias psíquicas para la psicoanalista, el devenir espiritual para la tarotista, pero también un mundo impensablemente general originado por el sentimiento de ruptura, abandono, desamor y desencuentro. Ese mundo que erige la obra tiene que ver con su origen pero también con su posibilidad. Ese mundo que se nos aparece levanta un nuevo mundo que se halla en inmediata relación con el acontecer histórico del ser en un momento determinado, que en nada se asemejará al mundo que levantara ese mismo mundo en un acontecer histórico distinto. Pero el desocultamiento no sólo erige un mundo sino que también devela la tierra y el combate eterno entre estos elementos.

6> Heidegger, Martin, op. cit., pp. 12-13.
7> Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Mundo y tierra coexisten en la obra. Si el mundo se relaciona con las nuevas interpretaciones que la obra inaugura, la tierra es todo aquello que no podemos ver, lo oculto, lo irrevelado. Las palabras cruzadas creadas por la mujer redactora de crucigramas, como parte integrante de la obra total de Calle, levantan un mundo: su profesión, sus preocupaciones evidenciadas por las palabras elegidas, su sentido del humor. Pero somos conscientes de que eso que vemos no es todo. Existe una sensación de carencia, de falta. Podemos percibir el efecto que el e-mail causó sobre esta mujer, la desdicha, la intención de reparar el daño. Incluso podemos suponer su buena voluntad, su empatía hacia la artista. Sin embargo, no dejarían de ser suposiciones, creadas sólo al momento de la interpretación. Esa certeza que no encontramos en la obra es la tierra, eso que nunca nos va a develar su verdadero sentido de manera inmediata, y que forma parte necesaria en el acontecer de la verdad misma. Este ocultamiento presente en el desocultamiento permite nuestra propia y única interpretación de la obra ya que sin el combate entre la tierra y el mundo todas las interpretaciones serían idénticas. La experiencia estética se convertiría en una simple interpretación de códigos, contradiciendo la proposición nietzscheana acerca de la inexistencia de una única verdad a favor de las múltiples interpretaciones. Esta idea se pone de manifiesto si consideramos una por una las obras que conforman "Prenez soin de vous". Son 104 interpretaciones de un mismo hecho. No es el hecho objetivo lo relevante, sino el infinito fluir de subjetividades puestas en juego a partir de él, las infinitas posibilidades del combate.

El acontecer de la verdad, permitido por la obra de Sophie Calle, es también el acontecer de la artista. Heidegger consideró al ser humano como *Dasein,* como acontecer y posibilidad, como ser arrojado al mundo, que acontece, es-ahí y sufre la angustia del vivir para la muerte. Y es precisamente en esa angustia en la que el ser humano se abre en sus posibilidades, pudiendo acceder a la verdad de sí mismo. Muy habituada está Calle a abrirse a sus posibilidades de ser: ha vivido arrojada, siendo-ahí desde muy joven. Ha dedicado su vida a viajar y ya desde sus primeras obras, en las que llegó a tomar registros fotográficos de un desconocido al que siguió al azar por días, o de un grupo de personas extrañas que se turnaron para dormir en su cama, hasta una obra que acompañó a "Prenez soin de vous" en la Bienal de Venecia del 2007, en la que registró en video los últimos minutos de vida de su madre, la artista ha logrado que de su angustia broten infinitas posibilidades estéticas, manteniendo estrecha relación entre su acontecer y el acontecer de su obra.

"Prenez soin de vous" surge de la angustia de la artista generada por una ruptura amorosa pero refiere a la angustia del acontecer mismo, el Dasein. Una ruptura conecta al ser humano con su angustia principal, la del ser para la muerte. En este acontecer que es la vida del ser humano, cada ruptura enfrenta al ser a sí mismo, a su Dasein único, inexorable. Sophie Calle enfrenta el Dasein, es-ahí y sufre la angustia. Además, la comparte. Y como el sentimiento de angustia es universal para los seres humanos, estas 104 mujeres la ayudan a combatir esa angustia abriendo sus posibilidades de ser, dejando acontecer la verdad.

Sostener que Sophie Calle ha alcanzado la verdad mediante esta obra sería volver a contradecir a Nietzsche. La filosofía post-nietzscheana entendió que la verdad no se alcanza, simplemente porque no existe. La verdad propia de la obra, *su* verdad, su "máscara" por usar la terminología del filósofo, es todo a lo que podría aspirarse con esta obra. Que la obra devele una verdad (contenida en la obra total de Sophie Calle), así como las muchas verdades particulares de cada mujer que la ayudaron a construirla, no carece de méritos.

Quizás el lema de Hölderlin citado por Heidegger acerca del vivir poéticamente, es decir, cerca del origen, pueda relacionarse con otra consigna de Friedrich Nietzsche: "...sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo..."[8]. Sophie Calle reúne en esta obra la evidencia de una vida poética y la justificación de su existencia (y por qué no, la nuestra) como fenómeno estético.

8> Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1967.

La exasperación de la pintura

Mariano Oropeza

Pintura. El concepto de diagrama
Gilles Deleuze
Cactus. Serie Clases.
Buenos Aires, 2007
290 páginas

La lectura de las clases de 1981 compiladas cuidadosamente en *Pintura. El concepto de diagrama* de Gilles Deleuze representa una aplicación práctica de varios conceptos caros a la filosofía deleuziana (diagrama, modulación, espacio liso) que ya habían sido presentados en *Mil Mesetas* un año antes (ver especialmente capítulo XIV: "1440 - Lo liso y lo estriado"). Si bien el intelectual parisino admite que la filosofía no tiene mucho que aportarle a la pintura, el camino inverso parece de provecho ya que los problemas técnicos y pictóricos que cada época resolvió son praxis de las nuevas maneras de pensar. En el primer apartado, "La pintura y la lógica del diagrama", Deleuze, bajo la idea de que pintar es modular el color o la luz, o ambas, en una superficie plana en función de un motivo que cumple el rol de señal, coloca al diagrama analógico opuesto al código digital, y al caos-germen, hecho prepictórico y antinarrativo, como justificación del hecho plástico. Sustentado en investigaciones de Bateson sobre delfines (¡uno de los mejores momentos del texto!), además de la pintura abstracta, emprende una explicación que entiende al lenguaje plástico irreductiblemente analógico y en una tarea de remoción, de limpieza de los clichés. Horror para aquellos "pintorcitos que sólo permanecen allí" porque nada significativo realizarán. Dice mirando a Cézanne, al igual que muchos años antes Merleau-Ponty se inspiraba en él para hablar sobre el sinsentido de la pintura, que la catástrofe está en el cuadro por pintar y corroe los contornos. De allí los ejemplos de Miguel Ángel, Pollock y Bacon quienes manipulan las formas, "pintar es deformar", jugando con las fuerzas escondidas en lo invisible, o con aquel punto gris que atormentaba al ojo y la mano del viejo Klee.
Pero esta jerga spinozista tamizada en no es un vano palabrerío sino una manera práctica de entender una operatoria sin una fórmula aplicada, o sea la piedra filosofal de las artes visuales contemporáneas. Permite definir, sin utilizar una abstracción semiotizante, las lógicas de sentido de los pintores y descubrir cómo despedazan las semejanzas o, más bien, cómo injertan el código en el diagrama tensionado las semejanzas que moldean a la pintura.
Para la segunda parte deja la cuestión de los espacios-señales y los tipos de modulación. Verdadera sociología de la pintura, las clases derivan en la determinación de los espacios-señales, aquellos relacionados con el querer-hacer de cada hombre en su tiempo, y la modulación correspondiente. Si la modulación egipcia se definía por el molde cristalino y la visión háptica, preocupados ellos por las esencias (fundamental el rescate deleuziano de Alois Riegl), y a la modulación griega la caracteriza el módulo rítmico y el espacio táctil-óptico, aquel fundado en el *organon* aristotélico, la modernidad se asienta en el espacio puro óptico y la modulación de la luz, un nuevo espacio-señal de "valores", un espacio de claroscuros y de elisión de figura/fondo, iniciado históricamente en Bizancio y el siglo XVII según Deleuze.
Queda el auxilio de Goethe en el despeje de la modulación y el color en relación a los espacios-señales, uno de los problemas manifiestos del arte al menos desde Delacroix en adelante. Retomando la idea del pensador alemán de que cada color evoca la totalidad del círculo cromático propone una historia del colorismo con la figura de Turner como el primero que subordina la luz al color. No por nada, escribe Deleuze, el pintor inglés tiene un cuadro llamado "Light and Colour (Goethe´s Theory)" (1843). De allí a futuro queda preparado un nuevo régimen-color, relacionado a cómo tratar la carne en un espacio-señal en medio del naturalismo y el positivismo de fines del siglo XIX, y que sería definitorio en el color moderno: el color estructura y el color fuerza. Desde Van Gogh o Gauguin, comenta el filósofo, las relaciones entre los colores no se establecen por contraste ni cercanía sino más bien por una energía espacializante y temporal.
El anexo final, "Spinoza y la certidumbre de la creación", resulta una posición teórica sobre la experiencia artística articulada en la idea de "pequeños paquetes de potencia" que tanto complace a Spinoza/Deleuze. En verdad es una respuesta a un curso anterior (véase Gilles Deleuze: *En medio de Spinoza*, Buenos Aires: Cactus, 2003) y así el filósofo francés se basa en la *Ética* de Spinoza para responder a la génesis del acto creativo. Luego de transitar en el camino trazado por el holandés desde pasiones alegres a ideas esencias singulares y afectos activos que derivan de ellas, y que pueden dar lugar al buen momento o el *kairos* de la creación, termina Deleuze: "y al mismo tiempo por fuerte que sea la certidumbre –de este último momento–, todo puede ser aún arruinado. Es estupenda la vida... Siempre puede producirse una exasperación; es cuando de golpe destruyo lo que hay".

RESEÑA DE LIBRO

Tonto como un pintor

Una historia de Duchamp

José Fernández Vega

Marcel Duchamp. La vida a crédito.
Bernard Mercadé
Traducción de Laura Fólica
Libros del Zorzal
Buenos Aires, 2008
640 páginas

"He aquí la dirección que debe tomar el arte: la expresión intelectual, más que la impresión animal. Ya estoy harto de la expresión 'tonto como un pintor'".
M. D.

La exposición Duchamp con la que a fines del año pasado se reinauguró el edificio de Proa le dio a Buenos Aires una segunda, tardía oportunidad para apreciar al que posiblemente fue el artista más importante del siglo XX. La primera fue una ocasión perdida. A comienzos de ese siglo la ciudad fue durante 10 meses el mero escenario del aburrimiento del artista y Duchamp finalmente huyó de él hacia Europa a bordo del *Highland Prince* el 22 de junio de 1919.
Un balance del reencuentro con Buenos Aires no puede ser todavía definitivo, pero la aparición de esta biografía ya debería computarse como uno de sus mayores y permanentes efectos. Publicada por una editorial local emancipada de la tutela de Barcelona (donde en 1999 apareció la de Calvin Tomkins, única biografía disponible en castellano hasta el momento) y traducida localmente con exquisita solvencia, esta edición de la obra de Mercadé implica un logro que se proyecta en distintas direcciones.
Sólidamente documentado, el fluido relato que ofrece este libro sigue de cerca al artista retratando su sinuoso periplo vital al tiempo que explora la intrincada, a veces disparatada, evolución de su original estética. La historia que cuenta Mercadé muestra a Duchamp iniciándose como pintor, luego probando suerte como escultor, derivando luego hacia una especie de perfil conceptual para terminar asumiéndose como "anartista" (mezcla de artista y anarquista, pero no "anti-artista", pues con ello quedaría, después de todo, demasiado referido al arte, aunque sólo sea como su contraste o negación). Organizador de un museo de arte moderno en Nueva York (la *Société Anonyme, Inc.* se abrió en 1920, patrocinado por su amiga y protectora Katherine S. Dreier, primera propietaria de su complejo proyecto denominado *Gran Vidrio*), Duchamp no dejó registro o función sin ensayar dentro del mundo del arte: fue curador y crítico ocasional; siempre escritor y aforista; también actor, frecuente diseñador gráfico, agente artístico eventual, coleccionista en ocasiones, fotógrafo, editor, *marchand*, *performer* travestido (con su personaje *Rose Sélavy:* "Rose era un nombre tonto en 1920", aclaró), cineasta.
Ignorado durante muchos años, salvo por un pequeño grupo de entendidos y compañeros que lo adoraba, Duchamp no hacía vida de artista, casi no visitaba exposiciones, evitaba todos los *vernissages* e inauguraciones, sobre todo cuando se exhibían sus propias obras, y se mantuvo fiel a la máxima "no inscribirse en ningún lado y no pretender ninguna notoriedad". Interesado sin embargo en que su obra no terminara dispersa y no entrara en un circuito especulativo, Duchamp fue un experimentalista que siempre abandonaba el arte para luego retomarlo y que también lo ensayó como forma de vida (asumiendo una sistemática actitud indiferente –más que combativa o contraria– al mercado, al dinero y a las instituciones). "La obra más bella de Duchamp era el empleo del tiempo", aseguró su amigo Roché. Duchamp tenía al ambiente de las vanguardias de París por "un nido de víboras" y por eso prefería vivir en Nueva York (ciudad donde, según afirmó, "tengo la leve impresión de estar recluido en el campo, en una provincia alejada..."). Al comienzo de su carrera (si podemos llamarla así) fue amigo de los cubistas, a quienes pretendió trascender, y más adelante compañero de ruta del grupo Dadá; lo reivindicaron los surrealistas de su época, lo admiraron los jóvenes miembros de la *beat generation* y lo reconocieron los primeros artistas del *pop* (desde el inglés Hamilton, que le hizo un reportaje para la BBC en 1959, hasta Robert Rauschemberg que compró una réplica del famoso botellero por tres dólares, el precio que Duchamp declaró en la aduana al recibir el objeto que a su pedido le había comprado Man Ray en una ferretería de París un año antes). Pero Duchamp no se asoció con nadie, eludió a todos proponiéndoles partidas de ajedrez de las que por supuesto escapaban. Ya hacia 1915 alguien en Nueva York lo describió así: "No tiene ni el discurso, ni la apariencia, ni el comportamiento de un artista. Es posible que, según la definición comúnmente admitida, no sea un artista. En todo caso, sólo siente antipatía por las definiciones convenidas de arte".
Las concepciones de Duchamp, expresadas enigmáticamente tanto en sus obras como en sus actitudes, y algo más expresas en las numerosas entrevistas a las que accedió a lo largo de los años, abominan de toda la tradición, socavan los fundamentos del arte realmente existente y plantean problemas estéticos sobre los que todavía gira el interés contemporáneo. Duchamp intentó separar al arte de la mera búsqueda del placer y de los privilegios de la vista. Desarrolló un arte "invisible" (pero no estrictamente inmaterial) buscando lo que llamaba un "eco estético" proyectado por la obra y opuesto a la primacía del "yo" del espectador que mira e impone su visión y su gusto. Mercadé entiende que Duchamp fue un artista "comprometido a menudo con la ideología a la vez renacentista y modernista de la *cosa mentale*". La cantidad de discusiones que aún enciende su obra no tiene paralelo con los debates teóricos suscitados por ningún otro artista del siglo XX. En primer término, su programa aspira a superar el difícil problema de desarrollar una visión "no retiniana", un arte plástico ya no referido a la mirada y opuesto, por así decir, al resultado del esfuerzo físico de la mano que pinta o esculpe. No todos los ensayos emprendidos por Duchamp en esta dirección fueron operaciones puramente intelectuales. Sin embargo, su obra es como un iceberg: la parte visible no es la principal. El mercado necesita objetos; el arte, según Duchamp, debía resistir esa demanda desaforada y reivindicar su propia inutilidad.
Otro tema de gran relevancia para la estética del momento, el de la reproducción de las obras por medios técnicos, ya había sido planteado en toda su dimensión por Duchamp en la década de 1910, vale decir,

mucho antes de que Benjamin lo tratara en un famoso texto de los años treinta. Uno de los problemas que plantean los célebres *ready-made* de Duchamp está asociado a la disolución de la noción de un original (por caso, la obra que le vendió a Rauschemberg no era por supuesto el *porte bouteilles* histórico, una pieza que, como tantas otras, jamás lamentó haber extraviado en alguna mudanza). Aunque el *ready-made* llegue a ser interpretado como un original que el artista rescata de la serie de objetos serializados que el mercado ofrece, es evidente que se trata de un original sin ningún atributo especial; una obra única, pero repetida e inútil: un simulacro corrosivo dirigido contra el fetichismo de los originales.

Hablar de un original en plástica constituía para Duchamp un sinsentido comparable a buscar el original de una obra musical. Esta concepción radical está fundada, por cierto, en una teoría del lenguaje según la cual éste carece en realidad de referentes y no tiene una función primordial comunicativa, sino lúdica. El propio Duchamp hizo reproducciones y copias de sus obras (en miniatura, por ejemplo, para una especie de museo personal y portátil que emplazó en una caja), firmó sin cálculo todo lo que le pidieron sin dosificar cantidades ("Hacía eso con frecuencia –recuerda Miró–. Compraba un objeto cualquiera y lo firmaba"). Y aunque no quiso repetirse a pedido del mercado, en 1964 aceptó reproducir sus *ready-made* y certificarlos como "copia fiel" para un galerista ante quien se comprometió a no firmar ninguna otra pieza con el fin de proteger esta edición. A la radicalidad habría que agregar la contradicción en sus actitudes, algo que sin duda lo tenía sin cuidado.

Duchamp tuvo un interés lúdico en la ciencia, en la "física divertida" de la cuarta dimensión, o en los juegos que llama "optiquerías", pero fue indiferente al esoterismo que despertó la curiosidad de muchos artistas. Las tomas de posición más profundas de Duchamp estuvieron guiadas por un espíritu de básica rebeldía, pero también animadas por un transfondo doctrinario muy personal y sofisticado. Robert Motherwell lo definió así: "Él solo es un movimiento". Si Duchamp fue un movimiento artístico individual, fue sin duda también uno individualista. Su individualismo radical estaba inspirado en Max Stirner, un filósofo más recordado hoy por las invectivas que le dirigió Karl Marx en *La ideología alemana* que por su propia obra cumbre: *El único y su propiedad* (1844). Esta filosofía se combinaba en Duchamp con un tono nihilista y con una radical teoría nominalista del lenguaje. Ella lo entregó al "demonio de la neología", a la invención verbal, a la construcción de palabras y a las bromas con el lenguaje evidentes en todos los títulos de sus obras (y que obligan a la traductora de este libro a pacientes explicaciones de las polisémicas expresiones y los reiterados, infernales retruécanos en francés e inglés). Impermeable a los combates entre capitalismo, comunismo y fascismo que marcaron la época que le tocó vivir, y fuera de los cuales las vanguardias artísticas que lo rodearon resultarían ilegibles, Duchamp defendía el aislamiento y el humor, esto es, un programa de vida profundamente antipolítico (quizá incluso antimoderno), al menos en su sentido habitual. *Silencio, lentitud* y *soledad* fueron sus consignas; Dalí resumió certeramente la posición: "Duchamp es más enemigo que yo de la Historia".

Todo ello, desde luego, no impide que su forma de vida y su obra puedan ser interpretadas políticamente. Ya en 1913 –por entonces todavía pintaba como una especie de cubista– y en ocasión del escándalo que desató su cuadro "Nu descendant un escalier" en el *Armory Show* (muy a su pesar, Duchamp fue durante mucho tiempo reconocido en EE. UU. precisamente por la fama de esta obra) un periodista libertario estadounidense brindó como contexto para esta pintura el progreso irrefrenable de lo nuevo y lo emancipado: "El arte nuevo *llega*, como el Sindicalismo ha llegado a la industria, el Libre Pensamiento a la religión, los nuevos estándares al sexo, para suplantar y transformar lo viejo". Es un mérito de la biografía de Mercadé que todas estas paradojas que caracterizaron al personaje puedan saltar a la vista y mostrarse una y otra vez a lo largo de un relato organizado cronológicamente aunque desorganizado por las vehementes idas y venidas del héroe cuya esquiva coherencia este libro –si podemos decirlo así– busca retratar.

Para Marcadé el núcleo del pensamiento de Duchamp, aquello que guió su acción, fue lo que éste alguna vez llamó la *libertad de indiferencia*. Inspirado en ella, Duchamp tomó distancia de las luchas que entre sí libraban los distintos grupos de vanguardia y de sus constantes divergencias internas. En 1930, en su *Segundo manifiesto*, Breton lo ataca por haber abandonado el arte por una "interminable partida de ajedrez". Por supuesto no recibe respuesta alguna; antes bien Duchamp se encargará de organizar más tarde exposiciones surrealistas en EE. UU. Otro ejemplo de la libertad de indiferencia con la que Duchamp se sitúa por encima de las dicotomías tradicionales es su experiencia en el casino de Montecarlo donde durante semanas intentó hacer saltar la banca. Fracasó, por supuesto, y comprendió entonces que no se trataba ni de ganar ni de perder. Así, siempre permaneció inmune al narcisismo de artista y se caracterizó por el desprendimiento material y una total despreocupación por la gloria mundana o la reacción del público ante su obra. En el plano privado asumió una conducta similar. Su primera mujer escribió que "para él, era necesario intentar llegar a una austeridad total para conquistar la libertad. (...) Ninguna provisión, no poseer nada, pues poseer es cargarse. Ser el viajero sin equipaje".

La *libertad de indiferencia* tiene también su manifestación estética en el *ready-made*, dirigido a conmover la posibilidad de definir el arte y pensado para superar el intento de elegir objetos en base a criterios estéticos, como el convencional de belleza.

El *ready-made* es un objeto para el cual la indiferencia debe resultar, en primer lugar, visual: se lo elige porque no es ni bello ni decorativo. Tampoco significativo; la "obra de arte" se vuelve de este modo una especie de significante vacío y nada es ya original o "artístico". De hecho, en 1916, Duchamp muestra dos *ready-made* en una exposición y para que no produzcan *ninguna* reacción los ubica en un rincón, sin identificación ni etiqueta alguna. Con el tiempo, la operación del *ready-made* fracasó: fue precisamente en el momento en el que alcanzó el "éxito" público. Como comprendió muy bien Duchamp: "El hecho de que los *ready-made* sean mirados con la misma reverencia que los objetos de arte quiere decir probablemente que no logré resolver el problema consistente en tratar de acabar por completo con el arte".

La vaca sagrada

Autora de la reseña **Xil Buffone**
Muestra **Marcel Duchamp: una obra que no es una obra "de arte"**
Espacio **Fundación PROA**
Artista **Marcel Duchamp**
Técnica(s) **Objeto, Otras**
Inauguración **22-11-2008**
Cierre **08-02-2009**

Duchamp en Buenos Aires: volveré y seré millones
infraleve
superbreve
Proa contiene una *boite-en-valise* a escala real:
Poesía desplegada
(fuente), "Fountain" 1917/1964
Es curioso que quien impuso los ready-made (del inglés, ya hecho), dijo: "nunca he sido capaz de concebir una definición o explicación que me satisfaga por completo".
La muestra deja en claro que Duchamp, al arte contemporáneo, ya lo hizo.
Ya las 123 obras viajan desde Sudamérica a sus museos y colecciones múltiples, para los múltiples museos y las colecciones del arte galáctico del hemisferio norte. Y nos deja más vacíos, pero más plenos: existimos.
Duchamp vivió en París, en Nueva York y nueve meses en Buenos Aires. Ya en 1918, Duchamp, a la velocidad de la luz, estaba harto del arte, flaco y despeinado, como luego del chubasco de la partida de ajedrez que filma antes René Clair en París y se repite y se repite proyectada en la sala del altar mayor: "El gran vidrio".
"El Gran Vidrio": obra Magnífica, irrompible, limpia, con las ventanas de atrás cegadas (como la ventana verde de la viuda alegre), privando al espectador de la visión del Puente de la Boca irrumpiendo en la noche de bodas, entre la novia y sus solteros, en la asunción de la María a las nubes. ¿why?, ¿por qué si en las reproducciones que él mismo hace en sus miniaturas las reproduce con rajas?, y al gran vidrio real lo ubicaba frente a ventanas abiertas a la visibilidad. El cuadro como ventana, una vez más, las transparencias...
¿por qué el azar no puede no estar?; ¿acaso no se puede domesticar la naturaleza de la rotura, dimensionar semejante irrupción irreversible de la vida en la materia pero no en la imagen de la obra?
¿se debe limpiar la pelusa acumulada por el tiempo?, ¿se la debe hacer fotografiar por Man Ray?, ¿coleccionar?, ¿barnizar?, ¿mostrar?, ¿replicar?, ¿se deben grabar sonidos de la partida jugada con John Cage?
Absolutamente nada es necesario, pero es crucial.
"Mi capital es el tiempo, no el dinero." D.
Su estancia en Buenos Aires es lo que lo diferencia de todos los otros ultravanguardia.
Vino con su cepillo de dientes y su ropa de charme, jugó al ajedrez, consiguió dentífrico francés y regresó a terminar el gran vidrio a Nueva York. Fracasando en su proyecto de cubificar buenos aires, declaró que no existe, al igual que el arte, y se fue. Tras cien años de soledad, el tablero de ajedrez torneado por Duchamp en baires, retornó.
Hay una foto de él en Bs As, donde se lo ve sentado en un interior universal.
La ampolla del Aire de París está en Buenos Aires.
Underwood (el enigmático estuche negro flotante), flota.
El original del urinario (en miniatura modelado a dedo por Marcel, caja que poseía Warhol)– fuente, tan parecida a un útero del siglo xx; (y al lado la foto reproducida en la revista *The Blind Man* N° 2 de NY, mayo 1917, allí se ve bien cómo Mutt había presentado su fuente de loza, que fue retirada del salón y no se vio...
Y no se vio en su momento, claro.
Y no se entendió, en su momento, claro.
Algo así como no mear fuera del tarro, nunca
Algo así como ser tan genio como múltiple, tan cinético, tan quirúrgico, tan táctico.
Algo así como no museificarse en vida, un musicalizarse siempre.
Tan visionario que eligió de fotógrafo personal a Man Ray.
Una muestra inolvidable. Con todo el misterio inviolable latente.
"No creo en el arte, creo en los artistas".
Duchamp no aburre.

Xil, Bs As, verano 2009.

"Ver la modernidad desde la fotografía es como entrar a la historia por la puerta de servicio"

La reciente exposición *Archivo Universal. La Condición del Documento y la Utopía Fotográfica Moderna* (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, oct. 2008 - ene. 2009) ha presentado la revisión más significativa y polémica de la historia de la fotografía en torno a la noción de documento. Conceptos como "subalternidad", "realismo", "modernidad", "archivo", "esfera pública" y varios otros, son aquí las claves de lectura que intentan destejer los relatos hegemónicos sobre un género que en el último medio siglo parece haber perdido su urgencia política. En esta exhaustiva entrevista, realizada en Barcelona en diciembre de 2008, el artista, responsable de Programas Públicos del MACBA y comisario de la exposición, Jorge Ribalta, comparte las pugnas estéticas, históricas y políticas que impulsaron el desarrollo del proyecto.

Miguel López[1]

ARCHIVO UNIVERSAL

Miguel López: Empecemos hablando del proyecto. *Archivo Universal* es sin duda la revisión histórica más aguda que se haya hecho sobre las prácticas fotográficas documentales y el documento del siglo XIX hasta el presente. La exposición atiende momentos históricos específicos que han marcado los distintos significados políticos del documental. Se divide así en dos grandes partes –subdivididas a su vez en distintos ámbitos–: la primera, que recorre los principales debates históricos del documento en la construcción de la modernidad, entre 1850 y 1980; y la segunda, que recoloca el debate en el contexto de Barcelona. La primera parte parece plantear tres problemáticas centrales: la pregunta por el sujeto ("Políticas de la víctima"); la pregunta por el lugar del espectador y los usos "expandidos" de la fotografía ("Espacios fotográficos públicos"); y sobre las distintas alianzas de la fotografía con las ciencias sociales, las misiones fotográficas, la elaboración de archivos públicos y el nacimiento de la noción de patrimonio ("Fotografía comparada, documentos, pulsión escópica y fotografía antropológica, 1923-1965" y "Topografías, cultura del paisaje y cambio urbano, 1851-1988"). Y la segunda parte con dos ejes principales: el primero que revisa la construcción fotográfica de Barcelona desde 1860; y el segundo, que llamas el *survey* fotográfico, y que presenta una serie de encargos de registro sobre la ciudad realizados en 2007, retomando el modelo de las misiones fotográficas patrocinadas por órganos gubernamentales desde mediados del siglo XIX. Esta estructura permite una contaminación mutua de los discursos, observando los debates en un marco histórico amplio, pero atendiendo también a casos considerados "menores" o acontecimientos poco estudiados. ¿Cómo, y en respuesta a qué, surge *Archivo Universal*?

1> Artista, investigador y curador independiente. Es integrante del Espacio La Culpable, y de la Red Conceptualismos del Sur. Ha co-curado *La Persistencia de lo Efímero. Orígenes del No-objetualismo Peruano: Ambientaciones / Happenings / Arte Conceptual (1965-1975)*, entre varias otras; y ha publicado *Post-ilusiones. Nuevas Visiones. Arte Crítico en Lima (1980-2006)* (Lima, Fundación Wiese, 2007). Vive entre Lima y Barcelona.

Jorge Ribalta: Hay dos puntos de partida. El primero, implicado con reconsiderar el museo como un espacio de intervención política, como una suerte de esfera pública experimental, y que continúa y quizá culmina lo que hemos estado intentando hacer en el MACBA desde 2001, con proyectos como Las Agencias[2] y con trabajos de investigación y exposiciones como *Antagonismos* (2001), *Desacuerdos* (2003-2005), o *¿Cómo queremos ser gobernados?* (2004), entre otros.
El segundo punto de partida es el repensar las narrativas de la modernidad artística, o cómo reescribir esos relatos reconsiderando las viejas relaciones de poder Norte-Sur o de primer mundo/tercer mundo. En pocas palabras, cómo construir una modernidad desde el "Sur global", teniendo como caso de estudio a la ciudad de Barcelona. La pregunta es también cómo construir un relato de la modernidad desde lugares colonizados, asumiendo aquí a España como un híbrido entre colonizador y colonizado. Hemos desarrollado ya algunas exposiciones en este intento de construir un relato desde el *otro,* desde el lado menor, oscuro o reprimido de la modernidad dominante: desde la teatralidad, en una exposición como *Un teatro sin teatro* (2007), o la poesía y el legado de Mallarmé en *Arte y utopía. La acción restringida* (2004), entre otros.
Esto último me parece importante porque el documento es el arte menor por excelencia, el subalterno dentro de las "subalternidades artísticas". Históricamente, la fotografía estará para siempre marcada por esta condición subalterna. Desde que Baudelaire dictamina en 1859 que la fotografía es la "sirvienta de las artes y las ciencias", ya la está colocando en el último lugar en la construcción de esas artes modernas, cuando no completamente fuera de ellas. Ésta es una sentencia que marca el origen y la entrada de la fotografía en la modernidad, que la sitúa y la hace aparecer siempre de forma problemática, anómala. Para mí, esto resultaba muy estimulante porque ver la modernidad desde la fotografía es como entrar en la gran historia por la puerta de atrás, por la entrada de servicio. En este sentido, la exposición es un relato sobre la modernidad artística desde el punto de vista de la sirvienta.

ML: La exposición observa lo que podríamos llamar proyectos fotográficos o programas políticos de registro, antes que mostrar meras imágenes. Desde las misiones fotográficas a mediados del siglo XIX; la revista *LIFE*; el modelo factográfico en la Rusia revolucionaria de los veinte; el proyecto de August Sander en el auge del nacionalsocialismo en Alemania; la revista *Documents* de George Bataille; el proyecto de registro y archivo de Eugéne Atget: proyectos conceptuales de Ed Ruscha, Marta Rosler, Allan Sekula; las fotografías de Pierre Bourdieu en Argelia (1958-1960) asociado a los movimientos de descolonización; por mencionar un número mínimo de ejemplos...

JR: Lo que señalas sobre el método de trabajo era uno de los objetivos de esta exposición. Lo que me importaba era entender ciertas lógicas procesuales y archivísticas que una sola imagen no es capaz de contar. Poner las decenas de retratos del proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Hombres del siglo XX) de August Sander con toda su estructura de trabajo dividido en siete secciones, y sus varios portafolios correspondientes a diversos grupos y clases sociales, hace comprensible de una manera distinta la dimensión epistémica y política de su proyecto. O lo que mencionas sobre la documentación que produjo Atget, pero vinculado también con las fotografías de Berenice Abbott, quien recupera su legado y lo lleva a Nueva York, y que al ponerlos juntos te das cuenta que hay una lógica de investigación a través de la fotografía que no es, en ningún caso, la lógica artística de la imagen. Se trata de otra cosa, de un método. Esto ha determinado que haya tantas imágenes en la exposición. No nos interesaba pensar en fotografías únicas sino en proyectos, formas de trabajar, maneras de asumir cultural y políticamente la fotografía. Ésta es la dimensión archivística de la fotografía, lo que hace de ella un espacio epistémico, por así decir.
El archivo es lo que hace históricamente de la fotografía la "sirvienta" de las artes. Con Baudelaire vemos que la condena de la fotografía es la condena del archivo, que es lo contrario del arte moderno. Al decir esto no estoy denostando la imagen –a mí me encantan las imágenes y creo que la exposición podría leerse como una gran celebración de ellas– pero las imágenes solas no permiten entender la lógica del trabajo fotográfico y su encaje problemático en la modernidad. De ahí la importancia del archivo en la crítica del arte moderno. La subalternidad del documento es justamente su grandeza.

ML: Hablemos del *survey*. Ese proyecto parece intentar convertir esa lectura histórica inicial en una intervención en el ahora. Por el tipo de encargo conceptual que es, uno podría también pensarlo desvinculado de la exposición en sí misma, lo que hace que su aparición sea bastante arriesgada. Es decir, por un lado, se muestran los principales debates sobre el documento; y, por otro, se interroga políticamente sobre cómo se hace posible construir los "documentos" de nuestra actualidad.

JR: Se trataba de pensar el documento haciéndolo, no solamente desde el plano discursivo o ideológico, sino empíricamente. Lo que mueve el proyecto del *survey* nace de una experiencia muy concreta: sentíamos la necesidad de hacer un proyecto fotográfico sobre Barcelona. La reflexión sobre la ciudad ha acompañado el trabajo del Museo estos últimos años, intentando plantear debates con agentes activos en la esfera pública.
Nos sentíamos afectados por cómo se venía trazando una nueva geografía de amigo/enemigo, y cómo se venía dando el encuentro de los viejos y nuevos movimientos sociales. Las condiciones en la ciudad han experimentado un vuelco en unos pocos años.
Nos preguntábamos sobre el papel ambiguo y paradójico que estos nuevos movimientos, surgidos de las experiencias antiglobalización, empezaban a cumplir frente al poder hegemónico. Era terrible pensar cómo el momento más innovador de los movimientos sociales en Barcelona del ciclo 2000-2001 parecía contribuir finalmente a los aspectos más reaccionarios de las nuevas políticas municipales, y a una especie de neo-comunitarismo que se manifiesta en las retóricas institucionales a favor de las "políticas de proximidad": una especie de culturización populista de las prácticas antagonistas. Es frente a eso que se gesta la posibilidad de intervenir Barcelona a través de un proyecto fotográfico que superase la idealización blanda de los iconos mediáticos y propagandísticos dominantes y contribuyese al debate sobre la ciudad, en una época marcada por el vacío y el desmoronamiento del viejo "modelo Barcelona" que surgió del exitoso urbanismo socialdemócrata de los ochenta. Nuestra pregunta siempre fue: "¿cómo contribuyen las imágenes de hoy a hacer legible

2> El proyecto de Las Agencias se establece en 2001 como un elemento de intermediación entre las narrativas y los públicos, entre el museo y la ciudad; y así también en la forma de un proyecto activista en alianza con los movimientos sociales a través de programación talleres, debates y acción directa en un intento de generar formas de resistencia cultural e intervenir la producción frente al consumo. Ver: Jorge Ribalta, "Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos", en **ramona**, n° 55, Buenos Aires, octubre de 2005, pp. 24-38.

una ciudad?" Y pensar si acaso esa ausencia de imágenes no era la que dificulta la comprensión, y por tanto, la capacidad de acción en este momento.

REALISMO

ML: La exposición condensa también tu trabajo de reflexión en torno a la fotografía en estos últimos diez años, tanto dentro como fuera del Museo. Ya en libros como *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (MACBA, 1997) o *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía* (Gustavo Gili, 2004), has intentando reintroducir el debate de la imagen desde sus coyunturas estéticas y políticas. *Archivo Universal* prosigue con esa pregunta sobre cómo inventar maneras de replantear la capacidad de la fotografía de incidir en la esfera pública.

JR: Me interesa buscar maneras de construir un contradiscurso frente a la naturalización en los últimos años del discurso postfotográfico, que proclama "la muerte de la fotografía". Yo sostengo que es necesario resistir frente a esa naturalización. Lo que está en juego no es únicamente la pretendida ausencia de indexicalidad en la imagen después de Photoshop y la imagen digital, sino todo el proyecto histórico del Realismo que viene de Gustave Courbet: la idea de un arte capaz de intervenir en los debates públicos. A diferencia de lo que se cree, el realismo no es solamente la pintura imitativa sino que es una ética de servicio público que pone en tensión la autonomía artística burguesa. Todas las experiencias del siglo XX de confluencia entre arte y movimientos sociales están dentro de esa tradición realista en el sentido en que aquí planteo, como por ejemplo la factografía y el productivismo soviético, por no hablar del movimiento documental de los años treinta. Se trata de situaciones donde se cuestiona la autonomía artística, a fin de establecer alianzas entre movimientos políticos, ciencias sociales y arte. Y eso sí que me parece un legado de la modernidad importante, por lo cual pienso que antes de renunciar al proyecto del realismo deberíamos ser muy conscientes de las consecuencias. Esta exposición es un intento de reintroducir ese debate sobre el realismo en este momento aparentemente post-fotográfico.

ML: En un texto reciente señalas que "la liquidación del realismo significa la liquidación factual de la misión histórica de la fotografía en la cultura moderna, la construcción del archivo universal"[3], para afirmar luego que una fotografía sin realismo es una fotografía irrelevante, una fotografía que ha perdido su capacidad de crear opinión e impulsar transformaciones sociales. De hecho, en uno de los espacios finales de la exposición colocas una cita de Martha Rosler de 1989, que bien puede ser leída como una toma de posición del proyecto: "Todavía no disponemos de un verdadero documental".

JR: Me parece una frase muy importante. Lo que dice Rosler en los años ochenta es lo mismo que dice Tetriakov en los veinte: cuando él define el proyecto factográfico señala que "todavía esto no ha ocurrido". Lo que intento decir es que el proyecto del realismo no es un logro, es un horizonte nunca alcanzado, y tiene que mantenerse vivo como proyecto. En tanto que proyecto, necesita ser reinventado constantemente, como el proyecto moderno. Ambos van juntos.
Creo también que no estamos tan lejos del punto en donde establecieron el debate artistas como Martha Rosler o Allan Sekula en los setenta y ochenta. Lo que me interesa ahora es pensar cómo reactivar esa capacidad realista de la imagen en el sentido que aquí es defendido. Yo creo que para los que consideramos necesario pensar y defender el papel público del arte, la reelaboración permanente, siempre irresuelta y provisional, del proyecto realista, es una cuestión fundamental a lo que nos tenemos que enfrentar de un modo u otro.

SUBALTERNIDAD Y SUJETO HISTÓRICO

ML: Una de las agendas del proyecto es plantear que una revisión de la historia de la fotografía desde el "documental" no implica solamente una reevaluación del papel de la fotografía en la historia social de la imagen, sino reconsiderar el *sujeto* de esa representación. Esto es fundamental porque permite trazar una narrativa desde un punto de vista periférico, alejada de la tradición moderna de autor, y que se pregunta permanentemente por "cómo están siendo representados los sujetos". Por ello, se podría decir que lo que está en juego en esta exposición son las formas de representación o autorepresentación de ese subalterno, de esas clases populares o de esos grupos emergentes.

JR: Precisamente la necesidad de visibilizar la emergencia de un nuevo sujeto político está en el origen del proyecto realista y también en los inicios del documental de los años veinte y treinta. Uno de los puntos de partida de la exposición es intentar establecer cómo el género documental nace en esos años vinculado al movimiento obrero internacional y otras formas de articulación política, como el New Deal. Creo también que si vemos el realismo desde sus inicios con Courbet queda explícito que se trata de un proyecto ligado a la emergencia de movimientos revolucionarios de base amplia, y que en el caso de Courbet es muy claro con su vinculación en la Revolución de 1848 y más tarde en la Comuna de París. Esta alianza me parece muy necesaria de comprender ya que se impregna tanto o más que el sello de Baudelaire sobre la fotografía que mencionaba al inicio, y que marcará la gramática y las condiciones de lo que llamamos documental.
Creo que de ahí deviene también parte de la complejidad del concepto documental, ya que el género se convierte en los años treinta en un espacio de lucha entre dos grandes fuerzas políticas: por un lado, el movimiento obrero y revolucionario internacional, el Frente Popular; y por otro, las fuerzas de neutralización e integración de ese movimiento dentro de las democracias liberales. Es importante advertir esa tensión dialéctica. Todos comparten el proyecto documental, incluso el proyecto del realismo, pero las formas de alianza del nuevo sujeto popular y la gestión política o del Estado no son las mismas.
Es necesario remarcarlo porque la opción revolucionaria es la que pierde la batalla de los años treinta. Más aun: pierde la guerra en el discurso historiográfico del arte moderno. Es decir que el documental canónico es precisamente el de corte liberal o reformista, el cine de John Grierson o el gran proyecto gubernamental de la era Roosevelt, la Farm Security Administration (FSA). Cuando Walker Evans es exaltado como el padre de la fotografía moderna en Estados Unidos a través del MoMA, a finales de los treinta, y se afianza la estética de la *straight photography* como la gramática de modernidad fotográfica después de la Segunda Guerra Mundial, se puede detectar claramente que el documental se ha convertido en un estilo, que ha dejado de lado, que niega o reprime, esa dimensión revolucionaria. Lo cual no es un detalle menor dado

3> Jorge Ribalta, "Molecular Documents: Photography in the Post-Photographic Era or How Not to be Trapped into False Dilemmas", en: Robin Kelsey y Blake Stimson (eds.) *The Meaning of Photography*, Williamstown, The Clark Art Institute, 2008, p. 178-185.

que considero que gran parte de los paradigmas de ese segundo momento reformista del género documental en los años treinta, como la revista *LIFE* o la propia FSA por ejemplo, serían impensables sin toda la fuerza innovadora que viene de la experiencia soviética y alemana de los veinte, como las revistas *Nouvyi Lef*, *Dayosh*, *AIZ* o *Der Arbeiter Fotograf*.
Lo que nos interesaba del problema del documento es esa tensión entre el Estado y las elites ante la emergencia de ese nuevo sujeto popular que emerge como nuevo sujeto histórico. La pregunta es cómo se piensa o cómo se ubica a este nuevo sujeto en la recomposición de esas estructuras sociales. Yo creo que se trata de un espacio clave para la cuestión historiográfica que aquí se quiere discutir: ¿cómo construir los relatos? ¿Cómo construir otras formas de alianza política a gran escala? ¿Cómo reinventar el Frente Popular hoy? Porque está claro que el sujeto del documental es esencialmente el Frente Popular, y lo que está en cuestión aquí es también el cómo repensarlo.

ML: Uno de los riesgos latentes de la exposición es lo que podríamos llamar la "integración histórica" del subalterno, que subyace a ciertas retóricas del documental, Me refiero al peligro de reiterar esta dimensión paternalista de una política de "lo inclusivo", que es en sí un retorno al orden con una cara compasiva pero aún dominante. ¿Cómo lidiaste con ello en la elaboración conceptual el proyecto?

JR: Creo que tu pregunta da en el punto más difícil del proyecto. Yo siempre me he preguntado sobre esto al punto de plantearlo incluso con los propios fotógrafos del *survey* en un debate interno que tuvimos al final. ¿Estamos criticando o reproduciendo el orden dominante? Es decir, ¿nos estamos poniendo al servicio de la ciudad y del marketing "neoliberal" de Barcelona, o estamos creando un espacio de disenso, de visibilidad de las contradicciones? La verdad es que no lo sé, pero creo que una crítica política a esta exposición debe partir de allí. Cuando hacíamos *Las Agencias* o *¿Cómo queremos ser gobernados?* se propiciaba un grado muy distinto de intervención, en donde las alianzas entre el museo y los grupos sociales eran mucho más claras. Es decir, trabajábamos con aquellos sectores sociales que creíamos estaban produciendo el discurso más crítico en el momento. Pero eran proyectos de otra escala. Y resulta que para este proyecto nos hemos aliado directamente con el "enemigo". Es decir, hemos contado con el apoyo de la municipalidad, hemos ido a fotografiar a las clases dominantes, a registrar los espacios de las elites. Si bien aquí hay una crítica de ese modelo urbano neoliberal, el proyecto ha generado al mismo tiempo un diálogo con esos agentes de "neoliberalización" de la ciudad. Pero pienso que no se puede trabajar a esta escala sin este tipo de pactos, que inevitablemente hacen más complejas las relaciones con los agentes implicados. Ya no estás solamente con tus amigos, sino con tus enemigos, y el cómo negocias esta situación es parte de la especificidad que hay que leer, y parte de la lectura política necesaria de hacer.
Por eso se hace difícil contestarte. Diría incluso que estoy de acuerdo con las dos posibles respuestas: por un lado, se trata efectivamente de un proyecto que se integra dentro de la lógica dominante, pero por otro, emergen simultáneamente situaciones que desacomodan todas esas reglas. Ambas respuestas me parece viables, y sin embargo las dos son insuficientes. Es desde esa complejidad política desde donde se hace necesario leer el documento. Estamos ante una nueva cartografía de las relaciones amigo-enemigo.

DISCURSOS ARTÍSTICOS Y DISPOSITIVOS DE EXPOSICIÓN

ML: Parece quedar en evidencia que existe una dimensión ética y política desde la condición del documento que no necesariamente se condice con los modelos de representación y circulación legitimados como arte. ¿Qué implicó negociar con esos límites desde un Museo concebido explícitamente para el arte contemporáneo?

JR: Para mí la pregunta sería "¿en qué medida este proyecto puede constituir un modelo o contramodelo dentro de la esfera artística dominante?" Me interesa que nos preguntemos qué museos son hoy capaces de poner el discurso fotográfico de esta manera, friccionando abiertamente ciertas jerarquías del ámbito más reconocido como artístico y poniendo en cuestión el relato histórico de la modernidad dominante, asumiendo a la vez las consecuencias que ello comporta. El objetivo era ser fiel a la densidad política del problema del documento, y por ello quiero pensar que no se trata de una exposición estetizante que simplemente celebre, que meta fotografías en el museo y las despolitice, sino que intenta inyectar politicidad en el propio dispositivo de exhibición histórica. Es evidente que el MoMA u otros museos de ese rango no lo hubieran puesto de esta manera. Esa fricción es otro nivel de lectura política que me interesa. Pensar el sistema artístico global implica considerar qué procesos y prototipos de reinvención de esa esfera se están proponiendo. Pero al mismo tiempo pensar cómo a nivel local una exposición puede criticar o reproducir cierto orden dominante.

ML: La primera sección "Políticas de la víctima" enfatiza la figura del "fotógrafo-activista", representado en las fotografías y carteles de Lewis Hine sobre la explotación del trabajo infantil a inicio del siglo XX; la factografía soviética y el movimiento de los trabajadores de la Internacional Comunista durante los años veinte; e incluso a través de la Photo League en EEUU durante los años treinta, un movimiento militante de fotografía documental afín con la izquierda revolucionaria. Este inicio introduce el género como un instrumento político, pero además pone en crisis cualquier lectura cronológica, renunciando a abrir con la *Mission Héligraphique* que es la experiencia más antigua incorporada en el proyecto.

JR: La exposición intenta proponer una cronología problemática, que renuncie a toda linealidad, poniendo en cuestión cómo se construye una exposición y cómo se articula una historia del arte. No es una sola historia sino son varias, en conflicto ente ellas. Estaba más interesado en historizar las esferas públicas a través de sus debates y situaciones sociales, antes que las imágenes y los autores. He intentado buscar maneras de hacer visibles las luchas implícitas en el documental, pero también al interior de la producción historiográfica y el trabajo institucional: una historiografía no pacífica. Honestamente, creo que no podía partir de otro lugar que no fuera aquel de la dimensión política del género de los años veinte y treinta. Creo que incluso podría insistir en que seguimos allí. Sin duda, la aparición de un nuevo sujeto histórico también se puede advertir en la *Mission Héliographique*, en 1851, la primera gran campaña documental de la historia de la fotografía, pero hoy nos cuesta mucho más leerlo, y corre el peligro, como adviertes, de convertirse en una historia lineal. Yo preferí intentar releer la *Mission* hoy como un proyecto de crítica institucional y como algo completamente actual, ya que al estudiarla uno ve que es el origen de la política cultural, incluso tal como la entendemos hoy. Ese cruce entre arte, ideología y Estado, justo en la

mitad del siglo XIX, marca varias de las gramáticas que siguen estando en juego. La fotografía no ha sido nunca inocente y de hecho ahí esta ya contenida toda la historia de la fotografía futura. Por eso mi idea fue recolocar esa campaña en un discurso paralelo al de la más estricta contemporaneidad de una cultura del paisaje y del Estado-nación. Precisamente estos modos mínimos de intervención histórica es lo que más me gusta de la exposición, ya que renuncian a una dimensión arqueológica y monumental, en pos de convertir esas viejas fotografías en un conflicto actual. Las ruinas del pasado aparecen como destellos del futuro. Si creemos que eso es posible aún podemos tener esperanzas en el museo como un espacio importante para el futuro. Poder producir ese grado de reinterpretación de la experiencia, o dar actualidad a algo que para algunos parece absolutamente muerto, es precisamente la gran misión política del museo.

ML: Una de las instancias más relevantes de *Archivo Universal* es la atención dada a ciertas exposiciones históricas que utilizaron de un modo "expandido" la fotografía, construyendo nuevos modelos de percepción y de espectador. Pienso en la reconstrucción de un fragmento del montaje de las fotos del FSA en *The Bitter Years*, organizada por Edward Steichen en el MoMA en 1962, o el pabellón soviético diseñado por El Lissitzky para la exposición alemana *Film und Foto* en 1929. No son elecciones inocentes ya que trazan, en el trayecto de los pabellones de Lissitzky a las retóricas del MoMA, otro de los momentos de erosión del discurso revolucionario en las gramáticas artísticas en la primera mitad del siglo XX. ¿Cómo fue el proceso que llevó a replicar esos modelos de exposición?

JR: Una exposición es un lugar donde el cuerpo se convierte en una máquina de comprender, por decirlo así. Para mí, uno de los puntos álgidos de la exhibición es esa pared con las fotografías de la FSA tal como fueron exhibidas en el MoMA en 1962. Creo que fue sólo al verlas colgadas cuando he empezado a entender su gran importancia y extrema sofisticación: la potencia que la FSA que pudo producir en su momento. Más aún he entendido porqué ha sido el paradigma triunfador en la guerra del documental de los años treinta. Esa es la grandeza del espacio expositivo, que permite entender la historia a través del impacto de las sensaciones. También hubiéramos querido reconstruir parte de la exposición *The Family of Man*, organizada por Steichen en el MoMA en 1955, pero no pudimos hacerlo por cuestiones de tiempo y de presupuesto. Del mismo modo, con Lissitzky dudamos mucho sobre cuál pabellón reconstruir, y convenimos que la más viable era el diseñado para *Film und Foto*, siendo concientes que quizá la fundamental haya sido su primer pabellón para la exposición *Pressa* en Colonia, un año antes. La idea era reactualizar ese hipotético inicio de un nuevo paradigma expositivo con los pabellones soviéticos de Lissitzky, hacia un final simbolizado con *The Family of Man* en 1955, ya que esta exposición marca el cierre de ese espacio fotográfico utópico y el fin de una época. Hemos intentado trazar la historia de una idea, que nace de las experiencias soviéticas de los veinte y acaba siendo un instrumento de la hegemonía norteamericana en la Guerra fría.

UNIVERSALISMO Y MUSEO MOLECULAR

ML: Es significativa la inclusión de estos modelos utópicos de exhibición ya que *Archivo Universal* parece recuperar, de alguna manera, esta especie de agenda universalista exaltada de relectura histórica. Tal vez no te corresponda a ti decirlo pero considero que hay una puesta en escena que entabla ciertas afinidades con esos otros proyectos de exposición aquí revisitados...

JR: Bueno, pero el universalismo en la Barcelona del 2008 no es el universalismo de 1955 en Nueva York, ni tampoco el del Moscú de los años veinte. Si bien aquí defendemos nociones de universalidad, lo hacemos desde un lugar como el de Spivak cuando habla de un "esencialismo estratégico"...

ML: Estoy de acuerdo, pero mi comentario antes que equiparar las retóricas universalistas intenta señalar su afinidad, en cuanto logran entender su construcción espacial como un dispositivo político. Y sin duda eso es algo que *Archivo Universal* pugna dialécticamente con esas otras grandes exposiciones. ¿Cómo sitúas personalmente este proyecto con esos otros modelos citados y analizados?

JR: Entiendo entonces tu pregunta de dos maneras. La primera: ¿es el universalismo de *Archivo Universal* el mismo que el universalismo de –por ejemplo– la *Mission Héliographique*? Y si es otro universalismo, ¿qué otro es? Y la segunda: ¿con qué tipo de exposiciones históricas parece estar midiéndose *Archivo Universal*?
Empecemos por la segunda: yo creo que no se puede medir con ninguna porque todas son demasiado diferentes. La primera vez que pensé en esto me vino también a la mente una exposición como la que hizo John Szarkowski en el MoMA en 1989, *Photography until now*. Y luego consideré también otras exposiciones organizadas en el Victoria & Albert Museum de Londres, la Biblioteca Nacional en Madrid o cualquiera de los otros grandes museos internacionales que hicieron exhibiciones conmemorativas ese mismo año, con motivo de los 150 años de la fotografía. Pero vistas a distancia creo que todas ellas son notablemente menores en número de imágenes y relativamente carentes de proyecto historiográfico, al punto de quedarse sólo en una colección celebratoria de imágenes famosas, sin lectura histórica en un sentido crítico denso. Obviamente, carecían también de esta comprensión de la exposición histórica como crítica institucional y como intervención política en el presente, que está en el centro de *Archivo Universal*.
Por otro lado, ya en un sentido pragmático, es interesante ver que tanto *Film und Foto* o *The Family of Man* tenían una cantidad definitivamente menor de imágenes. Me animo a pensar que en cuanto al volumen de la exposición posiblemente no haya habido nunca una exhibición fotográfica a esta escala, de unas 2000 imágenes. Y menos aún con el recorrido histórico que *Archivo Universal* dibuja. Por eso se me hace muy difícil compararlas. Pero sí que me interesa pensarla como una exposición destinada a medirse con tales *The Family of Man* o *Film und Foto*, u otras exposiciones que han marcado el discurso de la modernidad fotográfica. Y aunque a lo mejor es un canto de cisne –ya veremos– quisiera ver aún qué lecturas son posibles de hacerse de todo esto. ¿Qué significa que una exposición como esta sólo pueda surgir hoy de un lugar como Barcelona o el MACBA?
Respecto a la primera pregunta: yo creo que efectivamente esta exposición parece descansar sobre cierta concepción ingenua de universalismo, pero de manera consciente. En realidad, nosotros hemos tratado de poner en juego, al mismo tiempo, dos tipos de universalismo: uno ingenuo y otro estratégico. Para mí la cuestión del universalismo es algo que hoy políticamente debemos abordar de un modo u otro. Y de aquí toda la discusión sobre los públicos que hemos planteado en el museo en estos años, al hablar del "museo molecular", por ejemplo. Esa tensión entre lo molar y lo molecular de Deleuze y Guattari también apunta en esa dirección, ya que si no somos ca-

paces de articular alguna noción molar o universalista no estamos haciendo nada políticamente. Claro que yo soy partidario de una micropolítica, pero eso no obvia la posibilidad y necesidad de articular otra escala. Pero en cierta manera me interesa también que quede como un interrogante que no podemos pasar por alto. No creo que sea la misión de la exposición dar esa respuesta a cómo se articula hoy la universalidad, pero sí plantear la pregunta y hacer evidente que un proyecto político tiene que pasar por ahí de algún modo.

ML: Eso último que dices también atañe al proyecto del *survey*. La primera vez que oí sobre el *survey* me pareció una de las ideas más delirantes que pueden ser pensadas desde el presente. Recuperar el modelo histórico de "misión fotográfica" implica no sólo interrogar el rol político de esa imagen en la esfera pública, sino recobrar la carga utópica con que nace la fotografía, y sus expectativas de transformación de la realidad. Y precisamente que ese impulso venga hoy desde un museo es como decir explícitamente que no se hace suficiente con mostrar imágenes, sino que es urgente asumir activa y críticamente esa producción de cara al espacio público.

JR: Yo digo a veces que el *survey* es literalmente como tomar a Tetriakov y ponerlo en práctica hoy. Quizá sea ingenuo, no lo sé, pero quiero decir que el *survey* tiene una dimensión empírica evidente. Ya dije antes de que se trata de pensar haciendo. Es casi el paso de lo ideológico a la puesta en acción, que siempre resulta un camino problemático y lleno de contradicciones. Cuando hicimos el primer *statement* del *survey* dijimos que el proyecto quería interpelar tanto a la ciudadanía como al poder local, intentando repensar las relaciones entre las estructuras gubernamentales y los ciudadanos. A eso me refería al inicio al hablar de una esfera pública experimental: la posibilidad de procurar una visión crítica y pluralista a través de la construcción temporal de una situación, de un prototipo. Por ello digo que esta exposición es en realidad un museo imaginario. Y es también allí donde resulta pertinente el problema del documento. John Beverley ha teorizado de manera interesante la cuestión del "testimonio" como un género literario donde se produce una mediación política entre las elites y las clases subalternas, y cómo ese testimonio juega un papel crucial en los contextos de emergencia de los movimientos sociales como crítica a las formas de representación del estado burgués. Aquí se puede establecer un paralelo entre la estructura del "testimonio" y la estructura del documento, que vuelve sobre el problema estético y político sobre cómo son representados los sujetos.
Creo que ese es el centro de toda nuestra experimentación. Cuando pensamos en el museo como espacio de crítica institucional y como esfera pública experimental estamos hablando precisamente de eso: la necesidad de construir modelos o prototipos de lo que podría ser otro tipo de esfera pública posburguesa, por decirlo a la manera de Nancy Fraser. Pero se trata siempre de modelos y prototipos a modo de interrogantes, de lógicas temporales. No existe una traducción obvia de esto en términos institucionales, o incluso en método de gobierno, para un proyecto en esta época. No creo que se pueda traducir de forma directa la experimentación del museo a la escala estatal o metropolitana. Pero sí que la reflexión es necesaria, y el museo puede impulsar una imaginación que cuestione los paradigmas previos.
No hace falta insistir en la obsolescencia actual del marco político existente. Todos compartimos una especie de acuerdo tácito del agotamiento y la inoperatividad de estas lógicas neoliberales, cuando no del modelo de democracia representativa liberal, y está claro que otro modelo tiene que aparecer. Sabemos que el futuro ya está contenido en el presente, aunque sólo lo podamos leer retrospectivamente. Y creo que la misión política crucial del museo es preguntarse cómo contribuir a lo que ha de venir y lanzar hipótesis de otro tipo de esfera pública, marcada radicalmente por el disenso, la diferencia y la multiplicidad. Nuestra misión consiste en imaginar y preparar ese futuro, aún sin saber exactamente cuál va a ser.

Barcelona, 17 de diciembre de 2008

da/ DANIEL ABATE GALERIA

MARZO
MARIELA SCAFATI

PASAJE BOLLINI 2170
CP. 1425 CAPITAL
TEL.(5411) 4804-8247
FAX.(5411) 4807-2990
DAG@DANIELABATEGALERIA.COM.AR
WWW.DANIELABATEGALERIA.COM.AR

aaga Asociación Argentina de Galerías de Arte

Premio Bienal AAGA a las Artes Visuales 2009

Información:
Lunes a viernes de 14 a 18 hs.
Teléfonos: 4311-9196 o 4313-3713
info@galeriasargentinas.com.ar
www.galeriasargentinas.com.ar

Profundidad de tiempo o el arte de la fotografía

Natalia Fortuny

El desnivel. La fotografía puesta a prueba
Hubert Damisch
La Marca Editora
Buenos Aires, 2008
168 páginas

La única fotografía que acompaña a este libro es una en la que el propio autor está fotografiando a Roland Barthes en Cerisy-la-Salle en 1977. Allí se ve a Damisch casi de frente, su rostro tapado por una pequeña cámara; Barthes nos da la espalda, apenas se adivina su perfil, su pose encarando la lente durante una pausa en el coloquio dedicado a su persona. La imagen funciona de marco a todo el texto, claramente post-barthesiano en su espíritu, que compendia diversos artículos publicados en revistas, libros y catálogos entre 1981 y 2001 (a excepción del prólogo, escrito en 1963, varios años antes de la publicación de *La cámara lúcida* por Barthes). La fotografía, sin duda intervención cultural, arte y metáfora más que mero registro de la realidad –"desnivel" que da título al libro–, se explora aquí desde diversas aristas y con diferentes excusas: la aparición de un libro, una muestra de fotos, una conferencia.
El libro propone un acercamiento fenomenológico y analítico a la fotografía, y diversos autores acompañan su recorrido teórico: Barthes, Benjamin, Deleuze, Eisenstein, Breton, Levinas, el renacentista Alberti y las vanguardias de principios de siglo XX, entre los más citados. Los textos están agrupados en cuatro partes: las tres primeras versan sobre fotografía, mientras que la cuarta está dedicada principalmente al cine.
La primera parte dialoga en especial con Barthes, Benjamin y Rosalind Krauss. Aquí se establece el status de la fotografía contra la posición de ser reflejo de lo real, de ser una *mímesis* de la cosa o mera técnica. También se la relaciona con los conceptos de historia –a partir de la fotográfica "compulsión a la repetición" (que la conecta con la memoria)–, y de huella e índice (la foto como signo, y como *mucho más* que un signo).
En la segunda parte se exploran principalmente las relaciones entre escritura y fotografía, a partir de las fotografías de Denis Roche, y el problema de la economía de representación y la abstracción, sobre las fotos de Michael Snow. En estos apartados regresa también el concepto de historia, ya que, como sostiene Damisch, "la fotografía no es un asunto solamente de encuadre ni de objetivo, y mucho menos de abertura del diafragma o del tiempo de exposición, sino de *profundidad de tiempo* (en el sentido en que se habla de profundidad de campo)".
La tercera sección parte de la clasificación hegeliana de las artes y se aboca a las relaciones entre fotografía, cine y arquitectura, en tanto artes ligadas al espacio, el tiempo y el movimiento. Incluye una interesante defensa del objeto 'libro de fotografías' como valiosa obra que puede dar el artista a su público.
La última parte focaliza el campo del cine, recorriendo las relaciones entre cine y teatro (en paralelo a las de fotografía y pintura), las relaciones entre cine y psicoanálisis, y la imagen-ritmo cinematográfica. Por último, un capítulo de esta sección –quizá el central– trabaja el lugar de la violencia en relación a la noción de fuera de campo.
Esta recopilación deja entrever la agudeza y versatilidad de Damisch, filósofo e historiador del arte nacido en 1928, que es profesor de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París y escribe sobre pintura, arquitectura, fotografía, cine y teatro. Philippe Dubois' ha dicho de este libro: "Diría que al término de esta lectura, tengo el sentimiento de que la fotografía para Damisch es menos un 'objeto' (de investigación, de análisis, de reflexión, o incluso un efecto que puede parecer secundario) que un 'sujeto', una manera, singular, de ser y de pensar: una manera de pensar fotográficamente las formas, el arte, la historia, la escritura, etcétera".
Este libro es conectivo e inteligente, por momentos íntimo o coloquial –por ejemplo, cuando el autor recuerda anécdotas personales, algunas de su infancia en París durante la ocupación alemana o sus primeros y deslumbrados contactos con el cine–.
Una obra múltiple y abierta, variada en sus temas, que dispara flechas y links a otros autores, fotógrafos, artistas, lugares, arquitecturas, películas y un bello etcétera.

1> Dubois, Philippe: "Hubert Damisch, La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie", en *Études photographiques*, París, Seuil, 2001 [En línea en **<http://etudesphotographiques.revues.org/index279.html>** (Traducción propia)].

Postdata (polémica)

El comentario que aquí se rescata es en realidad una postdata, escrita entre los últimos días de 1997 y los primeros de 1998, a un texto mayor redactado en 1993: "¿Arte *light*? Sobre la obra de Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros".[1] Estas opiniones fueron concebidas como una intervención polémica en un medio plástico entonces con frecuencia entrampado por la valoración formalista y el desprecio por lo "político" o lo "social". Si bien tal situación ha cambiado significativamente, la controversia se mantenía vigente hasta la presentación de la ponencia en España en 1999, como lo demuestran los hechos comentados en esta postdata.

Gustavo Buntinx[2]

Un dato nada deleznable de esa última obra ["Arte Light", de Daniel Ontiveros] es el que haya sido concebida, y anunciada, como homenaje a Marcelo Pombo, tal vez el más caracterizado de los artistas llamados "*light*". También uno de los más renuentes –aunque no siempre– a asumir la carga de criticidad que ciertos textos y gestos, como el de Ontiveros mismo, le adjudican a una producción que sin embargo persiste en autodefinirse desde los más formalistas y personalistas términos. "Sólo me interesa aquello que está a un metro de mí", es la frase célebre (cito de memoria), con que en una mesa redonda Pombo respondió a un reclamo de compromiso esgrimido por León Ferrari, figura legendaria del arte político argentino y uno de los personajes homenajeados en la obra de Fuertes. Como alguien de inmediato observó, sin embargo, un metro es también el tramo que suele separar al televisor de quien por ese medio se relaciona con la sociedad –o de ella se desconecta–.[3] Ambivalencias de una mediación que es igualmente la de una producción artística a ser entendida no como proyecto consciente sino como síntoma de una perturbación social más amplia.[4] Lo que ya en otras ocasiones he llamado la interiorización de la represión política como represión psíquica. Y los exabruptos del inconsciente que ello genera. Como en la ablación ocular de los niños y animalitos estampados en las sábanas infantiles que Pombo modifica y altera, aludiendo (tal vez sin saberlo) a castraciones simbólicas de otro orden, al orden simbólico de la castración. "Trouble in Disneyland", podría ser el título general de este conjunto de piezas de 1992, aunque los diseños utilizados (Frutillitas, Billy Body, el Oso Yogui) no correspondan con exactitud a los de esa fábrica de simulacros. También ésta es una "fiesta argentina" (como en otra obra de Ontiveros), subvertida por huellas sutiles pero siniestras. La perversión, el trastorno, la ceguera. La inquietante extrañeza.[5]

1> Ese ensayo se presentó poco después de su redacción en un coloquio de Buenos Aires, donde circuló en múltiples fotocopias. Algunos muy breves pasajes fueron entonces publicados en el catálogo de la V Bienal de La Habana. La versión completa, incluyendo el apéndice ahora recogido, pueden encontrarse en: Gerardo Mosquera (coord), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), 2001. (Selección de ponencias presentadas en el I y II Foros Latinoamericanos, organizados por el coordinador y el MEIAC en 1998 y 1999). Por razones de espacio, **ramona** ha escogido incluir sólo la postdata en la versión impresa de la revista, derivando el artículo principal hacia <**www.ramona.org.ar**>. Importa aquí resaltar que ese escrito culmina con una descripción interpretativa de la obra "Arte Light", en la que Daniel Ontiveros configura con los pañuelos-pañales de las Madres de la Plaza de Mayo la imagen en apariencia banal de una gran margarita. Un efecto desconcertante que radicaliza sus sentidos al presentarse además como un homenaje a Pombo, detalle incisivo que da pie al apéndice textual aquí rescatado.

2> Gustavo Buntinx nace en Buenos Aires (1957), crece en Lima, recorre los andes, estudia en Estados Unidos, circula transperiféricamente, con incursiones periódicas en la escena argentina: el año pasado, verbigracia, curó en el MALBA la exposición *Neocriollo* de Mónica Girón y este año se recuperaron textos suyos de 1993 para el libro sobre el Siluetazo recopilado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Sus trabajos principales exploran las relaciones entre arte y violencia, arte y política, arte y religión. Es sobre todo conocido como curador e historiador del arte, pero él prefiere identificarse como chofer de Micromuseo (*"al fondo hay sitio"*), una propuesta radical de musealidad mestiza, musealidad promiscua, concebida como respuesta al vacío museal peruano. Buntinx ha sido además miembro fundador de varias entidades cívicas y académicas, entre ellas el Colectivo Sociedad Civil, el grupo creador de *Lava la bandera* y otros rituales participativos de gran arraigo popular que tuvieron un papel importante en el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos.

3> El propio Pombo elaboraría luego una posición más matizada: "Estoy desilusionado de los compromisos en abstracto. [...] Para mí lo prioritario es mi conducta ética y me retrotraigo a lo mínimo y elemental, que es con lo que puedo estar comprometido seriamente y no como una cosa declamatoria. Cuando hablo de este metro es que estoy a kilómetros del problema de un aborigen argentino. [...] La talla de uno, la ética, se ve en el ring en que se está, en el chiquero, en el barro. Cuando hablo de ese metro, hablo de mis vecinos, de mis amigos, de mis amigos enfermos de sida, de mis colegas en la plástica. Estás con compañeros tuyos, con quienes competís, hay envidias; son tus mejores amigos, pero sucede. A mí, ser un poco digno en esas circunstancias me parece que ya es muchísimo y lo más importante". Cit. en Oliveras, 1995.

4> Es Carlos Basualdo (1994) quien propone la necesidad de una lectura sintomatológica del arte llamado *light*. Queda claro que al asumirla no pretendo regresionar hacia la teoría del reflejo, ni mucho menos renunciar a mis posiciones sobre el arte como operatividad simbólica.

5> Perturbaciones que no pasaron desapercibidas para la mirada local. "El encanto se convirtió en pesadilla", escribe sobre una de estas obras López Anaya (1996). Para Laura Buccellato (1996), Pombo "practica una liturgia del travestismo de los objetos-imágenes, festejados con la perversidad y crueldad que la inocencia otorga a los infantes, para delatar la complejidad de un mundo constantemente cruzado por coordenadas temporales y espaciales que provienen de un presente efímero". Véase también Oliveras, 1993. Por cierto Pombo ha luego retomado la serie de las sábanas, pero varias de sus nuevas versiones ya no exhiben más el elemento de rispidez y disonancia que caracteriza a la secuencia original.

Tan inquietante como la decisión repentista con que Pombo le otorga un sesgo de gravedad radical a una de sus más importantes obras, también de 1992, añadiéndole tiempo después de realizada un críptico pero cargado título –"Navidad en San Francisco Solano"–, alusivo a la barriada popular en la que el artista trabajó varios años como profesor de niños discapacitados. Un acto de nominación irónica, pero al mismo tiempo intensamente afectiva, en el que el metro lineal de espacio privativo y personal empieza a adquirir una densidad insospechada.
La sola superposición de ese nombre resignifica la austera superficie pop de estos cartones de embalaje comercial, con sus emblemas publicitarios mínima pero exquisitamente intervenidos por el chorreado regular y armonioso de pulquérrimas gotas de pintura blanca –como en una estetizada versión actual de ciertas obras clásicas de Antonio Berni en sus reflexiones sobre la cultura material de la barriada–.
Y resignifica también eso que el artista y curador Jorge Gumier Maier –gran mentor e ideólogo de las tendencias de la levedad supuesta– ha llamado la "propensión sobredecorativa" de Pombo. "Siempre se decora sobre", agrega de inmediato en un estratégico paréntesis que explicita valorativamente los proclamados goces de la estética de la superficie.[6] Un esteticismo que, para el autor, resumiría en mucho la propuesta del arte llamado *light,* hasta el punto de sugerir el reemplazo de esa fórmula por la de "arte *bright*".[7] La expresión era ingeniosa pero no hizo fortuna (a pesar de lo bonito de la rima): su propio creador parece haberla descartado en beneficio de una fórmula orientalista bastante en boga.
Ese esteticismo, sin embargo, esa esteticidad, es también una economía simbólica. Como lo demuestran los denodados esfuerzos de Gumier Maier por negar toda posibilidad tal en textos cada vez más mistificadores. El más elocuente de ellos se llama "El tao del arte", precisamente.[8] Allí se construye la narrativa romántica de una gesta curatorial individual y heroica: la del propio Gumier Maier al frente de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, desde donde en ocho intensos años (1989-1996) establece al arte llamado *light* como una de las presencias dominantes en la plástica argentina de los noventa. Pero la apreciación de ese indudable logro se ve entorpecida por un lenguaje y una retórica que reactualiza algunas de las ideologías más anacrónicamente perniciosas: la inefable inmanencia del arte, la excepcionalidad del artista, los privilegios intuitivos de la mirada... La mirada, la visión, lo visionario casi, contrapuesto con decidora vehemencia al lugar de lo conceptual y de lo reflexivo. Dicotomía estéril, como lo demuestra el considerable despliegue de palabras que Gumier Maier dedica a desacreditar la palabra. Totalizador y totalizante, el discurso anti-discurso de Gumier Maier es casi totalitario.
Pero paradójicamente inscripto en la reivindicación de las virtudes "rosas" de la diferencia "maricona" y "doméstica" (sus términos) –articulada con toda la sutil delicadeza de una división panzer. Un estilo cuyo dogmatismo y vehemencia alguien querrá calificar de falocéntrico y machista.
Más problemático sería explicar esa actitud como un eco del llamado terrorismo de las vanguardias. A pesar de sus impresionantes alcances, y contra lo que se ha querido sostener, el Rojas no pudo ser el Di Tella de los noventa.[9] Entre otras razones, por su radicalidad deficiente (que es, podría argumentarse, la de la sociedad toda). En los artistas del Di Tella la reflexión sobre espacios y auspicios, y sobre el entorno mayor simbolizado en ellos, derivó en consecuentes gestos de ruptura frente al poder, marcando con su extremidad la historia artística –y social– del periodo. Lo que hoy ubica a esa experiencia bajo una luz privilegiada no son sus momentos más amables o festivos, sino la áspera ruptura final que llevó a los artistas a destruir sus obras en plena calle Florida –y a procurar una definición por entero nueva del lugar del arte mismo–. Poco o nada similar podría afirmarse sobre la situación del Rojas, como lo puso de relieve la halagada complacencia con que en ese y otros medios porteños fue recibido el discurso neocolonizador de Pierre Restany al ocuparse del arte llamado *light* en la revista *Lápiz*.[10] Un artículo que identifica groseramente y casi sin matices a esta tendencia plástica con una suerte de menemismo cultural, una manifestación cómplice y estetizada de la condición "guaranga" –vulgar y chabacana, en la jerga porteña– de los nuevos ricos corruptos que detentan el poder en la Argentina.
En aleccionadora coincidencia con la prédica de Gumier Maier, la posición generalizada entre muchos de los artistas aludidos fue la de ignorar el sentido de las palabras, pues lo que importaba era la publicación de los nombres y de las fotografías a color en un medio internacional.[11] La principal excepción de la que tengo noticias es, significativamente, la de Rosana Fuertes (Ontiveros no fue incluido en aquel recuento, aunque sí en otra versión publicada por *Domus*), quien incluso se negó a adquirir y poseer la publicación que la vinculaba con un círculo de relaciones políticas para ella infamante.
Atención a la íntima radicalidad de ese gesto, tanto más agudo por ser necesariamente personal y privado. En un medio obsesionado por la información y la figuración cosmopolitas, hay una inusitada carga política en el simple hecho de que una artista desista de comprar aquel número de la revista que la consagra en los frívolos términos de la descontextualización más irresponsable.[12]
Una carga adquirida precisamente desde esa posición *light* o doméstica que caracterizaría al horizonte en teoría limitado de tales actos y actitudes.
Por supuesto, no es ese rapto de la artista, ni tampoco el de este texto mío, un llamado a boicot alguno contra *Lápiz,* publicación a todas luces apreciable, que además tuvo el gesto de convocar para un número posterior una opinión diferente y local sobre el tema.

6> Gumier Maier, 1989.

7> Gumier Maier, 1994.

8> Gumier Maier, 1997.

9> Bajo la dirección de Jorge Romero Brest, el departamento de artes visuales del Instituto Di Tella aglutinó la porción mayor del experimentalismo argentino en los años sesenta, hasta que las contradicciones políticas y culturales de la época provocaron la crisis institucional y el desplazamiento de las vanguardias hacia otros soportes y prácticas. Con el tiempo, sin embargo, el recuerdo de aquella experiencia ha adquirido una cierta dimensión legendaria.

10> Restany, 1995.

11> Conversaciones con artistas varios, Buenos Aires, 1995. La respuesta que Gumier Maier ensaya un par de años después (1997) es por demás tímida y escueta (y contrasta con la dureza reservada para las opiniones locales): "El dato que Pierre Restany no tuvo en cuenta es que estas obras comenzaron a producirse por 1985/6, un lustro antes del recorte de las patillas". Pero el problema es histórico y no de cronologías: sin entrar a discutir la afirmación de Gumier Maier (un tanto dudosa), lo que aquí interesa no es la producción aislada de una u otra pieza, sino el surgimiento de una tendencia y su consolidación hegemónica en la plástica porteña durante la presente década.

12> Irresponsable: para Restany habría una "analogía estructural" entre los "jóvenes guarangos del arte" y los "guarangos de Menem", esos opulentos advenedizos vinculados al poder que "quieren disfrutar de la vida ya mismo, y pasan la página alegremente sobre los desaparecidos y el desgarramiento de una guerra civil todavía cercana". Anotemos al pasar que el término "guerra civil" –tal vez pertinente para contextos como el de América Central, Colombia o incluso el Perú– difícilmente resulta aplicable al genocidio unilateral ejecutado por la dictadura de Videla. El solo uso de esa expresión revela un profundo desconocimiento de la reciente, trágica historia argentina. (Ignorancia difícilmente subsanable ingiriendo "pizza y champagne" en las fiestas de los allegados al menemismo, según la crónica que el propio Restany hace de su fugaz paso por el Río de la Plata). Pero ya en los años sesenta este profeta esporádico de la escena porteña había demostrado similar miopía, al proclamar la inminente "mutación orgánica" de Buenos Aires en una cosmópolis cultural comparable a Nueva York... a vísperas de casi veinte años en los que predominaría la censura, la dictadura y la represión. No sorprende que, también en esa ocasión, reivindicara los aspectos más frívolamente festivos de la vanguardia porteña, despojándola de su criticidad creciente (Restany, 1965a. Véase asimismo Restany, 1965b)