

ramona

95

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

RESEÑA DE LIBRO  
Tucumán Arde y la vanguardia  
radicalizada > María Rosa Gómez

ADEMÁS

La construcción de mundos por  
imágenes > Sofía Panzarini

Entrevista a Osvaldo Romberg.

Una resignificación permanente >  
Julio Sapollnik y Måra De Giovanni

BIENALES INTERNACIONALES  
EN Y DESDE LATINOAMÉRICA

Jerarquías Estéticas de la Modernidad  
/ Colonialidad > Joaquín Barriendos  
Reflexiones sobre los activismos artísticos y políticos lati-  
noamericanos en el campo global > Cecilia Iida

Entrevista a Ivo Mesquita. Una conversación sobre la 28ª  
Bienal de San Pablo > Joaquín Barriendos y Vinicius Spricigo  
Mirar el vacío: Una visión colectiva sobre la Bienal de San Pablo  
> André Mesquita, Cristina Ribas, Euler Sandeville Jr., Flavia  
Vivacqua, Gavin Adams, Gisella Hiche y Graziela Kunsch

Introducción > Cecilia Iida  
Entrevista a Lillian Llanes. Memoria  
y resistencia en los inicios de la  
Bienal de La Habana > Cecilia Iida

**ramona**

revista de artes visuales  
n° 95. octubre 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

**Editora invitada**

Cecilia Iida

**Corrección**

Dolores Curia

**Rumbo de diseño**

Ros

**Diseño gráfico**

Silvia Canosa

**Suscripciones y ventas**

Dolores Curia

**Publicidad**

Candelaria Muro

**Archivo y donaciones**

Dolores Curia

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

**ramonaweb**

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

**Concepto**

Jacoby

**Coordinación**

Paula Bugni

**Agenda y secciones**

Candelaria Muro  
Florencia Hipolitti

**Desarrollo web**

Leonardo Solaas

**Fundación START**

Tucumán 3758  
(C1189AAB) Ciudad Autónoma de Bs As  
info@fundacionstart.org.ar

**Coordinación general**

Paula Bugni  
Patricia Pedraza

**Administración**

Guadalupe Marrero Gauna  
Julia Ramírez Aufgang

# índice

## EDITORIAL

- 7 **Veo, veo...**

## BIENALES INTERNACIONALES EN Y DESDE LATINOAMÉRICA

- 9 **Introducción**  
Cecilia Iida
- 11 **Entrevista a Lilian Llanes. Memoria y resistencia en los inicios de la Bienal de La Habana.**  
Cecilia Iida
- 16 **Horror Vacui. Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bienal de San Pablo**  
Joaquín Barriendos y Vinicius Spricigo
- 28 **Mirar el vacío: Una visión colectiva sobre la Bienal de San Pablo**  
André Mesquita, Cristina Ribas, Euler Sandeville Jr., Flavia Vivacqua, Gavin Adams, Gisella Hiche y Graziela Kunsch
- 33 **Jerarquías Estéticas de la Modernidad/Colonialidad**  
Joaquín Barriendos
- 39 **Reflexiones sobre los activismos artísticos y políticos latinoamericanos en el campo global**  
Cecilia Iida
- REALIDAD Y REPRESENTACIÓN
- 45 **La construcción de mundos por imágenes**  
Sofía Panzarini
- ENTREVISTA A OSVALDO ROMBERG
- 52 **Una resignificación permanente**  
Julio Sapollnik y Mara De Giovanni
- RESEÑA DE LIBRO
- 59 **Una experiencia colectiva. Tucumán Arde y la vanguardia radicalizada**  
María Rosa Gómez

**RUTH  
BENZACAR**  
GALERIA DE ARTE

7/10 al 13/11

**ALESSANDRA SANGUINETTI**

EL DEVENIR DE SUS DIAS

**EDUARDO BASUALDO**

TODO LO CONTRARIO

OCTUBRE



**curriculum  
cero**

Recepci3n de trabajos: hasta el 23 de octubre  
Busc3 las bases en [www.ruthbenzacar.com](http://www.ruthbenzacar.com)

**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 Dist3fano, Mart3n Di Girolamo, Nora Dobarro, Leandro Erlich, Leopoldo Estol, Le3n Ferrari, Sebasti3n Gordin, Julio Grinblatt, Nicol3s Guagnini, Miguel Harte, Graciela Hasper, Guillermo Iuso, Fabio Kacero, Alejandro Kuropatwa, Luciana Lamothe, Valentina Liernur, Marcos Lopez, Jorge Macchi, Fabi3n Marcaccio, Mondongo, Marie Orensanz, Liliana Porter, Alejandro Puente, Pablo Reinoso, RES, Miguel Angel Ros, Gustavo Romano, Miguel Rothchild, Alessandra Sanguinetti, Mart3n Sastre, Pablo Siquier, Adri3n Villar Rojas, Rom3n Vitali, Judi Werthein, Dolores Zinny Juan Maidagan.

Florida 1000. Buenos Aires. Tel fono 5411 4313.8480 [galeria@ruthbenzacar.com](mailto:galeria@ruthbenzacar.com)



# PROA

**Fundación PROA**

Av. Pedro de Mendoza 1929  
La Boca, Caminito  
Buenos Aires - Argentina

T [+5411] 414-1000

E [info@proa.org](mailto:info@proa.org)

[www.proa.org](http://www.proa.org)

# Arte en Tiempo

Septiembre - Diciembre 2009

Obras cumbres del Arte  
Universal del siglo XVII al XXI

Carracci  
Tiépolo  
Velázquez  
Paoloni  
Kosuth  
Morandi  
Gilbert & George  
De Chirico  
Wall

entre muchos otros artistas  
destacados y más de cien obras

Curador  
Giacinto di Pietrantonio



# Veo, veo...

“Mostrar”, “exponer”, “exhibir”, “presentar”, son acciones que las bienales internacionales de arte cumplen en grado superlativo desde que en 1895 abrió sus puertas la primera edición de la Bienal de Venecia. Desde aquel momento inaugural hasta la actualidad, estos mega eventos han crecido en número y relevancia en el campo artístico global, al punto de realizarse decenas de bienales internacionales por año y de ser consideradas citas insoslayables en el calendario de las artes visuales contemporáneas. Nada de esto ha pasado desapercibido a los críticos y teóricos del arte, que han sostenido vistosos debates antes, durante y mucho tiempo después de cada bienal, acerca de las propuestas museísticas y los proyectos pedagógicos de cada caso en particular o sobre los impactos en el mercado del arte que promueven en general. Así las cosas, había algo que me interesaba muchísimo pero que a partir del material actualmente disponible todavía no lograba vislumbrar: ¿cuáles son las posiciones críticas latinoamericanas frente a estos fenómenos, si las hay? Afortunadamente, di con la docente e investigadora argentina Cecilia Iida, mi editora invitada, quien convocó a un grupo internacional de colaboradores y les propuso llevar adelante la escritura del dossier “Bienales internacionales *en y desde* Latinoamérica”. Este compila cinco intervenciones que, en su conjunto, producen una potente reflexión sobre las concepciones del arte que sustentan las decisiones organizacionales y curatoriales de estos encuentros bianuales.

En la entrevista que abre el dossier, la investigadora y curadora cubana Lillian Llanes da testimonio de su experiencia de quince años como directora de la Bienal de La Habana a la que concibió, desde una perspectiva tercermundista, como un foco de interés alternativo a los ya existentes, destinado a aquellos artistas que no entraban en los parámetros del *establishment* internacional. A continuación, encontrarán una conversación con Ivo Mesquita, el curador de la controvertida 28ª Bienal de São Paulo que tuvo entre sus iniciativas más discutidas la idea de dejar despojado de obras el segundo piso del pabellón y crear una gran plataforma para el encuentro, la reflexión y discusión sobre el sistema de las bienales de arte en el circuito artístico internacional. Para reproducir parte del debate que tuvo lugar a partir de esta propuesta radical, el dossier incluye también un texto colectivo de artistas, investigadores y activistas brasileños que instala la pregunta por el rol que le toca ahora cumplir a la Bienal de São Paulo ante un nuevo orden profesional, técnico, económico e institucional que la misma Bienal ha ayudado a construir. Para cerrar la compilación, se incluyen dos artículos que enmarcan el problema en el contexto artístico global. En “Jerarquías estéticas de la modernidad/colonialidad”, el docente e investigador Joaquín Barriendos propone un análisis de los dilemas decoloniales a los que se enfrentan los museos progresistas de arte, con especial interés en el proceso de reinención de América Latina como “región geoestética emergente”. Y en “Reflexiones sobre los activismos artísticos y políticos latinoamericanos en el campo global”, Cecilia Iida estudia distintas acciones de artistas latinoamericanos activistas y plantea el interrogante por su recepción y posible incorporación al orden hegemónico vigente: ¿son leídas como prácticas de las resistencias o como resistencias que devienen funcionales al discurso dominante? *Voilà*, amigas, todo a la vista.

# Centro de Investigaciones Artísticas

## Programa de cursos

**Inscripciones abiertas: [cursos@ciacentro.org](mailto:cursos@ciacentro.org)**

**Roberto Amigo. ANTE LA OBRA**

Módulo 2: Siglo XIX > Miércoles 14/10, 21/10 y 28/10 - 17 hs

**Ana Longoni. POÉTICAS/POLÍTICAS**

Miércoles 14/10, 21/10, 28/10 - 14 a 17 hs

**María Moreno. LA CRÓNICA EN VIVO**

Fecha a confirmar

**Alan Courtis. TALLER DE GRABACIONES DE CAMPO**

Miércoles 4/11, 11/11, 18/11, 25/11 - 14 a 17 hs

**Rosario Bléfari. UNA TESIS EN FORMA DE CANCIONES**

Martes 20/10; Jueves 22/10; Martes 27/10; Jueves 29/10;

Martes 03/11; Jueves 05/11; Martes 10/11; Jueves 12/11 - 14 a 16 hs

**Ernesto Ballesteros. DIBUJO, OBSERVACIÓN DE LO INVISIBLE  
Y LA EXPANSIÓN DEL UNIVERSO**

Fecha a confirmar

**Tulio de Sagastizábal. UN TALLER DE VERANO**

2009: Jueves 5/11, 19/11, 03/12, 17/12

2010: Jueves 7/01, 21/01, 4/02, 18/02, 4/03, 18/03 - 19:30 a 22:30 hs

**Syd Krochmalny. LECTURAS SOBRE ESTUDIOS VISUALES**

Lunes 5/10, 12/10, 19/10, 26/10 y 2/11 - 19 a 22 hs

**Eric Londaits. HERRAMIENTAS DIGITALES PARA EL TRABAJO COLABORATIVO:  
MUCHOS MOUSE EN UN PLATO**

Jueves 8/10, 15/10, 22/10, 29/10 - 14 a 17 hs

**Nuevos docentes, temáticas y formatos se irán incorporando de modo permanente.**

**Centro de Investigaciones Artísticas**

**Tucumán 3754. Ciudad de Buenos Aires**

**[www.ciacentro.org](http://www.ciacentro.org)**

**[info@ciacentro.org](mailto:info@ciacentro.org)**

# Bienales Internacionales *en y desde* Latinoamérica

**Cecilia Iida**

Las hay antiguas y nuevas; tradicionales, clásicas, renovadas o innovadoras; pueden organizarse por representaciones nacionales, regiones, disciplinas o temáticas; o combinar estas variantes. Las bienales son un fenómeno expansivo y al parecer contagioso que parece haberse instalado, no sin conflictos, en casi todo el mundo. Hoy las exhibiciones bianuales son casi un centenar y sin embargo, no todas son iguales ni ocupan las mismas jerarquías en el campo artístico global. Podría pensarse que tras la configuración de una plataforma internacional que propone el encuentro entre diferentes naciones, se ocultan relaciones de poder que también jerarquizan y definen el arte de distintas naciones. Desde esta óptica, para desarticular y poner en evidencia estas luchas por el capital simbólico, es poco productivo concebir a todas las bienales —e incluso a las diversas ediciones de cada una— bajo la misma perspectiva. En ese sentido, sin pretender abarcarlas todas y sin dar respuestas restrictivas, los escritos que aquí se compilan comparten la reflexión sobre las bienales y el mundo artístico internacional situando la mirada en y desde América Latina. Desde esta óptica, se sitúan un conjunto de discusiones específicas en coyunturas sociales, políticas, económicas e históricas particulares. Conviene pensar aquí algunos puntos de partida. El formato original se remonta a finales del si-

glo XIX con la Bienal de Venecia (1895). Esta, como heredera de las Exposiciones Universales, surge con la pretensión de representación del arte mundial. En el siglo XX, este modelo se reproduce en la Bienal de San Pablo (1951) fundada en el contexto de modernización de las instituciones artísticas brasileñas. La misma, desde sus inicios, intentó con eficacia atraer la mirada hacia Latinoamérica e instalarse como un espacio central en el ámbito internacional. Desde los ochenta, con el avance del capitalismo neoliberal y el consecuente relato de libre circulación de mercancías en el mundo global, la multiplicación de bienales es virósica y vertiginosa. Este último proceso no se dio sin cuestionamientos: ¿La libertad de itinerancia del arte no es en definitiva la continuidad del proyecto de autonomía moderno y occidental de la Institución Artística, ahora fuertemente consolidada en instancias internacionales?, ¿Qué significa y quién define qué es arte global? Considerando que en el campo artístico internacional no solo se modela una concepción de lo global, sino que también se impulsa una lectura de lo local, también surge la pregunta: ¿Desde qué posiciones geográficas, estéticas, políticas o filosóficas se fundamentan los parámetros de selección del arte de las periferias? ¿Cómo somos pensados y cómo nos pensamos a nosotros mismos? ¿Cómo evadir el estereotipo? En este punto, cabe recordar eventos como la Bienal de La Habana (1984), que muy tempranamente intentará configurar una matriz propia

desde la cual confrontar y reflexionar sobre el arte del Tercer Mundo, al tiempo que buscará otorgar visibilidad a artistas que en aquel momento no tenían presencia internacional. En esta línea, también es relevante considerar los diversos modelos curatoriales y los cambios que vienen operándose en algunas bienales. Por ejemplo, la eliminación de las representaciones nacionales en San Pablo, las instancias de pensamiento y reflexión que vienen reiterándose en distintos eventos o las diversas estrategias —que con mucho o poco éxito— intentan establecer vínculos entre el evento expositivo y el contexto urbano y social que lo rodea. Vinculado a esto y considerando el caso de los grafiteros detenidos por intervenir el pabellón en la última edición de San Pablo, puede además indagarse: ¿Cuáles son las categorías que convierten a algunas propuestas activistas en obras a ser exhibidas y a otras

en prácticas delictivas? Finalmente, cuando las nociones y los supuestos de la posmodernidad y la globalización vienen siendo desmantelados también cabe preguntarse, ¿Las bienales son un modelo agotado? Algunas de estas preguntas serán repensadas en los artículos de este dossier. Ya sea poniendo en evidencia el funcionamiento del circuito internacional, analizando ediciones puntuales de las Bienales de San Pablo o Venecia o rememorando la gestación de la Bienal de La Habana, todos estos escritos proponen el análisis crítico de casos específicos. Pensar las bienales situadas en y desde Latinoamérica apunta a desnudar sus estrategias y a establecer sus diferencias; a situar los interrogantes en sus puntos de emergencia y especialmente a preguntarse desde un punto de partida local y específico para evitar el cuestionamiento fácil y no caer en el estereotipo.

# Memoria y resistencia en los inicios de la Bienal de La Habana

## Cecilia Iida'

La investigadora y curadora Lilian Llanes<sup>2</sup> ha terminado de escribir las memorias de sus quince años como directora de la Bienal de La Habana. Con absoluta claridad, agudeza conceptual y profunda sensibilidad el libro próximo a editarse *Mis Memorias de la Bienal*, recorre la historia del evento internacional cubano. En esta entrevista nos anticipa la experiencia vivida en los inicios de este recorrido: el contexto de emergencia, las primeras tres ediciones, los cambios sucedidos, sus aciertos y resistencias.

**Cecilia Iida** La Primera Bienal de La Habana (1984) es uno de los primeros eventos internacionales en centrar su atención en forma exclusiva a Latinoamérica y el Caribe, ¿Desde qué perspectivas la Bienal de La Habana surge como una matriz conceptual diferente, alternativa y propia? ¿Qué estrategias se abordaron para descentralizar el modelo hegemónico de las bienales?

**Lilian Llanes** En aquel momento, la Bienal de Venecia seguía siendo un paradigma entre los eventos internacionales y un vehículo de información con respecto a las últimas tendencias y corrientes artísticas, aunque en realidad no fuera más que un espacio en el que los grandes países ponían de manifiesto el nivel de protagonismo del que presumían dentro del escenario mundial. Esta vocación de vitrina encajaba convenientemente con el sistema de organización adoptado desde sus orígenes por el evento, no importa quien fuera el curador. El método utilizado se basaba en ofrecer la legitimidad de su espacio, dejando al criterio de cada nación la proyección de su propia imagen, vale decir, la selección de los artistas y en consecuencia, la responsabilidad de garantizar dicha representación desde el punto de vista económico. Esta manera de actuar se correspondía, desde luego, con el papel que el Estado ha desempeñado históricamente en los países europeos, cuyos gobiernos le han otorgado un importante

**1> Cecilia Iida** es Licenciada en Artes (FFyL-UBA), Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes, (FFyL-UBA), Adjunta en la Cátedra de Arte Contemporáneo (IUNA) y Adscripta en la Cátedra de Arte Contemporáneo (FFyL-UBA, 2006-2008). Investiga "Los Procesos y los Conceptos de Inclusión del Arte Contemporáneo de las Periferias en el Sistema Artístico Internacional". Ha desarrollado trabajos de coordinación y gestión cultural en la Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

**2> Lilian Llanes** es Doctora en Arte por la Universidad de La Habana, Cuba. Crítica, investigadora y ensayista especializada en arte cubano y latinoamericano. Fue Directora Fundadora del Centro Wilfredo Lam (1984-1999) y Directora de las seis primeras ediciones de la Bienal de La Habana. Comisaria de numerosas exposiciones como la Bienal de Singapur (2006), Bienal de Lima (1997 y 1999); Bienal de San Pablo (1985, 1994, 1995), la Trienal de la India (1990); la Bienal del Cairo (1987) y Cuenca (1985). Curadora

de las exhibiciones Cuba. Vanguardias. 1920-1940 (IVAM, 2006 y Palacio Bricherasio, Turín), Más allá del papel (La Caja, 2006), Transculture (Bienal de Venecia, 1995), entre otras. Formó parte de numerosos jurados en certámenes internacionales, tales como la 5ª Bienal de Arte Textil, Argentina (2009), la 51ª Bienal de Venecia (2005), la Primera Bienal de Arte Venezolano (1995), la Bienal de Arte del Caribe (1992 y 1994), entre otras. Ha escrito y publicado múltiples artículos y libros sobre arte y arquitectura.

papel a la cultura. Interesados en su imagen, muchos de ellos construyeron sus propios pabellones en el campo de la Bienal, lo que les permitía asumir su participación en ella con la sistematicidad requerida. Este no era el caso de los países del Tercer Mundo. Lo cierto es que, por lo general, a los artistas latinoamericanos solo les quedaba la posibilidad de imponerse individualmente, aprovechando ciertas salas que el pabellón italiano les cedía para desplegarse con un carácter regional. Para qué hablar de África o Asia, cuya presencia era prácticamente inexistente. De hecho nunca he estado convencida si participar del modo en que los artistas latinoamericanos lo hacían –que lamentablemente persiste en muchos casos–, era bueno o no. No es difícil convenir en que el método establecido por Venecia, adecuado para los países ricos, impidió a través de los años el desarrollo de una visión global del arte y se convirtió, consciente o inconscientemente, en una forma de mantener al margen de la contemporaneidad, a quienes económicamente no eran sus iguales. Esas circunstancias, sin duda, derivaron en juicios de valor que, en términos culturales, han hecho mucho daño. De cualquier manera, la universalidad y la contemporaneidad eran categorías que no podían ser aplicadas de manera exclusiva en una parte del planeta. ¿Qué quedaba para los demás? ¿Qué dimensión tenían en el Tercer Mundo los conceptos de contemporaneidad, universalidad, o ese otro tan relativo como el de la calidad artística? ¿Cuáles eran los parámetros para determinar esas categorías? En definitiva, ¿qué estaba pasando en el arte de esas regiones? ¿Sistema del arte? ¿Qué era eso para sus países? Para empezar, un sistema del arte visto como tal, era prácticamente inexistente en la mayoría de los países del Tercer Mundo en los que, más allá de algunos espacios de exhibición, no había en términos generales,

medios que garantizaran la circulación y el consumo de las obras. Ahora bien, no se puede desconocer que, desde hacía varios años habían aparecido algunos eventos regionales, sub-regionales o por manifestaciones, entre otras variantes de bienales y trienales encaminadas a dinamizar el ambiente artístico de sus respectivos entornos. Algunas de ellas, como la de Alejandría, El Cairo, Bagdad, Libreville o Nueva Delhi, intentaban reunir artistas de los países que pudieran considerarse bajo su zona de influencia, pero también hay que reconocer que, no pocas veces, dedicaban muchos de sus esfuerzos a coquetear con los centros de poder, en aras de evitar el aislamiento. Una versión más compleja de este fenómeno era desde luego la Bienal de San Pablo que, inspirada en el modelo de Venecia, había tenido su origen en la pretensión de ciertos sectores influyentes de la sociedad brasileña de poner a esa ciudad y al país más industrializado del subcontinente, en sintonía con el mundo internacional del arte. En el desarrollo de ese anhelo lograron sin duda un notable reconocimiento mundial. Pero no se puede ignorar que la visión del arte de la región más cercana no había logrado adquirir en ella el protagonismo que quizás debiera haber tenido, lo que es más atribuible al desinterés de los gobiernos vecinos que a la propia acción de sus organizadores. De todas maneras, la Bienal de San Pablo ha sido un ejemplo de puesta en valor de lo propio. Sin duda, esa tendencia a quejarse de la subestimación a la que los demás nos tenían sometidos, desde mi punto de vista impedía, por aquellos tiempos, asumir la responsabilidad que en ello cabía, tanto a los gobiernos como a los expertos de cada país. Por añadidura, la escasez de una crítica sistemática que impusiera una perspectiva propia a la hora de evaluar la creación de las respectivas localidades, sin supeditarse a

los parámetros que venían de los centros de poder, contribuía enormemente al complejo de inferioridad, desde el cual se luchaba por obtener una mayor visibilidad a escala internacional. Por mucho tiempo he considerado que la búsqueda de ese reconocimiento externo nos ha hecho perder mucho tiempo, sin comprender que el problema tenía que ser resuelto primero en casa. Con todas las limitaciones, defectos, incapacidad y todo lo que se le pueda señalar a la Bienal de La Habana, eso fue lo que desde su origen el evento intentó hacer.

**CI** A partir de la segunda edición, se extiende la participación hacia otras regiones, ¿Cuál fue la plataforma conceptual para pensar el arte del Tercer Mundo?

**LL** El latinoamericanismo y el tercermundismo en Cuba había sido un fenómeno de los sesenta que tuvo un paréntesis en los setenta, cuando se pretendió buscar una solución a la precaria situación económica copiando el modelo soviético. Del primero se ha hablado mucho y a veces se olvida que a pocos meses del triunfo de la Revolución, el Che hizo un recorrido por África y Asia que trajo como resultado la firma de diversos convenios con algunos de los países de dichos continentes. Le siguió el envío de los médicos cubanos a Argelia y la llegada a Cuba de jóvenes guineanos a estudiar distintas carreras por sólo citar algunos ejemplos. Estaba convencida de que el futuro del Centro<sup>3</sup> no podía reducirse a América Latina—para eso estaba la Casa de las Américas—y que se debía retomar el enfoque tercermundista originalmente dado al evento. En consecuencia, diseñé la estrategia de ambas instituciones a corto, mediano y largo plazo y formulé un plan de trabajo a cinco

años vista en el que se establecían los objetivos de cada etapa tanto para uno como para el otro. Para llevarlo a cabo me planteé como táctica utilizar el método de las aproximaciones sucesivas. Desde luego, al redefinirse sus propósitos y extenderse hacia todo el Tercer Mundo, la Segunda Bienal volvió al punto de partida y se creó una gran incertidumbre. Hubo advertencias, consejos y recomendaciones a tener en cuenta; pero también críticas que no estaba dispuesta a admitir, como la hecha por un artista colombiano que pasó por La Habana durante la etapa preparatoria de organización y desarrolló una teoría sobre la supuesta errática decisión de extender la Bienal a África y Asia porque, según él, en esas regiones no había arte contemporáneo. Tuvo la infeliz idea de visitarme cuando ya habían llegado a mí sus comentarios, circunstancia que aproveché para dejarle saber que su actitud con los africanos y los asiáticos era la misma que los europeos tenían con respecto a nosotros y por lo tanto sus opiniones lo único que hacían era reforzar mis puntos de vista sobre la necesidad de ampliar la Bienal de inmediato y convertirla en un espacio para todos los marginados. Además, a muy pocos les gustaba la expresión Tercer Mundo y su uso motivó aprehensiones y debates interminables. Por mi parte, no le daba mayores implicaciones políticas, filosóficas ni teóricas porque en última instancia todos sabían lo que quería decir y a qué nos referíamos: a esos países que unos denominaban subdesarrollados y otros preferían llamar en vías de desarrollo, pero que en el fondo no eran más que formas eufemísticas de decirles pobres.

**CI** Con estas controversias, ¿cómo se dio este cambio?

<sup>3</sup> Se refiere al Centro Wilfredo Lam, institución organizadora de la bienal y

espacio fundado y dirigido por Lillian Llanes entre 1984 y 1999.

**LL** El reto consistía en encontrar una alternativa propia que permitiera darle visibilidad a aquellos artistas que no existían para el llamado mundo del arte internacional, que estaban fuera de todo circuito y que ni nosotros mismos teníamos idea de cuál podía ser su dimensión. Decidí proyectar el trabajo a largo plazo y abordar de ahí en adelante tanto los problemas de carácter organizativo como los conceptuales de la Bienal, de acuerdo con las prioridades que requería el cumplimiento de los objetivos trazados y que se resumían en lo siguiente: crear un foco de interés alternativo a los ya existentes, destinado a aquellos artistas que no pasaban por los filtros del establishment internacional. El mayor reto, la identificación paulatina de los problemas que esto conllevaba, sin pretender resolverlos todos de una vez, sino de forma escalonada. A partir de entonces, el conocimiento de las prácticas artísticas más recientes en las regiones objeto de interés se convirtió en el centro de nuestras preocupaciones y la Bienal pasó a ser un proyecto de investigación en el cual involucré a todo el personal del Centro Wilfredo Lam.

**CI** En la tercera edición hay otro cambio fundamental, me refiero a la desaparición del concurso\* y el desarrollo de temas centrales como la identidad, la tradición y la contemporaneidad. Problemáticas que, por otra parte, en el campo artístico internacional muchas veces devienen valores desde los cuales evaluar y tipificar el arte tercermundista. ¿Cómo se da aquella transformación? ¿Y cómo fueron abordados sin caer en el estereotipo?

**LL** Después de ofrecer en la Segunda Bienal una visión panorámica del arte de las di-

ferentes regiones que configuraban el llamado Tercer Mundo, se hizo evidente que a esta edición le correspondía iniciar el camino hacia su problematización. La Bienal debía promover un debate sobre el arte, no determinar si un artista era superior a otro. Debía ser concebida de manera integral y tal aspiración era imposible si no se modificaba el carácter competitivo de su concepción original. Para ello, la estructura dada al evento, definida y puesta en práctica con anterioridad, como un conjunto de exposiciones, talleres y encuentros, no bastaba. Había que dejar atrás la idea de una muestra concurso por un lado y las exposiciones colaterales por otro y establecer, de una vez por todas, que su objetivo fundamental era consolidarse como un espacio en el que los artistas de esta parte del planeta pudieran conocerse mejor entre sí, intercambiar ideas, formas de trabajo, conceptos y puntos de vista y como una plataforma desde la cual proyectar su obra hacia el resto del mundo; ambos propósitos contenidos en un mismo empeño: proponer una mirada del arte de estas regiones que tuviera en cuenta las circunstancias de los respectivos contextos. Fue así como la necesidad de establecer una mirada propia devino la prioridad de esta Bienal y se convertiría a partir de entonces en la brújula que guiaría los pasos de las siguientes. Desde ese momento se determinó que cada Bienal debía poner la lupa sobre algún problema de actualidad, no a la manera tradicional de un tema, sino como un objeto de reflexión que permitiera apreciar los diferentes puntos de vista existentes en relación con un asunto de interés común y desbrozara el camino hacia una mejor comprensión de los valores que distinguían a cada región; y todas y cada una de las partes que la integraban debían

4> La primera y segunda edición incluían un concurso organizado por disciplinas.

servir para estimular el análisis de la problemática puesta a debate y por tanto ser planeados en función del mismo.

Desde luego, nuestro conocimiento sobre el arte del Tercer Mundo no había avanzado lo suficiente con la Segunda Bienal; sólo había contribuido a disminuir un poco nuestra ignorancia. Es cierto que se pensó mucho individual y colectivamente sobre los aspectos a debatir en la tercera edición. Pero la decisión final no fue motivada por extensas ni profundas disquisiciones teóricas sino por el deseo de irnos quitando de encima algunos lastres que tendían a reducir los enfoques sobre el arte de los países involucrados, a repetir ciertos esquemas que pesaban demasiado a la hora de mirar hacia el futuro. Para esa fecha éramos del criterio de que los debates sobre la identidad consumían todavía mucha energía e impedían dar paso al análisis de otros asuntos no menos importantes. De ahí que decidiéramos abordar ese tema de una vez por todas y hacerlo de tal forma que nadie se sintiera de nuevo obligado a sugerirlo. Es cierto que se ofrecieron, desde la convocatoria, algunas coordenadas tendientes a favorecer el desarrollo de la discusión por el camino deseado por

nosotros. Al formularse bajo el título de Tradición y Contemporaneidad en el Arte del Tercer Mundo, resultaba evidente el interés en que se profundizara en la necesaria relación dialéctica que debía prevalecer entre una auténtica búsqueda de las raíces y la imprescindible voluntad de compartir la contemporaneidad. No pretendíamos encontrar una respuesta definitiva al problema, sólo su análisis; abrir un debate; hacer una valoración de los diferentes caminos seguidos por los artistas dentro del contexto de la historia del arte general y local. Tampoco ignorábamos el peligro que comportaba el tema por el hábito, muy extendido, de vincular al mismo sólo a aquellos artistas que incursionaban en sus raíces étnicas, minimizando o desconociendo las tradiciones provenientes de otros ámbitos de acuerdo con los respectivos procesos histórico-culturales. En la práctica, la puesta en marcha del proyecto se tornó muy compleja, por la diversidad de problemas que comportaba la definición de ambos conceptos y por su significación, en regiones tan diferentes.

Lo que nos permitió no perder el rumbo fue justamente la permanente recurrencia a conflictos y tópicos que tenían una base común.

BIENALES... &gt; ENTREVISTA A IVO MESQUITA

# Horror Vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte

Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bienal de São Paulo<sup>1</sup>

Joaquín Barriendos<sup>2</sup> y Vinicius Spricigo<sup>3</sup>

**H**emos convocado a Ivo Mesquita, co-curador de la última edición de la Bienal de São Paulo, para conversar sobre la posibilidad de que la crítica artística progresiva pueda ser articulada a partir de las políticas expositivas operadas por las instituciones culturales de América Latina. Nos encontramos en el interior del Pabellón Ciccillo Matarazzo –sede de la bienal desde hace más de medio siglo– en donde deambulan sólo algunos contados visitantes atomizados por la monumentalidad del edificio.<sup>4</sup> A la luz de la necesidad de hacer operar una crítica institucional desde Latinoamérica, la reutilización del edificio de Niemeyer como polis para el diálogo social parece haberse pensado con dos objetivos principales: 1) para desarticular la complaciente autopercepción de las instituciones

culturales brasileñas y, 2) para evidenciar el argumento internacionalista que ha servido de justificación desde hace un par de décadas a la transnacionalización del sistema de exhibición del arte contemporáneo.

En medio de esta dialéctica entre la evocación a lo internacional y la necesaria reinención de lo local desde su más profunda realidad político-afectiva, el vacío estratégico<sup>5</sup> a partir del cual se ha articulado la 28ª Bienal de São Paulo abre por lo tanto las siguientes preguntas iniciales: ¿Cómo podemos reactivar formas de crítica institucional que no sean una emulación paródica y retroactiva de las genealogías de la “criticalidad eurocentrada”? ¿Sobre qué tipo de soportes institucionales y estructuras económicas locales están sostenidos proyectos internacionalistas como las bienales de arte contemporáneo?

## Joaquín Barriendos / Vinicius Spricigo

Más que una entrevista, lo que nos gustaría es mantener una conversación a tres bandas para hablar de las estrategias críticas y los planteamientos políticos que se encuen-

tran en la base de la propuesta expositiva de esta edición de la bienal. Nuestra pretensión no es entonces la de interrogarte, sino la de invitarte a que nos compartas tus impresiones y puntos de vista sobre las

1> Esta colaboración recoge parte de la entrevista realizada a Ivo Mesquita en São Paulo el 27 de noviembre de 2008. La versión completa de la misma fue publicada previamente en el número 6 de la Revista de Estudios Visuales y puede ser consultada tanto en la web de dicha revista ([www.estudiosvisuales.net](http://www.estudiosvisuales.net)) como en la versión online de **ramona**

<[www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar)>. Esta entrevista fue editada por Joaquín Barriendos y traducida y transcrita por Miriam Xavier de Oliveira con el apoyo del Centro Cultural de España en São Paulo /AECID.

2> **Joaquín Barriendos** es en la actualidad investigador asociado del Programa en Estudios de Museos de la Universidad de Nueva York. Desde 2006 es profesor visitante del master en Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la Universidad de Barcelona (Departamento de Historia del Arte) en donde imparte cursos de crítica institucional, estudios visuales y geopolítica del arte contemporáneo. Es coordinador del Grupo de Investigación en Arte Contemporáneo, Interculturalidad y Globalización Cultural de la Universidad de Barcelona y del proyecto Global Visual Cultures (una plataforma interdisciplinaria en diálogo con universidades de Eslovenia, México, España y Estados Unidos). Es

membro fundador del proyecto Tristestópicos. Ejercicios de crítica cultural sobre los imaginarios de América Latina (el cual aborda asuntos de política cultural, transnacionalidad y economía cultural entre Europa y América Latina). Es coordinador del simposio anual Culturas Visuales / Diseños Globales, el cual se celebra desde 2007 en el centro Arts Santa Mónica. De 2006 a 2009 fue editor asistente de los proyectos Transversal y Transform (ambos desarrollados por el European Institute for Progressive Cultural Policies de Viena). De 2006 a 2008 fue editor asistente de Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Escribe para la revista FlashArt (Nueva York) y es columnista del diario Reforma (México). Trabaja como editor, crítico y curador independiente. Sus áreas de interés son las políticas de representación, la economía cultural, la geopolítica de las instituciones culturales, la transculturalidad y la circulación global del arte contemporáneo de América Latina. La Fundación Espais publicó su libro *Geoestética y Transculturalidad*. La internacionalización del arte contemporáneo.

3> **Vinicius Spricigo** es doctorando en la Facultad de Comunicación y Arte de la

Universidad de San Pablo. Se desempeña como investigador en el Royal College of Art (Londres, 2007) y en el Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Karlsruhe, 2008). Entre sus publicaciones se encuentran: "A vanguarda Participacionista Brasileira (1954-1973)" en *História: Questões e Debates* (2005) y "Relato dos Seminários Internacionais da 27ª Bienal de São Paulo", en coautoría con Liliâne Benetti, en *Fórum Permanente* (2006).  
4> El Pabellón Ciccillo Matarazzo (antiguo Palacio Industrial) fue proyectado por el arquitecto Oscar Niemeyer. Este emplazamiento ha acogido a la Bienal de São Paulo desde 1957, año en que se celebró su cuarta edición. El edificio central forma parte de un conjunto arquitectónico localizado en el Parque de Ibirapuera, el cual se inauguró en 1953 en ocasión del IV Centenario de la Ciudad de São Paulo.  
5> Una de las decisiones curatoriales más radicales (y criticadas) de esta edición de la bienal fue la de dejar vacío el segundo piso del pabellón; esta propuesta que fue leída por la prensa local como un gesto innecesario el cual sólo consiguió desperdiciar la oportunidad de mostrar más artistas internacionales ante el público local brasileño.

políticas culturales locales y sobre el futuro de la Bienal de São Paulo. Nos gustaría centrarnos sobre todo en la manera en la que has articulado la visibilidad del Archivo Histórico Wanda Svevo como una estrategia política pensada para ir más allá del evento mismo de la bienal, la cual se proyecta, por medio de la reactivación de los archivos, hacia la refundación del pensamiento crítico radical en América Latina.

**JB** Comencemos engarzando algunas ideas. Una de las estrategias que más salta a la vista en esta última edición de la bienal es la de evitar convertir el edificio de Oscar Niemeyer en una metáfora arquitectónica de la propuesta curatorial; todo lo contrario, la intención que has hecho explícita es la de radicalizar la utilidad social del edificio y la de regresarle su dimensión pública. Como es sabido, esta idea ya estaba inscrita en el diseño original del edificio; sin embargo, fue su institucionalización (en tanto que sede oficial de la bienal) la que fue minando su carácter de ágora, de plaza pública para el encuentro y el diálogo horizontales. A pesar de la contundencia y claridad de vuestra propuesta, el gesto del vacío –la ausencia de representación en ese espacio de intersección– ha sido interpretado, paradójicamente, como la negación del pabellón en tanto que recinto para el arte internacional. Dejando de lado la banalización populista de algunos sectores de la burocracia cultural local –los cuales han echado en falta la promoción del arte contemporáneo global bajo la forma de su espectacularización masificada– resulta un tanto desconcertante que la idea del vacío no haya tenido la resonancia esperada en el público general y en la prensa local especializada. Leyendo las escuetas reacciones que se han filtrado a través de la prensa me parece que una de las principales razones de este contra-vacío reflexivo se debe a que la crítica

(oficialista, especializada o divulgativa) no ha sabido desprenderse de uno de los grandes mitos que circundan al imaginario sobre lo latinoamericano: el miedo al vacío en tanto que axioma fundacional de la identidad del subcontinente. El horror vacui (vinculado en América Latina a su supuesta compulsión barroca por saturarlo todo para evadirse de su occidentalidad imperfecta) parece haber instaurado en la crítica y en la burocracia cultural paulistas una especie de repulsión epistemológica, una suerte de vacío crítico reaccionario. La invitación a que el público llenara el vacío representacional del segundo piso por medio de un ejercicio plenamente corporal y estratégicamente político –es decir, por medio de la interpelación de las estructuras simbólicas sobre las que se han sedimentado las pesadas instituciones culturales brasileñas– parece haber tenido como respuesta otro vacío, el vacío participativo: la negación de lo público en tanto que ágora contemporánea para la articulación de un nuevo tipo de crítica institucional más directa, más activa y, en el sentido profundo de la expresión, más corporal. En suma, lo que parece haber fallado es la disposición del público ante la invitación a experimentar el espacio físico e intersubjetivo de la bienal como un espacio-reactivador para el pensamiento crítico radical. La expectativa de superar el estereotipo del exceso y la saturación globales por medio de un tipo de participación pública, íntima y directa, parece haberse topado entonces con un viejo fantasma: el de la suspicacia ante el intento de que los espacios de la crítica institucional se reinventen desde la base de las políticas de la subjetividad.

**Ivo Mesquita** Bueno, son varias cosas las que mencionas. La idea del vacío, el horror al vacío que tenemos como tradición por la herencia del Barroco ha tenido mucho que ver, efectivamente, en la reacción tanto de

la prensa como del público. Pero no ha sido lo barroco en un sentido estético, sino más bien lo barroco en un sentido psicoanalítico. Este horror es un horror al vacío en sí mismo. Muchos de los elementos que has puesto sobre la mesa en torno a lo latinoamericano suelen ser identificados con una idea simplista de lo barroco. Pero de lo que deberíamos hablar aquí no es del Barroco formal, sino más bien del Barroco intelectual; es decir, de una manera de pensar que es en sí misma barroca aunque se materialice bajo una forma más bien concreta; es decir, aunque devenga un pensamiento concretista. Este concretismo intelectual, sin embargo, emplea un razonamiento barroco para justificarse, para definirse como algo propiamente latinoamericano.

**JB** ¿Te refieres a algo así como a un ethos barroco?

**IM** Exacto, esta justificación se basa en un ethos. Un ethos que es una construcción barroca. Pero lo importante es distinguir claramente que no es una construcción “formalmente” barroca sino “intelectualmente” barroca. Sobre las muestras de arte latinoamericano contemporáneo suelen escucharse exclamaciones como la siguiente: “¡ah!, el barroco”; pero esta es una interpretación muy simplista de lo latinoamericano en el arte.

Desde el principio estaba muy claro para mí y para Ana Paula Cohen<sup>6</sup> que el proyecto curatorial para esta Bienal tendría que marcar una diferencia respecto a las anteriores bienales de São Paulo. De ser posible, también buscábamos marcar una diferencia

respecto a otras bienales internacionales, respecto al formato mismo de las bienales en el mundo. El tema del pabellón –de la arquitectura si quieren– fue desde el principio muy importante para nosotros. Era una cuestión fundamental que teníamos que considerar ya que la Bienal de São Paulo está identificada a tal punto con este edificio que uno toma un taxi y dice: “quiero ir a la bienal” y el taxista lo trae a uno sin ninguna duda. No es necesario explicar a nadie cómo llegar, cualquier persona relaciona la bienal con este pabellón. El asunto consistía entonces en pensar de qué manera podíamos utilizarlo; nuestra primera pregunta fue ¿cómo intervenir el edificio como parte de la muestra? ¿cómo utilizar el espacio? Como lo hemos dicho en otras ocasiones, Ana y yo siempre pensamos que teníamos que hacer una muestra pequeña con un número reducido de artistas. Pero, a la hora de presentar el proyecto curatorial a la prensa, el tema del vacío se interpretó de una manera muy curiosa y un tanto molesta. La prensa empezó a definir inmediatamente la bienal como “la Bienal del Vacío” y esto, para nosotros, fue muy irritante pues nunca planteamos esa idea. En la rueda de prensa nunca se habló de que la bienal sería una bienal sin arte; lo que dijimos era que sería una bienal sin muros; pero la prensa quiso entender que no incluiríamos arte. En estricto sentido, lo que nosotros queríamos era que al segundo piso se le llamara la “planta libre”, que es un término utilizado por Le Corbusier: un principio arquitectónico. Lo que pretendíamos era entonces regresarle al segundo piso su función originaria de divisor del edificio entre dos

<sup>6</sup> Curadora adjunta de la 28ª Bienal de São Paulo.

<sup>7</sup> El proyecto curatorial que se planteó originalmente para la planta baja del Pabellón Ciccillo Matarazzo consistía en su reconversión en plaza pública, función

que le había dado el propio Oscar Niemeyer cuando diseñó el edificio. Sin embargo, esta idea tuvo que abandonarse debido a que ello suponía remover los muros que se encuentran en la entrada principal del pabellón, así

como a los costos de la intervención y el pesado esquema de seguridad montado cuando, una vez inaugurada la bienal, un grupo grafitéó (*pichou*) el primer piso (vacío) del pabellón.

espacios: el espacio de la calle, el de la plaza inferior (el cual opera como un espacio de energía y de sensualidad activada por las performances y por los diferentes eventos que suceden en este espacio) por un lado y, por el otro, el espacio del tercer piso, el tercer nivel, el cual, en contraposición, es un lugar para la lectura, un espacio organizado como un archivo, como una biblioteca, como un lugar de reflexión. En este sentido, el segundo piso se pensó como un espacio de intermediación el cual permitía una suerte de *acolchado* entre estos dos mundos; su función era la de ablandar el pasaje de un plano hacia el otro y también el de rebajar las expectativas de la gente respecto al nivel superior. Así, el vacío se pensó como una experiencia arquitectónica que se le ofrecía a los visitantes.

Ana y yo pasamos muchas horas hablando sobre este tema; sobre cómo resolverlo museográficamente ya que, una vez que se había hecho pública la idea de la Bienal del Vacío, nuestra preocupación se centraba en que el vacío se convirtiera en una metáfora. Estábamos obligados por lo tanto a vaciar la experiencia del propio vacío para que esta no se convirtiera en una metáfora. Pero, para no cancelar dicha metáfora con otra metáfora, decidimos concentrarnos en el rol del curador. Con ello buscábamos no crear una figura retórica a través del edificio; ya que, si el vacío es una metáfora, entonces los curadores nos convertíamos en artistas. Debíamos partir del principio de que, en este sentido, la curaduría necesitaba proponer una experiencia de la arquitectura y sólo de la arquitectura; por eso decidimos retomar la idea de la "planta libre". Para nosotros, esta idea de la arquitectura funcionaba como una apuesta: la posibilidad de que la arquitectura consiguiera transformar la manera en la que las personas perciben la bienal. Ya que el pabellón ha sido siempre vivido de una manera

oficialista y poco crítica, la apuesta consistía en cambiar la manera en la que dicho edificio era percibido. Queríamos que dejara de ser un museo artificial, cerrado desde el piso hasta el techo. No queríamos un lugar totalmente blanco, como si fuera un cubo blanco o una sucesión de salas construida con cubos blancos. Para nosotros era fundamental romper con esta idea sin extender la idea curatorial más allá de la materialidad de la arquitectura, de la fisicalidad arquitectónica. En resumen, queríamos que la gente viera el edificio vacío como un lugar para estar, para emplazarse con sus objetos personales. Ese fue un principio rector para nosotros.

**JB** Escalemos ahora hasta el tercer piso, hacia la planta superior. Este nivel es el espacio para la producción de conocimiento, para el despliegue del archivo, para el uso de diversas compilaciones de saberes. Es un lugar para la organicidad y la conectividad horizontales entre los artistas. ¿De dónde surgió la idea de hacer interactuar en esta planta los siguientes dos elementos: la memoria de la ciudad en tanto que archivo intersubjetivo de la bienal, es decir, la memoria social como una interfaz entre el arte, la arquitectura y la esfera pública por un lado y, por el otro, el archivo físico, matérico y orgánico en tanto que contenedor de la propia institucionalidad e historicidad de la bienal? Si consideramos que el archivo es y ha sido siempre un archivo público ¿Cuál fue la estrategia curatorial a la hora de regresar este archivo a la esfera pública? ¿Qué conexiones buscabas entre la visibilidad del archivo y la activación de la crítica institucional? Como la mayoría de los archivos de arte contemporáneo en América Latina, el Archivo Histórico Wanda Svevo requería ser inseminado para que dejara de ser un punto opaco en la ciudad ¿cómo te planteaste el ofrecerlo al público como parte de la propia experiencia corporal y física de la bienal?<sup>8</sup>

**IM** Desde el principio teníamos claro que la propuesta curatorial tenía la intención de abrir una reflexión sobre las bienales: sobre esta bienal en relación con otras bienales y sobre el sistema global de las bienales en el mundo actual. El Archivo Histórico Wanda Svevo era una pieza fundamental en este sentido, ya que a partir del mismo surgieron todos los referentes para, digámoslo así, subsidiar la reflexión y el debate en torno a la marca bienal. En el proceso de ejecución de esta idea nos encontramos sin embargo con algunos problemas. En un principio habíamos optado por utilizar la idea del archivo como el centro mismo de todas las actividades curatoriales; es decir, no partimos de la idea de sólo emplazar parte del archivo en el tercer piso del edificio sino de la de empapar a todas las actividades con la idea del archivo. Así que, en su origen, la propuesta del archivo era algo más que un simple centro especializado en bienales. Por otro lado, el Archivo Histórico Wanda Svevo consta sobre todo de documentos en torno a la historia de la Bienal de São Paulo, otros de historia general del arte contemporáneo y algunas documentaciones salidas del MAM (Museo de Arte Moderno).<sup>8</sup> Partiendo de estas limitantes, pensamos que sería oportuno ir más allá de la simple documentación sobre la Bienal de São Paulo. Para que tuviera más sentido en lo que a la ciudad se refiere, pensamos en la idea de transformar el archivo en un Centro sobre Bienales, un archivo sobre bienales en el mundo. Hay que señalar que esta idea sí pudo extenderse por ejemplo a las charlas y a las contribuciones del catálogo.

**8>** El Archivo Histórico Wanda Svevo (originalmente llamado Archivos Históricos de Arte Contemporáneo) fue creado por Wanda Svevo, secretaria general de la Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo en 1954. Para la 28ª Bienal de São Paulo, parte de este archivo estuvo abierto al público en el segundo piso del pabellón. De manera regular, el Archivo

Histórico Wanda Svevo se ubica en el segundo piso de la Fundação Bienal de São Paulo, en donde ocupa un área de aproximadamente 400 m<sup>2</sup>.

**9>** Las primeras bienales fueron promovidas por el MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), fundado por Ciccillo Matarazzo en 1948. En 1962, con la creación de la Fundação Bienal de São

Otro problema relacionado con la curaduría del archivo tiene que ver con el trabajo de los artistas invitados. Una vez que éstos empezaron a venir y a desarrollar sus proyectos, muchos de ellos dejaron de sentirse motivados a trabajar con el tema del archivo de la bienal, lo cual fue para nosotros una gran sorpresa. Excepto por dos brasileños, los demás no supieron cómo ubicarse en dicho archivo ya que, digámoslo así, este no parecía ser parte de su historia como artistas. Por lo tanto, la idea curatorial de invitar a pocos artistas a trabajar intensamente con el tema del archivo tuvo que ser redirigido. Es decir, todo se quedó en una especie de invitación a que miraran el archivo como investigadores. Pero ellos no son historiadores como nosotros, son artistas, por lo que su acercamiento al archivo fue muy diferente. A excepción de Mabe Bethônico, sólo se materializaron unos cuantos trabajos sobre el archivo de la bienal. El trabajo del chileno Carlos Navarrete, por ejemplo, aunque habla de la historia de la bienal, tiene una conexión más bien indirecta con el archivo de la bienal pues sólo lo trata como parte del desarrollo de su archivo personal; es, por así decirlo, una ampliación de su propio archivo. Por lo tanto, es necesario reconocer que en este sentido, la invitación a trabajar con el archivo no resultó como habíamos imaginado. La respuesta de los artistas fue más bien la de traer sus propios documentos y la de volcar sus propias historias en el espacio, sus propios archivos: Marina Abramovic, Matt Mullican, Allan McCollum, como también Carlos Navarrete y Erick Beltrán, trajeron sus pro-

Paulo, el MAM fue cerrado y su acervo donado a la Universidade de São Paulo. Algunos intelectuales, quienes se habían opuesto a la extinción del MAM, refundaron dicha institución años más tarde. Hoy, dicho museo se ubica en la entrada del Parque de Ibirapuera.

pios archivos, sus propias memorias. El asunto del archivo de la bienal acabó por quedarse un poco al margen. Seguramente su utilidad tendrá que ver más bien con lo que suceda de aquí en adelante; su funcionalidad no será inmediata. De momento se trata de seguir recibiendo documentos para incorporarlos al archivo. El periodo de duración de la bienal no ha sido entonces el tiempo decisorio para este. Por lo tanto, en esta bienal no se pudieron encontrar las conexiones entre el archivo y los artistas invitados que en un inicio pensamos. Esto propició que el mismo no estuviera tan presente durante la bienal como queríamos. Pero bueno, mi lectura de este fenómeno es aún muy prematura. Estoy, como les comentaba, en proceso de reflexionar al respecto. No obstante, tengo claro que se consiguieron algunos logros con la exposición del archivo. Quizá el más significativo es que algunos investigadores produjeron algún debate interesante, como Isobel Whitelegg,<sup>10</sup> quien vino, estuvo aquí tres semanas y produjo un artículo sobre el tema. Con los artistas el resultado debe medirse de manera diferente. Lo importante es que ellos se sintieron en alguna medida afectados por el asunto del archivo. Pero bueno, es evidente que tales problemas se debieron a que hay muchas diferencias entre un artista y un investigador. Finalmente, aunque el archivo se ve menos en la muestra de lo que pensábamos, este ha proveído, sin embargo, un rico material crítico. Un buen ejemplo son los debates realizados todos los jueves en el auditorio, los cuales han contribuido a generar una importante documentación en torno a la Bienal de São Paulo y al medio artístico brasileño.<sup>11</sup> El tema pendiente por reflexionar es entonces el de la crítica artística, pues los problemas

sobre el archivo se redujeron en gran medida al espacio de los debates teóricos.

**VS** Puede decirse que hay una diferencia importante entre la crítica a la institución arte – la cual podemos asociar con las vanguardias históricas y las neovanguardias de los sesenta– y las condiciones de un arte crítico en el contexto de las exposiciones de arte contemporáneo. Con ello me refiero a la autorreflexión que surge en el interior mismo de la institución cuando los curadores organizan plataformas de debate y discusión como parte de sus propuestas curatoriales. A mi modo de ver, el proceso de institucionalización de la crítica abre un debate importante a la hora de pensar el papel mismo de la Bienal de São Paulo, sobre todo hoy, una vez que este proyecto curatorial ha partido de la premisa de que la bienal había agotado ya su vocación inicial. Por lo tanto, ¿hasta qué punto la experiencia de la arquitectura a través del vacío se ha tornado una metáfora de los límites de la experiencia moderna en Brasil y del proyecto cultural y político de la Bienal de São Paulo iniciado en los cincuenta?

**IM** Creo que en alguna medida sí lo es. En el momento en el que el pabellón es presentado como un espacio desnudo, es verdad que toda la historia de la bienal queda reducida a una especie de grado cero de la institución. Lo mismo sucede con los cuestionamientos que ella suscita o con su necesidad de pensarse a sí misma. La bienal los ha dejado reducidos a su nivel más urgente. Ahora bien, lo que comentas sobre la crítica institucional es muy curioso. Para la bienal de 1998 yo escribí un texto sobre el tema. En aquel entonces me tocó coordinar la representación de Canadá y de Estados Unidos en la bienal para lo cual elegí

<sup>10</sup>> Investigadora del TrAIn (Transnational Art, Identity and Nation).

<sup>11</sup>> Se refiere a una serie de conferencias

que formaron parte del Plano de Leituras, el cual se llevó a cabo en el tercer piso del pabellón de la Bienal de São Paulo.

Organizado por Luisa Duarte, este ciclo de debates inauguró oficialmente la 28ª Bienal de São Paulo en junio de 2008.

a seis artistas que trabajaban la crítica institucional. Aunque el tema era la antropofagia, creo haber dado un giro a la teoría puesto que, en realidad, la crítica institucional desenmascaraba un proceso de antropofagia de las propias instituciones estadounidenses.

Desde mi punto de vista, la crítica institucional sólo es posible en Estados Unidos en donde las instituciones son extremadamente sólidas y están bien articuladas, organizadas y definidas. En aquel país, la construcción de las instituciones culturales pasó por un proceso muy interesante y particular, ya que fueron los norteamericanos quienes introdujeron en el mundo las técnicas de conservación de obras de arte que hoy todos empleamos. Todo lo que hemos aprendido respecto a la excesiva limpieza y la seguridad viene de ellos; ellos introdujeron estas ideas en el mundo de la museografía. Antes de la década de los setenta la situación era totalmente distinta. Lo que sucedió por aquellos años fue que los norteamericanos se vieron obligados a ocultar y a limpiar los vestigios de su operación de pillaje de la cultura del otro. Entonces, expusieron lo que se había trasladado desde Europa hacia los Estados Unidos y crearon sus museos, sólo que tuvieron que limpiar todo lo que pareciera “europeo” para decir: “no, ese objeto es absoluto y único”. Así, fue debido a la museografía y a la museología de los estadounidenses que es posible pensar hoy en una crítica institucional. Una crítica articulada dentro del sistema artificial de los museos. Por lo tanto, toda esa asepsia de la operación museológica, toda la entrada del trabajo profesional en el museo —la cual separa entre dentro y afuera del museo y abre toda la discusión entre lo público y lo privado— es lo que hizo posible pensar en una crítica institucional. Si se observa la crítica institucional europea se advierte que es muy distinta de la norteamericana, ya que

ésta va mucho más allá en lo que al sistema simbólico se refiere.

**JB** De alguna manera, en Europa hay una tradición museográfica que se puede entender más en un sentido semiótico, es decir, el museo como lenguaje y la museografía como una gramática social a partir de la gestión de los acervos.

**IM** Exactamente. En la tradición europea el museo es como un instrumento al servicio de la cultura el cual, se supone, debe llegar a todas las personas. La tradición norteamericana no tiene esa perspectiva. Ésta ingresa al mundo como una cuña que hincan su fuerza en el tejido social; una cuña que lo deconstruye. La tradición europea no lo hace. En Europa, la institucionalidad del museo ayuda a la articulación social y mantiene el campo social funcionando. La tradición norteamericana más bien interrumpe dicho campo.

**JB** En el marco geopolítico de la crítica institucional, ¿cómo podría plantearse una forma de crítica institucional diferente, en el sentido de no ser una emulación de la crítica institucional eurocentrada o anglosajona? ¿Qué papel juega la curaduría en el proceso de empoderamiento del público en un contexto determinado por tradiciones institucionales como las latinoamericanas? Pensando en la relación crítica que puede establecerse entre la Bienal de São Paulo y otras bienales como la de MERCOSUR, la Bienal de La Habana o la Bienal del Fin del Mundo (Ushuaia) y pensando también en la huella que dejó el que tanto desde Europa como desde Estados Unidos se haya mirado siempre a América Latina como una región periférica la cual ha producido una modernidad distinta o incompleta, ¿cómo te planteaste la necesidad de una crítica institucional pensada desde el contexto hemisférico de América Latina?

**IM** Cuando empecé a articular el proyecto curatorial de esta bienal ya sabía que toda la cuestión de la crítica institucional era importante, pero sabía también que había una cuestión que sobrepasaba todo este debate. Me refiero a eso que ya Vinicius Spricigo ha mencionado antes: la constatación de que la Bienal de São Paulo había perdido su vocación; había perdido su función en el medio artístico local y en el medio artístico internacional. Para mí, por lo tanto, mucho de la crisis institucional está precedida por una crisis vocacional, es decir, por el hecho de haber extraviado su papel original. La idea de convertir a São Paulo en un centro artístico internacional por medio de la bienal ha sido siempre una urgencia que ha convivido con el hecho, también inminente, de que la bienal fue el único espacio, sobre todo hasta finales de los ochentas, en el que cabía el arte del Tercer Mundo. A partir de los ochenta, tras el boom de los multiculturalismos, aparecieron Bienales en todos los lugares, incluido el Tercer Mundo. Por aquel entonces surgió un dilema: ¿qué papel ha de jugar ahora en un contexto en el que han surgido muchas bienales (como la de MERCOSUR, Chile, Cuenca, La Habana, San Juan, Medellín, Tijuana, además de las bienales africanas y asiáticas) todas ellas con las mismas características? Por lo tanto, la pregunta parecía ser: ¿cuál es el rol de una bienal para la ciudad que la acoge? ¿Es acaso traer a doscientos artistas y a dos mil obras? Para mí no. Para mí una ciudad no necesita eso.

Nosotros partimos por lo tanto de una apuesta muy sencilla pero a la vez muy real: ¿qué tipo de servicio puede prestar a la ciudad una bienal como la de São Paulo? En términos estadísticos, para nosotros era muy clara la estructura de la crisis vocacional de la bienal. Me explico: en 1951, São Paulo tenía 1 millón cien mil habitantes, dos escuelas de arte, dos galerías de arte moderno, tres salas de expo-

siciones y tres museos. Ese año, 120 mil personas visitaron la que fue la primera Bienal de São Paulo. Muchos años después, en 2006, la ciudad contaba con 10 millones de habitantes, 74 galerías de arte, ocho museos de arte, doce escuelas y cuatro grandes centros culturales; en este año, casi 1 millón de personas visitaron la bienal. Es decir, toda la infraestructura creada en los últimos 57 años para la ciudad sigue alimentando sólo al 10% de la población. Ese famoso 10% de Brasil. Si era cierto que la bienal es el centro principal de la vida cultural de la ciudad y del país entonces era evidente que se necesitaba poner a discusión estos datos.

El modelo de organización de la bienal, articulado a partir de una fundación, tiene problemas semejantes a los del MASP (Museu de Arte de São Paulo) o los del MAM (Museo de Arte Moderno). Todos estos museos son instituciones creadas hacia el final de la década de los cuarenta, las cuales siguieron un modelo norteamericano que no ha funcionado en Brasil. Por lo que parece, su disfuncionalidad se debe al modelo mismo de museo que han intentado seguir. Por su parte, la bienal surgió como una institución más bien local. No obstante, con el paso de los años, la bienal creció: dejó de ser un proyecto que costaba un millón de dólares y, en menos de diez años, pasó a costar más de veinte millones. Y ¡para qué todo esto! ¿Para satisfacer tan sólo a un 10% de la población?

Por otra parte, no hay que olvidar que la Bienal de São Paulo es una señora muy respetada. Todos los artistas quieren venir a São Paulo, todos los países quieren mandar sus artistas a São Paulo; ellos pagan y claro, los artistas vienen. Pero, ¡qué es esto! ¿Se trata a caso de que la bienal haga una fiesta en la que todos los que pueden pagar estén invitados? No. Por lo tanto, ¿cuál es el futuro de la bienal? El reto era entonces pensar otras posibilidades o formatos de exposición. Rebajar la visibilidad de los trabajos a

la estructura expositiva de un mobiliario, por ejemplo. De alguna manera, la idea que quería recuperar era aquella que sostenían las bienales de la década de los cincuenta y sesenta: ser una especie de termómetro de la experimentación; un barómetro de los trabajos de punta; objetivo que la bienal había perdido con el tiempo. Creo que lo que puede hacer una bienal en nuestros días es articular un grado de criticalidad (criticality) sobre las prácticas y los procesos culturales que estamos viviendo. Pero, para poder hacerlo, una bienal necesita ser más concisa. Con doscientos artistas no se puede decir nada inteligente, sólo con veinte. Es necesario que las bienales recuperen entonces un espacio del cual han sido desplazadas por parecerse cada vez más a las ferias de arte. No hace falta que las bienales pretendan competir con las ferias pues éstas tienen un mayor presupuesto y pueden invertir en proyectos megalómanos.

**JB** Cuéntanos un poco de dónde surgió la idea del vacío.

**IM** La idea de vacío es anterior a la realización de esta 28ª bienal. Surgió en realidad en 1999, cuando fui invitado a dirigir la bienal de 2001. Por aquel entonces se cumplían sus cincuenta años. La propuesta que se me había hecho era la de construir una sala histórica para contar lo que había sido la Bienal de São Paulo en ese medio siglo. Para mí fue muy interesante dicha experiencia ya que saltaba a la vista que no había cómo contar la historia de la Bienal de São Paulo, por la simple razón de que no contaba con un acervo bien articulado. Su único acervo era el archivo. Lo que yo pensé por aquellos años era que la bienal constituía una especie de gran museo imaginario el cual se extendía más allá del archivo físico, es decir, que estaba en la cabeza de las personas; la bienal constituye,

en este sentido, una imagen de la ciudad y del país mismo. La idea de un tercer piso, el cual debería albergar al archivo, fue desde entonces para mí un elemento importante. Pero, por aquellos años, la idea era la de dejar el núcleo histórico de la bienal sin ocupar, con la intención de que se pudiera mirar directamente a la historia viva de la ciudad. La diferencia con esta bienal de 2008 fue que, por aquellos años, tomamos como paradigma la ciudad de Brasilia; así, la exposición histórica estaría emplazada más bien en dicha ciudad. La bienal de 1999 se pensó para ser realizada por lo tanto de manera paralela en São Paulo y en Brasilia. Pero finalmente este proyecto no pudo concretarse. No obstante, yo me quedé con la idea del vacío en la cabeza. El punto de partida de esta idea era que las personas entendieran que el asunto del arte no está en el objeto, sino en la experiencia personal, que entendieran que lo importante es la experiencia.

**VS** Regresando al tema de la curaduría de proyectos artísticos, la respuesta que dieron muchos de los artistas convocados rehusándose a confrontar de manera directa la crisis vocacional o institucional de la bienal y optando más bien por la presentación de sus trabajos, ¿no sería de algún modo un desvío respecto de la propuesta original?

**IM** Este tema es muy interesante. En algún sentido sí, puede considerarse un desvío. En realidad, los artistas extranjeros parecen no haber entendido nuestro problema institucional local. Es curioso, leyendo lo que escribió Fabio Cypriano para la revista Freeze sobre la corrupción, queda claro que, en el extranjero, las personas interpretan este fenómeno como una cosa desagradable pero no alcanzan a contextualizar la importancia que esta práctica tiene para las instituciones culturales de Brasil. Por lo tanto, para ellos, lo que

cuenta es que la bienal se siga celebrando. Para mí fue muy curioso constatar la expectativa que se tiene de la bienal desde el exterior. Fuera, las personas han estado muy interesadas en el hecho de que hubiera un vacío así como en el hecho de que hubieran sólo veinticinco artistas en lugar de cien; pero, sobre el tema de las necesidades locales, no ha habido un interés real. Parece que el tema de lo local fuera un asunto menor o sin importancia. Para nosotros, en cambio, esta bienal fue, en el sentido de las necesidades locales, una pequeña conquista. Esta conquista quedó corroborada cuando, tras la elección de un nuevo presidente del MASP, la prensa empezó a decir que la crisis de la bienal era la misma que la del MASP. Este hecho puso en evidencia que lo que estaba en debate era la crisis de un modelo, por lo tanto, la discusión sobre el éxito o el fracaso de la bienal tiene que plantearse más bien a un nivel interno y no por su impacto respecto a los intereses externos. Ningún artista asumió el reto de cuestionar la economía de las bienales o el de desafiar el modelo mismo de la bienal. Pero creo que ese tampoco era el objetivo. El asunto del modelo de las bienales es un dilema casi conceptual. Desde mi punto de vista era necesario dejar claro que el vacío, de manera contraria a como lo pensaban algunos artistas, no era arte. Para mí, este gesto no tenía nada que ver con la producción artística sino con el asunto del sistema institucional, con la cuestión de la vocación, del programa y de los problemas a los que se enfrenta el modelo de una muestra bianual como esta. A su vez, el asunto del vacío planteó otros aspectos tangenciales relevantes, como por ejemplo el que, al ser un edificio histórico, es decir, al ser un patrimonio arquitectónico utilizado para la exposición de obras de arte, su utili-

dad tiene muchas limitaciones técnicas. Es un espacio un tanto disfuncional en la medida en que no se le pueden hacer agujeros en el piso o en la pared. Hasta cierto punto, esto lo vuelve un espacio ineficaz e inutilizable ante lo cual se abre la pregunta de si no sería mejor llevar a cabo la bienal en otro recinto. Respecto al caso de los grafiteros (pichadores),<sup>12</sup> lo que yo entiendo es que ellos no hicieron nada en contra de la bienal, la bienal no tenía nada que ver en su protesta. El Procurador General les enjuició por vandalismo al patrimonio público, ya que el edificio es patrimonio nacional y el parque está en un área preservada por las leyes de la política ambiental, así que el suceso no tiene ninguna relación con la bienal. La cuestión de la crítica institucional está sin embargo inmersa en este tipo de “perversiones del sistema”, pero hay que estar conscientes que la cuestión formal de las instituciones trae consigo ciertas ironías. Por esa razón yo creo que la crítica institucional, si no es en Estados Unidos, es muy complicada de articular. Lo institucional tiene muchas aristas y cada caso es un mundo en sí mismo; para mí, la crítica institucional supone hoy una cuestión más bien filosófica que propiamente práctica.

**VS** A partir de las discusiones surgidas en los diversos ciclos de conferencias realizados como parte de la bienal, ¿qué futuro crees que le depara a la Fundação Bienal de São Paulo?

**IM** Creo que la Fundação necesita una reestructuración en el nivel organizacional. El patronato puede permanecer como está. Este no es el problema. Quizás pudiera ser más participativo, pero el mayor problema es tener un buen organigrama a la hora de

<sup>12</sup>> Jóvenes que escribieron consignas políticas en las paredes del segundo piso.

producir la bienal. Como institución brasileña, yo creo que la Fundação Bienal tiene aún un rol importante. Creo que quizás lo que necesita es producir un tipo de bienal más pequeña pero más crítica y más analítica. Lo importante es que satisfaga las demandas locales. Primero, a partir de su propio archivo, porque todos identifican, todos hablan de la importancia de la bienal en la formación de nuestro propio medio artístico. Por lo tanto, creo que la idea de fomentar la educación a partir de un centro permanente de cursos, de publicaciones, de herramientas para el arte contemporáneo tendría que ser su vocación natural. Creo que un proyecto de estas características falta en Brasil. Nuestro circuito artístico es bastante rico y poderoso pero, por ejemplo, no tenemos una revista de ámbito nacional e internacional reconocida; y creo que deberíamos tenerla, es fundamental como estrategia. La bienal misma debería producir una revista internacional. Además, la bienal tiene una red de contactos muy bien consolidada a nivel internacional; así que podría convertirse en una buena oficina para el intercambio de artistas. Podría promover residencias. En cierta medida, podría convertirse en una oficina cultural como lo es la Agencia Española de Cooperación Internacional o como lo es el IASPIS (International Artists Studio Program in Sweden).

**JB** En esta misma línea, yo creo que la propuesta de abrir, visibilizar y reactivar el archivo de la bienal ha constituido un paso fundamental para la transformación de la Bienal de São Paulo. Pero el problema, en el futuro inmediato, parece ser el mismo al que se enfrentó este archivo al ser parte de la bienal: ¿qué estrategias se pueden implementar para que no sea un archivo muerto, para que siga creciendo y sea útil a la sociedad y a los investigadores?

**IM** El asunto del archivo supone para mí todo un frente de trabajo. El archivo, en sí mismo, no es sino una colección de documentos. En la actualidad estos documentos son accesibles, sólo basta que se solicite su consulta. Si uno visita el archivo para buscar documentos sobre Hélio Oiticica, aparecen miles de referencias. Pero un archivo no es sólo eso. De momento el archivo no cuenta con un historiador o con un grupo consolidado de investigadores especializados en la historia de la bienal. Existe un grupo de archivistas que hace el trabajo de mantenimiento e higienización de los documentos, pero no hay un aparato crítico y permanente que lo interroge. Por ejemplo, cómo está organizado el archivo en la actualidad, por orden alfabético. Pero ¡no!, así no se puede avanzar; hay que re-organizarlo usando otras categorías como el tipo de bienales. No es posible hacerlo por orden alfabético ya que la historia no avanza en orden alfabético. No hay tampoco criterios sobre las líneas de investigación a seguir. Lo que hay en la actualidad es un buen trabajo de catalogación, muy profesional, pero pasivo y estático que no tiene capacidad de producir ningún tipo de reflexión.

**JB** Existe otra dimensión del problema de los archivos que, desde mi punto de vista, es importante tomar en cuenta: el asunto de su valoración en el mercado y el problema de la circulación de los archivos de arte contemporáneo a nivel global, es decir, en tanto que patrimonios anclados entre unas políticas de conservación locales muy deficientes y unos intereses museográficos internacionales muy voraces.

**IM** Sin duda, ese sería otro de los frentes a los que se debería avocar la bienal. Así que ya tenemos cuatro objetivos de trabajo: educación, backup para los artistas, la reestructuración de la fundación y la activación del archivo. Cuatro. ¡Está bien! ¡Gran tarea!

BIENALES INTERNACIONALES EN Y DESDE LATINOAMÉRICA

# Mirar el vacío

Una visión colectiva sobre la Bienal de San Pablo

**André Mesquita, Cristina Ribas,  
Euler Sandeville Jr., Flavia Vivacqua,  
Gavin Adams, Gisella Hiche y  
Graziela Kunsch<sup>1</sup>**

Escribir un artículo sobre la Bienal de San Pablo de manera colectiva acentúa una posición crítica: más que presentar un texto bien acabado sobre el agotamiento institucional de una sistema de arte, del cual forma parte la Fundación Bienal de San Pablo, nos interesa que el propio proceso colectivo de escritura explicita nuestro lugar de enunciación y nuestra forma de inserción en ese sistema (del cual no estamos excluidos). Como artistas, investigadores o activistas muchas de nuestras acciones se encuentran articuladas en redes asociativas y horizontales. Estas redes son constituidas por negociaciones entre artistas y movimientos sociales, proyectos con comunidades, y por un abordaje de prácticas multidisciplinares e iniciativas de encuentro y residencia, cuestionando formas tradicionales de autoría, historiografía y producción de conocimiento, buscando crear diálogos e intervenciones en las ciudades.<sup>2</sup> Son experimentaciones que se activan frente a la situación política y económica en que se encuentran las grandes fundaciones culturales y su mercantilización, justamente por contraponer al arreglo institu-

cional la diversidad conflictiva de las relaciones en territorios distintos y sus múltiples temporalidades, la circulación del arte en otros contextos y el desarrollo de nuevos lenguajes, acciones y figuras sociales, que desafían los modos tradicionales de producción y reproducción del valor.

En la última década la Bienal ha evidenciado públicamente las dimensiones de su crisis basada en cuestiones financieras, en disputas políticas y en el modelo de grandes exposiciones. De modo circunstancial, esta crisis empezó a ser discutida en el ámbito de la propia exposición, imponiéndose una reflexión sobre la distancia que se establece entre la intencionalidad del arte contemporáneo que selecciona y acoge obras y proyectos a través de los vínculos que se establecen con el mercado del arte y sus circuitos, en contraposición con las prácticas artísticas que crean figuras autónomas y producen considerables compromisos. Las dos últimas bienales, de títulos bastante sugestivos –*Cómo vivir juntos* (27° Bienal, 2006) y *En vivo contacto* (28° Bienal, 2008)–, volvieron bastante explícita esta cuestión.

El claro interés de la 27° Bienal por un arte que actúa por el interés público, nacido en espacios de conflicto y en relación con distintos contextos sociales, procuró cuestionar la crisis de representación en un mundo

<sup>1</sup> > Artistas, investigadores y activistas brasileños reunidos en un colectivo de trabajo en proceso con el objetivo de actuar en el campo del debate crítico y de la producción de conocimiento sobre las relaciones entre arte y política en contextos específicos.

<sup>2</sup> > Incluimos a continuación algunos proyectos de exposiciones, encuentros y eventos autónomos, espacios autogestionados, acciones en

colaboración con movimientos sociales, redes, *websites* e iniciativas colectivas en que participamos, como *Verdurada* (San Pablo, desde 1996), *Centro de Mídia Independente* (San Pablo, desde 2000), *Casa da Grazi - Centro de Contracultura de São Paulo* (2001-2007), *Mídia Tática Brasil* (San Pablo, 2003), *CORO - Coletivos em Rede e Organizações* (San Pablo, desde 2003), *Espiral da Sensibilidade e do Conhecimento* (San Pablo, desde 2003),

*Reverberações* (San Pablo, desde 2004), *EIA - Experiência Imersiva Ambiental* (San Pablo, desde 2004), *BASE móvel* (Ceará y San Pablo, desde 2005), la coalición *Integração Sem Posse* (San Pablo, 2005-2007) que actuó en la Ocupación Prestes Maia, *Arquivo de emergência* (Rio de Janeiro, desde 2005), *Espaço Ay Carmelal* (San Pablo, desde 2008), entre otros.

globalizado, aboliendo también las representaciones nacionales dentro de la historia de las grandes exposiciones.<sup>3</sup> En este punto es importante citar la tentativa reflexiva de la Bienal de 2006 al combinar –referidos a este juego entre institución, informalidad y crítica– un programa de seminarios iniciado antes de la exposición que ponía en discusión temas tomados por el equipo de curadores; la elección del “programa ambiental” de Hélio Oiticica como motor histórico y paradigma conceptual de la Bienal; y la inclusión de proyectos colectivos realizados en el ámbito de las prácticas sociales y manifestaciones políticas como Eloisa Cartonera (Buenos Aires), Taller Popular de Serigrafía (Buenos Aires), Long March Project (Nueva York/ Pekín), Daspu (Río de Janeiro), JAMAC - Jardim Miriam Arte Club (San Pablo) y el proyecto *Guaraná Power* del colectivo Superflex<sup>4</sup> (Amazonia).

Según Mônica Nador (JAMAC), la curadora de la Bienal de 2006, Lisette Lagnado, había señalado su recelo de institucionalizar un proyecto de arte creado en la periferia de San Pablo dentro de una gran exposición. La negociación política entre JAMAC y la Bienal se dio especialmente en el campo de los proyectos que mantendrían un espacio autónomo gracias a una circulación más diversificada en la forma de visitas a la exposición y una programación de encuentros, talleres y otras actividades, dando al JAMAC aires de “centro cultural”.<sup>5</sup>

Proyectos curatoriales como el de la 27° Bienal nos proporcionaron la posibilidad de percibir las ambivalencias de una gran exposición, de reflexionar sobre cómo los ar-

tistas negocian con una institución sus espacios de investigación y trabajo, así como la circulación de sus actividades y registros, tensionando el papel del curador como mediador entre artista y público y el trabajo del crítico de arte en la legitimación y escritura “oficial” de esas historias. Tal ambivalencia, sin embargo, parece haber quedado aun más evidente en el proyecto de la 28° Bienal, principalmente en lo que respecta a los límites de la curaduría y a la dimensión pública de una gran exposición de arte.

El programa expositivo y las actividades de la 28° Bienal presentaron propuestas relevantes, como el montaje de cabinas en un área titulada *Video Lounge*, con una programación intensiva de videos históricos de acciones, performances y otros registros escogidos por diversos curadores;<sup>6</sup> una plataforma de conferencias sobre la historia de la Bienal de San Pablo, incluidas propuestas de los invitados para el futuro de la institución; un espacio de lectura que disponía de catálogos y publicaciones de bienales de diversos países y registros en video de todos los debates y performances realizados a lo largo de la exposición; el diario *28b*, colocado dentro del diario gratuito del subterráneo de San Pablo y de ese modo ampliamente distribuido; y el proyecto educativo *Ambulantes*, que acercó las propuestas de la Bienal a personas que no necesariamente visitarían el local de la exposición. Los curadores Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen fueron blanco de un intenso bombardeo de opiniones sobre la forma en que dirigieron la muestra.<sup>7</sup> Las críticas recayeron especialmente en el modo en que respon-

3> Lagnado, Lisette. “No amor e na adversidade” [“En el amor y en la adversidad”], en Lagnado, Lisette y Pedrosa, Adriano (eds.), *27ª Bienal de San Pablo: Como Vivir Juntos* (catálogo). San Pablo: Fundación Bienal, 2006, p. 53.

4> Este proyecto fue censurado en la exposición, pero se hizo conocer a través

de protestas realizadas durante la muestra, por la explicitación de la censura en la página del grupo en el catálogo (un texto enteramente cubierto por tiras negras) y durante la charla del co-curador José Roca en el seminario “Acre”.

5> Entrevista con Mônica Nador hecha por André Mesquita y Gavin Adams el 20 de

enero de 2007.

6> Ver <<http://www.28bienalsaopaulo.org.br/video-lounge-inicial>>.

7> Ver la lista de artículos del Fórum Permanente titulada “A recepção da 28ª Bienal de São Paulo”: <<http://www.forumpermanente.org/porta/imprensa/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo>>.

dieron a la acción del grupo de 40 *pichadores*<sup>8</sup> que pintó las paredes internas del pabellón de la Bienal en la apertura de la exposición. La negativa de los curadores a participar de una discusión pública sobre la injusta prisión de una de las participantes de la *pichação*, Caroline Pivetta da Mota,<sup>9</sup> reveló un lado delicado y controvertido de la Bienal de San Pablo: la dificultad de las grandes exposiciones para lidiar con una acción que trae hacia dentro del acontecimiento del arte las políticas de la vida. Los curadores de la 28ª Bienal invitaron al público a reflexionar sobre el vacío de uno de los pabellones, en una muestra destacada por el número reducido de obras y el recorte presupuestario. La propuesta conceptual parece haber tomado la forma de una venganza simbólica contra la “institución arte”,<sup>10</sup> a través de la acción independiente de los *pichadores*. El hecho puede ser considerado una respuesta a las proposiciones de la curaduría, que en el texto de apertura de la exposición afirmó:

“La transformación de la planta baja del Pabellón Ciccillo Matarazzo en una plaza pública, como en el diseño original de Oscar Nie-

meyer en 1953 para el parque, sugiere una nueva relación de la Bienal con su entorno – el parque, la ciudad–, que se abre, como el ágora en la tradición de la polis griega, un espacio para encuentros, confrontaciones, fricciones. [...] Al contrario de las bienales anteriores que transformaron el interior del pabellón modernista en salas de exposición, esta vez el segundo piso está completamente abierto. Es en este territorio del supuesto vacío que la intuición y la razón encuentran suelo propicio para hacer emerger las potencias de la imaginación y de la invención. Este es el espacio en el que todo está en un devenir pleno y activo, creando la demanda y las condiciones de la búsqueda de otros sentidos, de nuevos contenidos.”

No obstante, tan pronto como la ciudad, las confrontaciones, las fricciones y los nuevos contenidos ocuparon aquel espacio, fue activada la seguridad y llamada la policía. El curador Ivo Mesquita clasificó la acción de los *pichadores* de “*arrastão*”<sup>11</sup> y de “táctica terrorista”. Como medida protocolar, la Bienal instaló detector de metales y colocó personal para revisar a los visitantes. Muy probablemente, si esta acción de reivindicación del

**8>** *Pichação* se refiere al acto de escribir sobre muros, fachadas de edificios, calles o monumentos, usando tinta de difícil remoción con aerosol, estétencil o rodillo. En general, se trata de frases de protesta o insulto, cuestiones personales o incluso amorosas, aunque también se utiliza como forma de demarcación territorial entre grupos rivales.

Pese a utilizar básicamente las mismas técnicas de ejecución, los mismos soportes y contar también con algún grado de trasgresión, en Brasil se le reconoce una diferencia conceptual respecto al Graffiti (*Graffiti*), en tanto este último es en principio más elaborado y tiene un mayor interés estético, siendo considerado una forma de expresión artística contemporánea y respetado incluso por el poder público. La *Pichação*, en cambio, es considerada esencialmente transgresora y

visualmente agresiva, y como una práctica que degrada el paisaje urbano; en fin, mero vandalismo desprovisto de valor artístico. Ésta es por definición hecha en lugares prohibidos y por la noche, en operaciones rápidas, y es considerada un ataque al patrimonio público o privado, por lo que su autor puede ser condenado a prisión o al pago de una multa.

En San Pablo, los *pichadores* organizan “equipos” de *pichação*, los cuales poseen determinadas reglas y líderes (llamados “*cabeça*”). Organizan habitualmente encuentros (“*points*”), y cada uno posee graffías distintas que los caracteriza. (*N. del E.*)

**9>** Para una reflexión más detallada sobre el caso, ver Mesquita, André, Matuck, Artur, Arenas, Cristiane, Sandeville Jr., Euler, Vivacqua, Flavia, Adams, Gavin, Sander, George y Parra, Henrique. “Caso

Caroline Pivetta da Mota na 28ª Bienal de São Paulo”, diciembre de 2008. Disponible en: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/br/asa/archives/001984.html>>.

**10>** El concepto “institución arte” definido por Peter Bürger, comprende “tanto el aparato de producción y distribución de arte como a las ideas dominantes en el arte en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”. Ver Bürger, Peter. *Teoría da Vanguarda*. Lisboa: Vega/ Universidade, 1993, p. 52. [Edición en español: Teoría de la vanguardia, Madrid, Península, 1987]

**11>** Este término de difícil traducción se refiere a una táctica de robo colectivo urbano utilizada originalmente en la década del ochenta en Río de Janeiro, y posteriormente en otras ciudades brasileñas. (*N. del E.*)

espacio público del arte por medio de acciones de protesta hubiese sido orquestada por algún artista participante de la 28° Bienal, nadie habría ido preso y la *pichação* hubiese sido considerada “intervención artística”. En una realidad donde jóvenes oriundos de la periferia tienen poco o ningún acceso a recursos institucionales, la *pichação* sobre el vacío de una de las muestras de arte más importantes del mundo, y la prisión de una *pichadora* por casi dos meses, volvieron evidentes las dificultades del sistema del arte en reconocer la potencia de trasgresión en el ámbito del lenguaje y del comportamiento. Así, la institución hizo evidente su fuerza en la producción de valor fijando la norma que determina cuales prácticas artísticas y expresivas son permitidas, y cuales son ilegítimas, privilegiando aquellas que confirman la producción de sentido más o menos sometido al control curatorial. Más allá de que la *pichação* sea foco de cooptación y objeto de interés académico y de muestras artísticas en el exterior,<sup>12</sup> su práctica, señala Teresa Caldeira, reacciona a las múltiples formas de desigualdad social que modelan la sociedad y el espacio urbano,<sup>13</sup> y es la exposición del propio conflicto. En el caso de la 28° Bienal, la dificultad de lidiar con lo imprevisto, con la apropiación de su

espacio, recurriendo al sistema judicial y carcelario, aplanan el papel diferenciado que una institución cultural podría asumir. Tal vez sea oportuno recordar la provocación hecha por Henri Lefebvre hace algunas décadas y dirigirla ahora a los pilares de la Bienal de San Pablo en lo referido a sus dificultades de “contextualizarse”: “¿Usted piensa que el arte es exterior y superior a la vida real y que aquello que el artista crea está en un plano trascendental?”<sup>14</sup> Es cierto que muchos de los artistas participantes de las bienales de San Pablo no dejaron de hacer crítica institucional; pero esto no quiere decir que ésta no haya sido anulada, desconsiderada, cooptada o normalizada por la misma institución. Parte de los dibujos que el artista Nicolás Robbio hizo sobre la crisis de la Fundación y del proyecto de curaduría de la 28° Bienal fueron censurados<sup>15</sup> y Rodrigo Bueno se retiró de la exposición. El punto sobre el que llamamos la atención de los episodios citados, es la neutralización institucional de un debate por la propia forma en que la curaduría de una Bienal dialoga o interactúa con un público extendido<sup>16</sup> que desborda la pequeña “comunidad” involucrada en el arte que transita por los circuitos de galerías y coleccionistas. Como resultado de esta neutralización, la Bienal de

**12>** Como la muestra *Né Dans La Rue: Graffiti*, realizada ahora en la Fundación Cartier en París, que eligió al *pichador* Djan Ivson da Silva (Cripta) para pintar la fachada del predio, y el libro de Francois Chastanet, *Pixação: São Paulo Signature*. París: Xg Press, 2007.

**13>** Caldeira, Teresa. “Um espaço público contestado: muros, grafites e pichações em São Paulo” [Un espacio público cuestionado: muros, graffitis y *pichações* en San Pablo], en Lagnado, Lisette y Pedrosa, Adriano (eds.). *27ª Bienal de San Pablo: Como Vivir Juntos* (catálogo). San Pablo: Fundación Bienal, 2006, p. 288.

**14>** Lefebvre, Henri. “Clearing the Ground”, en Johnstone, Stephen (ed.). *The Everyday*. Cambridge: MIT Press, 2008, p. 27.

**15>** Estos dibujos fueron publicados en el Forum Permanente junto al texto “Um acordo de cavalheiros em vivo contato” [“Un acuerdo de caballeros en vivo contacto”], de Fabio Cypriano, 2008. Disponible en:

<<http://www.forumpermanente.org/impressao/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo/um-acordo-de-cavalheiros-em-vivo-contato>>.

**16>** Es interesante en este sentido el formato de Bienal concebido por los curadores Victoria Noorthoorn y Camilo Yáñez, seleccionados a través de una convocatoria pública de proyectos realizada por la Fundación Bienal del Mercosur, en 2009. El proyecto de los curadores para esta Bienal, *Grito y escuta*, procura amplificar los

instrumentos de contacto entre el dispositivo-bienal y su público, diversificando iniciativas: un programa pedagógico apoyado en residencias artísticas y desarrollo de proyectos de artistas; una radio (“Radiovisual”); una exposición con obras realizadas en soporte WWW inscrita en una convocatoria internacional; una exposición itinerante (“Projetável”); y un Programa Editorial dirigido por los artistas. La Bienal parece atenta a asociar la creación artística a metodologías de investigación —característica de buena parte del arte contemporáneo— y la pedagogía, indicando la necesidad y posibilidad de nuevas estrategias.

San Pablo evidencia en su estructura un hecho que compromete en su génesis cualquier potencia de operar sobre los desafíos expuestos, a través de su intolerancia con hechos que inciden directamente sobre las fronteras culturales, sociales y económicas. Con esto, la Bienal se tornó homogénea en su diversidad y fragmentación, demostrando poca receptividad para la diferencia y para acciones que cuestionan su autoridad. Por otro lado, en el artículo “Viva o contato, viva a vaia”<sup>17</sup> [“Viva el contacto, viva el abucheo”] Ricardo Basbaum considera que las bienales de 2006 y 2008 proporcionaron avances. Para él, esas dos bienales iniciaron una curva ascendente para el evento, diferente de bienales anteriores marcadas por la publicidad y por la ambición de tener un público masivo, aun cuando se tornasen por esto en espacios repetitivos y anodinos. Existe una complejidad en las instituciones y no es nuestra intención subestimar esta condición o ignorarla. El episodio de la *pichação* es uno de los síntomas de esta complejidad. Las acciones asociativas celebradas a lo largo de este texto también comprenden una serie de problemas y contradicciones. Las discusiones de este

colectivo permanecen inconclusas. Nos concierne a nosotros cuestionar cuáles son las posibilidades futuras de que Bienal de San Pablo cree espacios de reflexión crítica y experiencia sensible por medio de proyectos curatoriales no normalizadores ni vinculados estrictamente a los sistemas institucionales del arte; resultado de diálogos creativos con procesos vitales e incluso contradictorios del ambiente contemporáneo. La demanda señalada por este colectivo, sobre todo a partir de la crítica más contundente y necesaria a la última Bienal y de la institución de arte en su cruzamiento con la sociedad, es claramente una demanda afirmativa de transformación, de reinención, de rechazo a los viejos modos de control que rigidizan estructuras culturales, apostando a fuerzas y acciones que producen lo urbano y sus manifestaciones. La pregunta que establecemos aquí es cómo el mundo del arte puede dialogar y contribuir a otros mundos. O, retomando el título de la 27ª Bienal: ¿Cómo vivir juntos? Como dijo cierta vez el crítico Simon Sheikh: “El arte importa, ciertamente, pero no es suficiente”.<sup>18</sup>

*Traducción de Andrés Bracony*

17> Revista *Trópico* online.

18> Sheikh, Simon. “Representation,

contestation and power: the artist as public intellectual”. Disponible en

<[http://www.republicart.net/disc/aap/sheikh02\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/aap/sheikh02_en.htm)>.

# Jerarquías estéticas de la modernidad/colonialidad

El sistema internacional del arte y la geopolítica de los imaginarios museográficos

**Joaquín Barriendos<sup>1</sup>**

**E**l objetivo de este breve texto es enmarcar algunos de los dilemas decoloniales a los que se enfrentan en la actualidad los museos progresistas de arte. En la primera parte contextualizaré lo que yo llamo el proceso de re-occidentalización del arte global desde el punto de vista de la teoría de la transmodernidad, propuesta por el filósofo Enrique Dussel. En la segunda parte describiré la manera en la que

algunos museos y algunas entidades internacionales se han avocado recientemente a incluir a América Latina en el interior de su agenda geopolítica. A la luz de estos procesos intentaré demostrar que aquello que hace sólo un par de décadas era considerado como un conjunto de representaciones estereotípicas de las geografías periféricas o no occidentales, en la actualidad circula dentro del sistema internacional del arte contemporáneo como un poderoso recurso geoestético.

**1> Joaquín Barriendos** es en la actualidad investigador asociado del Programa en Estudios de Museos de la Universidad de Nueva York. Desde 2006 es profesor visitante del master en Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la Universidad de Barcelona (Departamento de Historia del Arte) en donde imparte cursos de crítica institucional, estudios visuales y geopolítica del arte contemporáneo. Es coordinador del Grupo de Investigación en Arte Contemporáneo, Interculturalidad y Globalización Cultural de la Universidad de Barcelona y del proyecto Global Visual Cultures (una plataforma interdisciplinaria

en diálogo con universidades de Eslovenia, México, España y Estados Unidos). Es miembro fundador del proyecto Tristestópicos. Ejercicios de crítica cultural sobre los imaginarios de América Latina (el cual aborda asuntos de política cultural, transnacionalidad y economía cultural entre Europa y América Latina). Es coordinador del simposio anual Culturas Visuales / Diseños Globales, el cual se celebra desde 2007 en el centro Arts Santa Mònica. De 2006 a 2009 fue editor asistente de los proyectos Transversal y Transform (ambos desarrollados por el European Institute for Progressive Cultural Policies de Viena). De

2006 a 2008 fue editor asistente de Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Escribe para la revista FlashArt (Nueva York) y es columnista del diario Reforma (México). Trabaja como editor, crítico y curador independiente. Sus áreas de interés son las políticas de representación, la economía cultural, la geopolítica de las instituciones culturales, la transculturalidad y la circulación global del arte contemporáneo de América Latina. La Fundación Espais publicó su libro Geoestética y Transculturalidad. La internacionalización del arte contemporáneo.

## El “giro decolonial” y las otras modernidades

Desde el terreno de lo que se conoce como el giro decolonial,<sup>2</sup> el filósofo latinoamericano Enrique Dussel ha descrito la modernidad como un sistema constituido por dos paradigmas distintos: el Paradigma Eurocéntrico de la Modernidad y el Paradigma Mundial de la Modernidad/Alteridad. Desde su punto de vista, sólo el segundo reconoce las relaciones jerárquicas entre el “nosotros” y el “los otros”; entre la epistemología eurocentrada y los saberes periféricos. Para Dussel, por lo tanto, sólo en el Paradigma Mundial de la Modernidad/Alteridad se hace explícito un tipo de occidentalización de los saberes inaugurado por el colonialismo trasatlántico. A partir de esta descripción del sistema mundo moderno/colonial, la propuesta decolonial de Dussel consiste en reconducir el segundo paradigma hacia lo que él denomina la Trans-Modernity; es decir, no sólo hacia el reconocimiento de modernidades otras (o hacia el reconocimiento de saberes otros diferentes a aquellos que la modernidad eurocentrada consideró como universales) sino hacia la aceptación de la inminente necesidad de tender hacia la restitución inter-epistémica entre culturas que llevan a cuestras diferentes procesos históricos de modernización o percepciones antagónicas respecto a las herencias geo-epistemológicas de la modernidad. En este sentido, tanto la teoría de la transmo-

derinidad como la teoría decolonial en su conjunto deben ser consideradas como un verdadero giro geoepistemológico.<sup>3</sup>

Si se asume el paradigma de la transmodernidad en toda su dimensión crítica, resulta evidente que ni la globalidad, ni la postmodernidad, ni la postcolonialidad pueden concebirse como la superación efectiva del régimen de colonialidad inaugurado por la modernidad imperial europea. Es por esta razón por lo que teóricos como Anibal Quijano, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez y Walter Mignolo han hablado de la colonialidad del poder como una matriz estructural presente en nuestros días, la cual resistió no sólo al proceso de descolonización administrativa de los territorios coloniales, sino también al proceso de “postcolonización” de dos de las instituciones en las que se materializó la Historia (occidental) del arte (moderno/colonial): la universidad y el museo. Frente a esta descolonización inconclusa del museo, la pregunta que debemos hacernos es entonces la siguiente: ¿Cómo se manifiesta la matriz de colonialidad del poder en aquellas políticas museográficas que abogan por la eliminación de las jerarquías geopolíticas entre los centros y las periferias del sistema internacional del arte? Como decíamos antes, la institucionalización del concepto global art en tanto que un nuevo imaginario museográfico pretendidamente global y postcolonial es, desde nuestro punto de vista, una de las formas en las que dicha colonialidad del poder efectivamente se expresa.

**2>** Sobre el “decolonial turn” ver Castro-Gómez, Grosfoguel (Edit.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Instituto Pensar; Siglo del Hombre Editores; IESCO, Bogotá (2007); Grosfoguel, “The Epistemic Decolonial Turn” in *Cultural Studies*, Volume 21, Numbers 2-3, March 2007, pp. 211-223 (13). Consultense también las actas de los

siguientes simposios: *From the Left Turn to the Decolonial Option: Conceptualising Current Latin America*, Copenhagen, Dinamarca, International Development Studies and Intercultural Studies, Roskilde University, Mayo 20-23, 2008, Lars Jensen (coord.); *Decolonial Turn/Western Universalisms: Debates on the Border Thinking*, Barcelona-Madrid, March 25-31, 2008; CIDOB-Universidad Autónoma de

Madrid, Grosfoguel, Barriandos, Hernández-Ramírez, Vargas (coords.).  
**3>** Enrique Dussel “Europa, modernidad y eurocentrismo” en Edgardo Lander (edit.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000; Dussel (2002), “World System and ‘Transmodernity’”, *Nepantla, Views from South*, vol. 3, Nº 2, pp. 221-244.

### La paradoja geoestética del arte global

Como lo ha hecho notar Tony Bennett,<sup>4</sup> uno de los rasgos característicos del nacimiento del museo que hemos venido definiendo como moderno/colonial es su autopercepción de ser la única institución autorizada, dedicada y capacitada para generar relatos y representaciones en torno a las jerarquías civilizatorias y al valor histórico o geopolítico de la cultura (entendiendo aquí cultura como la cultura occidental). Se puede afirmar en consecuencia que el museo moderno/colonial se consolidó históricamente a través de discriminar entre lo que es y lo que no es cultura, entre lo que es y lo que no es civilización, entre lo que es y lo que no es arte, entre lo que es universal y lo que no lo es. De manera similar, pero guiados por un fuerte deseo de legitimidad global, los museos de arte pretenden albergar por su parte las herramientas epistemológicas para definir qué es y qué no es arte contemporáneo, así como los argumentos geopolíticos para establecer qué es el arte moderno y hasta dónde llega (temporal y geográficamente) la modernidad occidental. Como puede deducirse, la autopercepción que tienen hoy los museos de arte de ser ellos los únicos depositarios de la producción global del arte contemporáneo abre una serie de cuestionamientos que van más allá de lo meramente expositivo, archivístico o museológico. Es posible afirmar entonces que el concepto global art no es una categoría estética, historiográfica o cronológica, sino más bien una categoría geopolítica o, mejor dicho,

geoestética, la cual conlleva en sí misma la paradoja de refundar el pensamiento occidentalista inaugurado por la modernidad/colonialidad. En consecuencia, el global art no es un tipo de producción artística la cual puede ser adquirida, coleccionada y exhibida en los museos de arte sino más bien un tipo de capital simbólico o recurso geoestético del cual se valen los museos de arte para producir o reproducir discursos e imaginarios en torno a la modernidad occidental. En alguna medida, la re-occidentalización del concepto arte global consiste entonces en una mezcla de negación histórica y reversión epistémica del paradigma de la transmodernidad propuesto por Dussel. Podemos concluir por lo tanto que, a pesar de la aparente contradicción que ello supone, el paradigma universalista del museo moderno/colonial ha resurgido entonces en el interior mismo los museos progresistas y revisionistas que abogan por la reescritura de los diseños geoestéticos generados por los endeudamientos geopolíticos de la modernidad. Ahora bien, ya que mi intención no es únicamente entender las contradicciones de la mentalidad reformista del museo occidental sino valorar también hasta qué punto los museos de arte están capacitados para llevar a cabo la descolonización y la desoccidentalización de sus propios imaginarios museográficos, me gustaría describir ahora la manera en la que América Latina ha sido reinventada como una región geoestética emergente sumamente estratégica para ciertos museos. Al hacerlo, lo que pretendo es poner en evidencia que, si no se parte de un

4> Bennett (1995), *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres y Nueva York, Routledge; Bennett (2004), *Past Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism*, Londres y Nueva York, Routledge.

5> Sobre este concepto ver Roberto Fernández Retamar, "Nuestra América y Occidente," en: Casa de las Américas, 98,

1976, pp. 36-57; Fernando Coronil, "Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo," en: Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Buenos Aires, 2000; Fernando Coronil, "Beyond Occidentalism: Towards Nonimperial Geohistorical Categories," en:

*Cultural Anthropology*, 11, 1, febrero 1996; Walter Mignolo, "Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina" en: *Cuadernos Americanos*, 64, XII, UNAM, México, 1998; Anibal Quijano e Immanuel Wallerstein, "Americanity as a Concept or the Americas in the Modern World System," en: *International Social Sciences Journal*, 134, UNESCO, Paris, 1992.

lugar de enunciación geopistémica que sea radicalmente desoccidentalizador,<sup>6</sup> todos los esfuerzos del revisionismo geopolítico terminan por generar endeudamientos simbólicos entre Occidente y el resto del mundo, los cuales, como veremos, terminan por convertirse en nuevos capitales simbólicos aprovechables por el mercado global del arte.

### La reinención de América Latina como región geoestética emergente

La expansión global del new internationalism<sup>6</sup> propició que entre América Latina y el sistema internacional del arte contemporáneo se establecieran una serie de mutuas conveniencias así como también un conjunto de nuevas tensiones geopolíticas. Como he intentado explicar en otro momento, durante la década de los noventa no sólo se internacionalizó el arte contemporáneo de América Latina sino también lo latinoamericano o lo latino en tanto que un activo eco-

nómico estratégico para el mercado global.<sup>7</sup> Caracterizada por ser al mismo tiempo periférica, occidental, fantástica, europeísta, hiperrealista, revolucionaria y “calibánica”, la anfibia identidad cultural de América Latina se convirtió rápidamente en una potente región geoestética emergente, de la cual comenzaron a valorarse rasgos estéticos diferentes a los propiamente “fantásticos” o coloristas; es decir, su radicalidad político-conceptual, sus neo-concretismos, sus geometrismos abstractos, sus experimentaciones antibarrocas y sus neoconceptualismos poéticos.<sup>8</sup> Esta es la razón por la cual la circulación global de algunas piezas emblemáticas de aquello que algunos teóricos han insistido en llamar los conceptualismos ideológicos (Marchán Fiz), los conceptualismos calientes (Pastor Mellado) o los conceptualismos de contextualización (Luis Camnitzer) ha propiciado, paradójicamente, una suerte de reforzamiento o reinención de la identidad regional de América Latina. Puede de-

**6>** La historia del new internationalism es, a pesar de su reciente aparición, lo suficientemente compleja como para pretender esbozarla en estas páginas. En otro trabajo he intentado rastrear algunas de las transformaciones del new internationalism tomado como punto de partida los debates curatoriales y las teorías académicas más relevantes en torno a este fenómeno. De manera hasta cierto punto inaugural, fue el encuentro Expanding Internationalism el que propició la difusión “global” del new internationalism en tanto que un nuevo paradigma geopolítico del arte contemporáneo. Celebrado en 1990 en el marco de la XLIV Bienal de Venecia, en este encuentro se plantearon dos lecturas contradictorias de lo internacional y de lo global: 1) una lectura progresista afirmativa: que confía en la traducción de lo postcolonial en las políticas de representación internacionalistas del arte contemporáneo; y 2) una lectura suspicaz, que duda de las bondades del new internationalism en tanto que paradigma de la descolonización del pensamiento geoestético. Sin lugar a dudas, el carácter internacionalista de la

Bienal de Venecia operó como el marco legitimador de las lecturas más afirmativas y alimentó la idea de que el sistema internacional del arte contemporáneo estaba entrando en una fase global menos jerárquica y más abarcadora de la geografía mundial. A partir de entonces –y no necesariamente en sintonía con las más de cincuenta aportaciones teóricas que tuvieron lugar durante el encuentro Expanding Internationalism– puede decirse que el new internationalism inició su proceso de consolidación en tanto que un nuevo global-led museographic imaginary. Ver Barriendos, “Global Art and Politics of Mobility: Transcultural Shifts in the International Contemporary Art-System” en Mieke Bal, Miguel Á. Hernández-Navarro (Edit.), *Art and Visibility in Migratory Culture: Enacting Conflict and Resistance, Aesthetically* (a publicarse en 2009). **7>** Barriendos, “Localizando lo idéntico / globalizando lo diverso. El “activo periferia” en el mercado global del arte contemporáneo” in Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. Boletín de Gestión Cultural N° 12: Mercado del Arte Contemporáneo, June, 2005, pp. 1-10.

**8>** La gestión de lo fantástico ha sido un tema de debate en lo que se refiere al mercado del arte latinoamericano en los noventas; sobre el tema ver: Ramírez, “Beyond “the Fantastic”: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art” en: *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Edited by Gerardo Mosquera. Londres: Institute of international Visual Arts, 1995, pp. 229-246. **9>** Desde el punto de vista de la economía cultural se puede decir que, en tanto que capitales simbólicos, los “activos-periferia” sirven para capitalizar bienes y mercancías asociadas a lo marginal, lo periférico, lo maravilloso, lo no canónico, lo geográficamente exótico, etcétera. El concepto “activo periferia” es considerado aquí como una extensión transnacional del concepto “activo país”, el cual es entendido como un conjunto de fortalezas y debilidades vinculadas a un país de origen, las cuales incorporan o sustraen valor a los bienes o mercancías y repositionan marcas y mercados. Sobre el tema ver Barriendos, “Localizando lo idéntico...”, op. cit.

cirse entonces que hacia la mitad de la década de los noventas lo latinoamericano operaba ya dentro del sistema internacional del arte contemporáneo como un nuevo activo geostético o “activo-periferia”.<sup>9</sup> Para explicar a qué nos referimos con la idea de la reinención de la región latinoamericana a través de los mercados globales del arte conviene citar las palabras del joven economista Jill Kreps: “en nuestros días, la categoría arte latinoamericano depende de la región latinoamericana pero gana interés gracias a la existencia de compradores estadounidenses. Los inversores de este país se interesarían más por categorías como arte ruso, arte indio y arte chino si pudieran diversificar el riesgo de sus portafolios y si pudieran también aumentar su fortaleza y sus beneficios específicos, de la misma manera que lo hacen con la categoría arte latinoamericano”; otra cita, esta vez de Mary Anne Martin, fundadora de la división de Arte Latinoamericano de Sotheby’s y miembro del Comité de Selección de Art Basel Miami Beach, nos ayudan por su parte a entender cómo opera en la actualidad el capital simbólico de lo latinoamericano en el sistema internacional del arte contemporáneo: “el mercado del arte latinoamericano no existía hace veintidós años; no quiero decir que las obras de algunos artistas latinoamericanos no se vendieran en diferentes mercados, sino que no eran comercializadas a través de una categoría de coleccionismo regional [...], yo estoy segura que este interés inmenso por lo latinoamericano no existiría si las subastas no hubieran arrojado luz sobre el arte de esta vasta región a partir de la construcción de un común, pero no homogéneo, nuevo patrimo-

nio [...], la idea del ver al arte latinoamericano horizontalmente a través de ejes nacionales en lugar de verlo verticalmente país por país ha marcado desde luego una forma de hacer en el mercado. Esto ha ocurrido además en un momento muy oportuno, impidiendo un nuevo aire al mercado global, el cual ansiaba ser redefinido”.<sup>10</sup>

Para explicar por otra parte a qué nos referimos con la idea de la reinención de lo latinoamericano en tanto que un “activo-periferia”, vale la pena citar las palabras de Mari Carmen Ramírez, fundadora del ICCA (Centro Internacional para las Artes de las Américas del Museo de Bellas Artes de Houston): “La ganancia nunca está asegurada. Pero, si desde nuestro arte, cobramos conciencia de esa perspectiva privilegiada que nos dan los 360° del ‘afuera’ de la periferia, tal vez podamos pescar en y el momento preciso [...] Tomémoslo en cuenta, sobre todo en el sentido marginal de muchos de sus artistas quienes cáusticamente no sólo fueron obliterados en su momento generacional por diversas modas sino que, de manera innegable, o vendieron poquísimos o nunca tuvieron mercado”.<sup>11</sup> Asociando tres niveles de perifericidad de las neovanguardias latinoamericanas (el mercadológico, el geopolítico y el discursivo) la apuesta de algunos museos como el MFAH (Museum of Fine Arts, Houston) parece ser entonces la de criticar aquellos modelos expositivos que, en palabras de la propia Mari Carmen Ramírez, “pretenden cancelar lo único que nos brinda respeto en los centros legitimadores: la precedencia asombrosa, la transformación radical, la diferencia incuestionable”.<sup>12</sup> Como puede verse, lo que da

**10>** Mary Anne Martin (1998), *The Latin American Market Comes of Age* Martin, Mary-Anne. En *Mary-Anne Martin Fine Art Web Site* <<http://www.mamfa.com/articles/index.html>>, consultado el 20 de agosto de 2008

**11>** Ramírez, “Nuevos modelos de exposiciones de arte latinoamericano del Siglo XXI: Impacto y Eficacia” mesa de debate celebrada el 20 de Mayo de 2005 y publicada como artículo en: *Circuitos Latinoamericanos/Circuitos*

*Internacionales. Interacción, roles y perspectivas*, Buenos Aires, arteBA Fundación, 2006, pp. 42-43.

**12>** *Ibidem*.

forma a lo latinoamericano en tanto que un nuevo “activo-periferia” en este tipo de lecturas neorregionalistas es la suposición de que en América Latina existe una profunda politización radical del arte, una cercana convivencia con lo fantástico y una auténtica marginalidad identitaria.

Ahora bien, de cara a comprender las nuevas relaciones entre la economía simbólica del arte global y el revisionismo geopolítico de los museos de arte, el proceso de reinvenición de América Latina en tanto que una región geoestética emergente estratégica nos obliga a hacernos las siguientes preguntas: ¿De qué tipo de argumentos geoepistemológicos se valen los museos a la hora de incluir a América Latina en sus imaginarios museográficos? ¿El revisionismo geopolítico de los museos de arte revierte o más bien alimenta el carácter periférico de lo latinoamericano? Y, finalmente, ¿qué se requiere para que los museos operen como un contrapeso geopolítico respecto a los procesos de acumulación de aquellos capitales simbólicos generados por la aparición de las regiones geoestéticas emergentes en el sistema internacional del arte?

No intentaré dar respuesta a estas preguntas, sino más bien enlistar algunos puntos medulares que, a mi juicio, los museos de arte deberían considerar si es que pretenden superar las contradicciones geopolíticas, geoestéticas y geoeconómicas que hemos descrito antes respecto a América Latina. Primero, la falta de una respuesta bien fundada a las preguntas por quién, desde dónde y cómo es que la representación de las regiones estéticas periféricas ha ido ganado reconocimiento como parte de la nueva geografía del arte contemporáneo; segundo, el hecho de que el marco tradicional de legitimación del museo moderno/colonial

parece seguir existiendo sin contradicción en el interior de los actuales imaginarios museográficos progresistas; y finalmente, el reconocimiento de que es imposible alcanzar un diálogo geoestético verdaderamente horizontal entre regiones culturales con modernidades diferenciales cuando algunas de ellas permanecen geo-epistemológicamente y geo-económicamente jerarquizadas por la imaginación geopolítica de la modernidad. En suma, el revisionismo museográfico progresista necesita ir más allá del locus occidental de enunciación. Su punto de partida no puede seguir siendo la eliminación del diseño geopolítico del sistema-mundo moderno, sino aquel que la teoría decolonial denomina el sistema-mundo moderno/colonial. Me gustaría cerrar ofreciendo una lista sintética de los que son, para mí, los temas pendientes en la agenda geopolítica de los museos de arte: 1) la Adquisición de Obras y Archivos en el marco del capitalismo cognitivo (el desplazamiento físico o geoepistemológico de los saberes); 2) la Gestión Corresponsable del Patrimonio Inmaterial Global (como parte de una nueva era para el agenciamiento social y la participación en la esfera pública); 3) la Restitución Histórica y el Diálogo Inter-Epistémico (como una plataforma deontológica para trabajar desde la transmodernidad); 4) la Transversalidad Hemisférica de los Imaginarios Museográficos Globales (la geopolítica del conocimiento y las políticas transculturales de representación). Sin la creación de un nuevo acuerdo geopolítico y geoestético el cual parta de la consideración de estos puntos, o de puntos semejantes, será difícil que del nuevo internacionalismo y del revisionismo geopolítico pensado desde Occidente devengan políticas museográficas y diseños geoestéticos verdaderamente decoloniales.

# Reflexiones sobre los activismos artísticos y políticos latinoamericanos en el campo global

**Cecilia Iida<sup>1</sup>**

**E**n sintonía con el discurso sobre la globalización, las bienales y los espacios internacionales de exposición se multiplican a un ritmo y tiempo vertiginoso. Configurando una red hegemónica, impulsan la profesionalización de los artistas, los espacios de formación y residencia itinerantes y un corpus de artistas reincidentes. Entre las temáticas que dominaron el campo durante los noventa y primeros años del nuevo milenio, el problema de incluir y representar el arte de distintas geografías y naciones fue un tópico recurrente.

Bajo la lógica del capitalismo global, la ilusión de un sistema único de inclusión del arte de diversas naciones puso en marcha un proceso de homogeneización basado en la reiteración de parámetros de selección y exhibición. En este sentido, el arte de América Latina no escapa a esta estructura de control y producción de sentido. Joaquín Barriendos sostiene que la visión romántica y neoprimiti-

vista sobre el arte de las periferias se materializa por medio del prejuicio de que fuera de occidente los artistas están más en contacto con la realidad, con el 'pueblo' y con las multitudes y que, por lo tanto, son más 'originales' o 'puros' y su arte más verídico, más 'real', más efectivo (políticamente hablando).<sup>2</sup> Para el investigador, esta visión construye estereotipos y jerarquías que facilitan el consumo de lo subalterno.

El sistema es permeable a la inclusión de artistas emergentes de circuitos marginales. Creadores con propuestas individuales o grupales, con participantes, gestos e incluso modos de pensar los vínculos entre el arte y la política totalmente diferentes, pero que comparten su interés por intervenir sobre las realidades sociales y políticas específicas de sus países de origen. Puede preguntarse entonces: ¿Cómo son abordadas las acciones de artistas con un legítimo compromiso político? ¿Cómo prácticas de las resistencias o como resistencias prácticas al discurso dominante? ¿Desde

**1> Cecilia Iida** es Licenciada en Artes (FFyL-UBA), Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes, (FFyL-UBA), Adjunta en la Cátedra de Arte Contemporáneo (IUNA) y Adscripta en la Cátedra de Arte Contemporáneo (FFyL-UBA, 2006-2008). Investiga "Los Procesos y los Conceptos de Inclusión

del Arte Contemporáneo de las Periferias en el Sistema Artístico Internacional". Ha desarrollado trabajos de coordinación y gestión cultural en la Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

**2> Barriendos, Joaquín**, "Desconquistas (Políticas) y Redescubrimientos

(Estéticos). Geopolítica del Arte Periférico en la Víspera de los Bicentenarios de América Latina", en Revista Des-bordes. Resonancias desde los Límites del Arte y la Política, N° 0, enero 2009, <[http://www.des-bordes.net/des-bordes/joaquin\\_barriendos.php](http://www.des-bordes.net/des-bordes/joaquin_barriendos.php)>

qué perspectivas estas propuestas con parámetros situacionales definidos se articulan en los espacios deslocalizados del arte internacional?

En este punto, es relevante considerar que los discursos curatoriales –marcos de lectura del arte inscripto en una bienal– no siempre parten de criterios conceptuales semejantes. Me interesa distinguir entre dos modelos curatoriales: aquellos que partiendo de la noción de autonomía del campo artístico, proponen un mapa global sin fisuras, y por lo tanto desdibujan las diferencias; de otros que, poniendo en tensión los vínculos entre lo global y lo local, permiten problematizar estas relaciones. Un claro ejemplo del primer caso es el núcleo internacional Platea de la Humanidad, curado por Harald Szeemann en la 49ª Bienal de Venecia del 2001. En esta edición, el curador concibe un escenario universal de representación igualitaria en el que conviven las más diversas culturas visuales<sup>3</sup>. Una platea es para Szeemann equivalente a un fundamento, los artistas parten de su individualidad apelando a lo eterno del ser humano. Exigiendo la universalidad del arte al mismo tiempo que dar cuenta de los contextos locales, el curador configura un espacio que no es más que una sucesión homogénea de diferencias. El segundo modelo curatorial puede pensarse desde la propuesta de Lisette Lagnado, curadora brasileña en la 27ª Bienal de San Pablo del 2006, en la cual, abandonando la organización basada en las representaciones nacionales, se configura un campo de similitudes, contrastes, vínculos y tensiones que reflexiona sobre cómo vivir juntos.

### Las performances de Regina José Galindo en la *Platea de la Humanidad*

Las performances y poesías de Regina José Galindo emergen en el contexto de una sociedad fragmentada, luego de 34 años de guerra civil en Guatemala. Luego del Acuerdo de la Firma de la Paz Firme y Duradera en 1996<sup>4</sup> surgen eventos en los que la calle es apropiada con poesías, instalaciones, acciones y teatro. Es donde la artista realiza sus primeras performances. El espacio público le ofrece la posibilidad de actuar social, política y estéticamente en los conflictos, y su cuerpo es el medio elegido para llevar a cabo la acción de forma literal y vívida<sup>5</sup>.

Su primera participación en el campo artístico internacional fue en la mencionada Platea de la Humanidad. Allí presenta un video y una performance que interesan por la diversidad de sus propuestas. El video es la documentación low tech de la performance “El dolor en un pañuelo” realizada en la Plaza G&T, en el marco de la exposición colectiva Sin Pelos en la Lengua en Guatemala. En un ambiente oscurecido la artista yace de pie delante de una cama dispuesta verticalmente. Sobre su cuerpo desnudo se proyectan noticias de periódicos en los que se lee títulos como: “Treinta violaciones en solo dos meses”. Su cuerpo es soporte de información y de denuncia. Los brazos extendidos y los pies juntos insinúan una crucifixión, las manos atadas al marco metálico y sus ojos vendados sugieren la escena de una posible violación. La obra se constituye física y simbólicamente, el cuerpo femenino es sujeto paciente de la violencia y la muerte. La performance se desarrolla en un tiem-

3> González, Valeria “Políticas de la Indiferencia: Representaciones del Mundo en las Exposiciones Internacionales”, Ponencia de las III Jornadas de Museología, Centro de Museos de Buenos Aires, 25/26 de octubre, 2004.

4>El Acuerdo de la Firma de la Paz Firme y Duradera buscaba poner fin a tres décadas de enfrentamientos armados. Se abre en Guatemala un período de duelo, de reconstrucción de la memoria e investigación para el esclarecimiento

histórico. A.A.V.V. Guatemala Memoria del Silencio, Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, Guatemala, UNOPS, 1999.  
5> Entrevista de la autora (inédito), 23 de mayo, 2006.

po precario, con una gran economía y simpleza de recursos, pero con una gestualidad devastadora.

El video en la Bienal de Venecia es solo un registro marginal de una acción que remitía al creciente índice de violencia ejercida sobre las mujeres en Guatemala. Las investigaciones de la Unidad Revolucionaria Nacional afirman la existencia de patrones que reiteran los modos de violencia gestados durante el conflicto armado<sup>6</sup>. Reiteración que ha naturalizado relaciones históricas y sociales de poder. En el espacio deslocalizado de la Platea de la humanidad la problemática local y específica que propone la obra se diluye y su denuncia es neutralizada. La articulación de la misma en el campo inespecífico de la bienal puede pensarse como un trasplante artificial<sup>7</sup>. La noción de trasplante permite considerar la imposibilidad de trasladar realidades y experiencias específicas a un campo sin parámetros situacionales definidos. Desde esta perspectiva, es posible pensar que la singularidad de las obras de Galindo pone en evidencia el artificio de la propuesta de la bienal. En contraste, la performance "Piel", que Galindo realiza especialmente para el mismo evento, se acopla al criterio curatorial. Un espejo sobre una pared descascarada y recipientes con agua y jabón, tijeras, peines y hojas de afeitar completan el escenario en el que la artista se rasura por completo. Así, desnuda y completamente afeitada, camina por las calles de Venecia. Los rasgos que caracterizan la obra son los mismos: la acción es simple, con una fuerte carga emotiva, el

cuerpo se expone de modo directo señalando su vulnerabilidad. Pero encarnan, en este caso, un sentido específico vinculado al contexto de su exposición: la obra pareciera seguir la noción curatorial de representar una problemática de toda la humanidad. La acción de afeitarse puede ser entendida como la construcción artificial de un cuerpo. El cuerpo afeitado desdibuja la identidad sexual, delineando una imagen andrógina de la artista. El cuerpo intervenido simula un universal y sintoniza con el discurso curatorial.

### Colectivos activistas en un espacio "idiorrítmico"

*Cómo vivir juntos* es el título de la Bienal de San Pablo del 2006 curada por Lagnado. El interrogante es el tema del seminario dictado por Roland Barthes entre 1976 y 1977 en el Collège de France. El filósofo propone la noción de "idiorritmia" como deseo y utopía del vivir juntos-solos, y lo ejemplifica con modos de convivencias en el que se integra el propio ritmo<sup>8</sup>. Pensar la bienal como un espacio idiorrítmico, como una puesta en común de las distancias,<sup>9</sup> pone en diálogo un conjunto de emprendimientos sociales específicos, que aun conservando su propio ritmo, pueden ser vinculados, contrastados o puestos en tensión. Desde esta perspectiva me interesa analizar la participación del Taller Popular de Serigrafía (TPS) de la Argentina y el movimiento boliviano Mujeres Creando. Grupos que responden creativa y activamente al contexto sociopolítico de sus respectivos países.

6> Estos patrones repiten un esquema de violencia que se ejercía durante el conflicto armado por los soldados y agentes del estado. Las mujeres quedaban junto a sus niños a cargo del hogar mientras los hombres se incorporaban a la insurgencia o huían. Unidad Revolucionaria Nacional. Guatemala - URGN, "Violencia de

Género. El Femicidio en Guatemala", 10 de octubre de 2005, <http://www.terrelibere.it/counter.php?file=208.htm&riga=208>

7> Noción que recupero del análisis de Valeria González sobre la XI Documenta de Kassel (2002) y su reflexión sobre la dificultad de asir el espacio social vivido. Valeria González, op. cit., p. 4.

8> Idios: propio, particular; rhythμός: ritmo, fugitividad del código, intersticio. Barthes, Roland, *Cómo Vivir Juntos: Simulaciones Novelescas de Algunos Espacios Cotidianos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 51.

9> Roland Barthes, op. cit., p. 49.

El colectivo argentino surge en el 2002, en el marco de la crisis y las revueltas populares iniciadas en diciembre del año anterior. En una de las tantas asambleas formuladas en aquel momento, un grupo de artistas decide sociabilizar la técnica de la serigrafía y utilizarla como herramienta de integración e interacción en las marchas sociales. Allí, creaban imágenes y consignas relacionadas con el tópico convocante que estampaban en banderas y prendas de las personas que circulaban en la manifestación. El gesto buscaba otorgar una identidad visual a la movilización, crear intercambios y otorgar circularidad al motivo de la protesta. Por su parte, Mujeres Creando emerge en el contexto del auge del neoliberalismo de los noventa y basa sus acciones en el ideario político anarquista y la lucha feminista<sup>10</sup>. Las activistas parten de la heterogeneidad como principio organizativo y se conciben como un movimiento no artístico, sino social, que utiliza la creatividad como instrumento de lucha y construcción. Desde sus primeras acciones también crean consignas, aunque a modo de pintada callejera. Se trata de graffitis con frases punzantes y escritos en cursiva con los que cubren los muros de Bolivia. Entre las frases más características, la humorada: “No soy originaria, soy original”, busca resistir con ironía a las clasificaciones impuestas. Desde entonces realizan múltiples acciones de denuncia y protesta, entre muchas otras actividades<sup>11</sup>. Ambos grupos coinciden en los lazos que

han establecido con otras agrupaciones sociales y en que toman la calle como el escenario político en el que despliegan sus acciones. Asimismo, en San Pablo, ninguno consideró el espacio de la bienal como un lugar propicio para la acción directa. Sin embargo, concibieron su participación en formas muy diversas.

Las acciones del TPS en la Argentina se desarrollaban en las marchas y eventos emergentes de un contexto social y político específico, por lo que era inocuo el trasladar estas experiencias al contexto global<sup>12</sup>. En cambio, presentaron un archivo compuesto por el repertorio iconográfico serigrafiado y banderas estampadas. Éstas últimas escaparon al espacio asignado, inmiscuyéndose también en el corredor del impecable pabellón. Objetos e imágenes de comunicación directa que aun connotando el pasado funcionaban de modo independiente. El testimonio se completaba con un video documental que tenía como finalidad narrar la historia del colectivo y el compromiso activo con la situación sociopolítica del país. La lógica del registro y el archivo implican una ausencia, la imposibilidad de restituir la totalidad de lo vivido. Renunciando a la espectacularidad y al impacto que podría haber generado el serigrafiar prendas en la bienal, el colectivo elige instalar un dispositivo crítico que pone en evidencia la dificultad para asir la experiencia estético política en el contexto artístico internacional.

Desde otra perspectiva, Mujeres Creando

<sup>10</sup> María Galindo, –socióloga y una de sus fundadoras– concibe la emergencia del movimiento en oposición y resistencia a los organismos internacionales y ONG que instalaron una visión tecnocrática de los horizontes que debían plantearse las mujeres. Marrone, Gustavo, “La Inestabilidad e Imprevisibilidad son su Mayor Riqueza. Métodos, Sistemas y Objetivos del Arte Actual en Tres Diferentes Contextos”, *ramona*, N° 49, Buenos Aires, abril, 2005, p. 42.

<sup>11</sup> Las actividades de Mujeres Creando por su complejidad y diversidad exceden este breve escrito. Para ampliar este punto: <http://www.mujierecreando.org/>  
<sup>12</sup> Cabe mencionar el contraste con la editorial argentina Eloisa Cartonera que participó en esta edición y decidió trasladar su producción considerando que: “La exposición fría de los libros, por más que sean lindos, no haría crecer al proyecto, perdería su intención primordial de intercambio”. Desde esta perspectiva

publicaron “Butterfly”, estableciendo un vínculo directo con el relato de la artista Virginia de Medeiros que participaba también en la bienal. Libro que se producía y vendía al público en el espacio asignado a la editorial. Entrevista de Santiago García Navarro a Javier Barilaro, en: 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto: Guía, Ed Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, São Paulo: Fundação Bienal, 7 de outubro a 17 de dezembro, 2006, p. 66.

optó por utilizar un archivo fotográfico preexistente que junto a graffitis y escritos en tiza sobre el muro negro, buscaba entrecruzar el pasado con el presente. Las imágenes tomadas del archivo Julio Cordero, encarnan diversos aspectos de la sociedad boliviana: los soldados asesinados en los conflictos bélicos entre Bolivia y Brasil en Acre, las elites en sus fiestas, los indios sublevados en el siglo XIX y las mujeres presas. El conjunto iba acompañado por cartas dirigidas al actual presidente Evo Morales y firmadas por: Zárate Willka –un indígena sublevado–, un soldado anónimo muerto en la campaña de Acre y una joven presa. Esta última explicaba: “He clavado el cuchillo de la cocina en sus testículos porque el patrón quería violarme como lo ha hecho con mi hermana, mi mamá y mi prima”. La propuesta plantea una relectura de la historia social boliviana poniendo en evidencia las encrucijadas históricas imperantes. Comparando ambas propuestas, es paradójico que el grupo con menor filiación con el campo artístico creó una intervención que apuntaba a la reflexión en el contexto de la bienal. Sin embargo, las mesas de discusión y debate –que suelen acompañar las actividades de Mujeres Creando– estuvieron ausentes. Reflexionando sobre la experiencia, María Galindo, una de las fundadoras del colectivo, comentó: “La bienal me habla entonces de dispersión, de sonambulismo, de espectacularidad, de desencuentro”<sup>13</sup>. Aun así, el diálogo y la discrepancia surgían en la relación con otras propuestas de compromiso instaladas en el mismo piso y en cercanía física con ésta. Menciono solo dos casos: las imágenes del archivo Cordero se vinculaban

con las pinturas de Hélio Melo<sup>14</sup>, un trabajador de las plantaciones de látex de Acre y escritor, músico y dibujante autodidacta. Al mismo tiempo, las imágenes de indígenas sublevados y de mujeres presas contrastaban fuertemente con la serie Marcados (1981-1983) de Claudia Andújar<sup>15</sup>. Serie compuesta por fotografías de los Yanomami que la artista captó durante una campaña médica. Hombres, mujeres y niños de frente, llevando una placa con un número identificatorio. Para la artista, los supuestos “retratos” apuntan a la comprensión de la otredad. Sin embargo, en el contraste con las fotografías del archivo boliviano, las obras de Andújar recordaban vivamente la fotografía característica del sistema penitenciario y otros registros clasificatorios y de identificación utilizados como medios de control humano.

Que los espacios de exhibición del mainstream definen parámetros estrechos para el arte periférico es evidente. Aun así, el contraste entre los modelos curatoriales permite establecer diferencias que modifican la lectura de aquellas propuestas. Mientras que en la Platea de la humanidad de Szeemann, la obra de Galindo se diluye en una sucesión infinita de diferencias; el espacio de coexistencia idiorrítica de Lagnado –sin reponer las experiencias vívidas del arte político activista– permite poner en diálogo y discusión similitudes y diferencias entre las diversas propuestas.

Para finalizar, me interesa volver sobre la pregunta inicial: ¿Estas acciones de artistas con un legítimo compromiso político son leídas como prácticas de las resistencias o como resistencias que devienen funcionales al

**13>** Entrevista a María Galindo, “Bienal Fez ‘Desinfecção’ do Nome para Exibir Daspu, Crítica Maria Galindo”, UOL, Brasil, 2006, <<http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u29.jhtm>>

**14>** Las obras de Hélio Melo (1926 Vila Antinari - 2001 Acre, Brasil) fueron parte del rescate curatorial.

**15>** Claudia Andújar (Suiza 1932 – vive y trabaja en San Pablo, Brasil) toma las fotografías en blanco y negro como

registro para la campaña médica que buscaba controlar las enfermedades generadas por el “avance civilizatorio” que viene desarrollándose en esta zona del Amazonas desde 1970.

discurso dominante? El termómetro internacional mide el arte periférico según su contemporaneidad y las relaciones que establecen con una realidad que suponen previamente conflictiva. Y aún así, que los artistas desdibujen barreras entre el arte y la política, que participen activamente en situaciones de la realidad diaria sigue siendo fundamental. El error, creo, es considerar la creatividad local como síntoma de la pobreza de

recursos, de los rasgos de marginalidad y los contenidos de violencia social y política que revela. Este reduccionismo reproduce y sostiene un sistema de jerarquías económicas y sociopolíticas que ignora que éstos y otros rasgos estéticos y políticos del arte activista latinoamericano son elecciones, herramientas y estrategias que evidencian una voluntad activa para el cambio y la transformación de la realidad que nos rodea.

## **ramona se pone exclusivísima**

Los últimos 6 números,  
sólo por suscripción,  
sólo por \$60; o los últimos  
12 números sólo por \$101.

Asegurate de recibir las últimas **ramonas** en tu casa,  
escribinos a **[suscripciones@ramona.org.ar](mailto:suscripciones@ramona.org.ar)**

¡Y no te olvides de pedir los números que te faltan para  
completar tu colección!

# La construcción de mundos por imágenes<sup>1</sup>

El texto discute las cuestiones referentes a la imagen y a la posibilidad de representar realidad y de construir verdad por medio de éstas. Asimismo, versa sobre lo real y la realidad, la virtualidad como potencia de lo real, las características espacio-temporales de las imágenes y el uso de las imágenes en el mundo contemporáneo. ¿Qué mundos construimos por medio de imágenes? El mundo imagético en que vivimos propone una nueva forma de relacionarse con la realidad. ¿Cómo insertar imágenes en la realidad común del aspecto de lo real que se nos escapa? Las imágenes son siempre una construcción, un recorte de la realidad.

## Sofía Panzarini<sup>2</sup>

**M**e propongo investigar cuestiones relativas a la imagen en la sociedad contemporánea. Para eso, me tomo la libertad de recurrir a pensadores, teóricos y prácticos de varias disciplinas y que pertenecen a distintos territorios. Por considerar que el pensamiento cero, como la imagen cero, no son posibles en la sociedad contemporánea. El pensamiento proveniente de un individuo no tiene lugar en la estructura de mundo en el que vivimos. Hoy, tanto el

pensar como las prácticas son proceso y resultado de una inteligencia colectiva, constituyente de la mónada planetaria. Desterritorializando y reterritorializando pensares de campos distintos como la filosofía, la sociología, el psicoanálisis, la política, las artes visuales y la comunicación, este desarrollo reflexivo pretende también ser una experiencia de la investigación sobre la construcción de realidad y de mundos por imágenes. ¿Qué imágenes construyen nuestro mundo? ¿Qué mundos construimos con estas imágenes?

1> Este artículo es una versión reducida de una tesina escrita en el marco del posgrado en Teoría de Diseño Comunicacional en la Universidad de Buenos Aires.

2> **Sofía Panzarini** es arquitecta y artista

audiovisual. Mantiene su práctica de distintas formas, en intervenciones urbanas, producción audiovisual, escritura, individual y colectivamente. Se encuentra realizando el posgrado en Teoría de Diseño Comunicacional por la

UBA y en Video y Arte Digital por el MECAD, y escribiendo su tesis de maestría en Dicom-UBA. Ha mostrado su obra en espacios institucionales y alternativos en distintos lugares.

## El espacio-tiempo y la imagen

El espacio urbano ya no está constituido sólo por calles, edificios, torres, transportes, muros y publicidad. Al ensancharse el paisaje urbano, se extendió hacia el espacio virtual de los medios de comunicación y las redes de información. Parece bastante evidente que la vida y el mundo también se construyen dentro de estos nuevos espacios, pues el ser humano puede representarse, comunicarse y actuar en esta nueva topografía. Esta construcción se da por medio de información, que es representada por imágenes, en su mayoría construidas. Cuando no son construidas literalmente, son igual una construcción en el sentido de que son siempre un recorte de la realidad.

El tiempo también se alteró. Ya no está demarcado por los relojes de las torres de las iglesias. Ahora el tiempo se mide por la capacidad de información que pueda ser absorbida, consumida y transferida. En cuanto construcción humana, el tiempo se elabora y percibe en función de la vida. Durante la revolución industrial se hizo necesario, para el buen desarrollo del sistema, un modelo temporal que estableciese las relaciones de producción y que las hiciese eficaces en relación con la vida y los objetivos del sistema capitalista. Vivimos un nuevo modelo de producción capitalista, y por lo tanto, el tiempo también se mide, se percibe y se considera de otra manera.

Al pasar de la percepción del espacio-tiempo moderna a la actual, nuestra relación con el mundo cambia. Nuestro tiempo es percibido por el flujo de información a que estamos sujetos. El incremento constante de información hace que la percepción de tiempo como duración se condense. El pasado, el presente y el futuro pasan a ser un punto conden-

sado en el sentido más bergsonianos posible. Me arriesgaría a afirmar que, más que nunca, el concepto bergsonianos de duración, con sus partes formadoras, puede ser entendido no sólo por una filosofía, sino también por los cuerpos, individual y colectivamente. Como toda información es también imagen, no podemos no preguntarnos qué nuevas formas de relación tenemos con éstas. Las imágenes nos atraviesan suspendiendo la materialidad de nuestros cuerpos. La mente no se restringe a ser receptora de las imágenes retinianas. En la nueva duración, habitamos las imágenes y ellas nos habitan.

En el cine, los fotogramas se inscriben manteniendo una distancia entre sí por medio de los bordes negros. La existencia de estos bordes permite que, al proyectarse la película a una velocidad de 24 fotogramas por segundo, las imágenes sean percibidas en su movimiento como simulación perfecta del movimiento en la realidad. Sin estos bordes veríamos las imágenes diluyéndose, las imágenes darían la impresión de fundirse unas sobre otras. Este simulacro para el ojo humano es el resultado técnico de la sociedad que produjo el cine, pero también podemos pensar que es reflejo conceptual de una sociedad con bordes más dibujados. Ejemplo de la sociedad disciplinaria<sup>3</sup>. Las nuevas tecnologías construyen las imágenes también de nuevas formas. Las imágenes digitales son construcciones numéricas, abiertas, permeables, por lo tanto mutables y fluidas como la realidad en que vivimos. Se podría, por lo tanto, hacer un paralelo entre la forma de producción de imágenes representativas de una sociedad y su estructura misma.

Si la realidad que habitamos es fluida, fragmentada y transparente, las imágenes que construyen nuestro mundo también lo son.

3> Ver Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.

En la nueva sociedad, que Deleuze llama “sociedad de control”<sup>4</sup>, los bordes se desdibujan. La realidad parece estar desmaterializándose. Nos permite habitarla de manera transversal. Las formas de producir imágenes de cada sociedad no sólo nos hacen percibir el espacio-tiempo de diferentes formas, sino que también lo construyen.

### Sobre real y realidad

Para esto, es importante entender a qué nos referimos cuando hablamos de “real”, “realidades” y “virtual”. Partiré de las definiciones de Suely Rolnik. Analizando las intervenciones urbanas de algunos artistas, Rolnik habla de “real” como de algo más amplio que la realidad. Ella reserva la palabra “realidad” para las formas de existencia actuales, tanto subjetivas como objetivas, la realidad tal como está formateada. Existe, para ella, una dimensión de lo real que no se encuentra necesariamente inscrita en la realidad. Lo real puede estar siendo vivido como experiencia de lo sensible pero no necesariamente expresado en las formas actuales de la realidad y sus representaciones.

Existe, por lo tanto, un conflicto entre real y realidad, puesto que uno es más amplio que el otro, aun siendo parte de él. El mundo, según Rolnik, no es aprehendido únicamente por la percepción, que capta las formas y las traduce luego en representaciones. También aprehendemos el mundo como campo de fuerzas que afecta al cuerpo. Esa fricción entre real y realidad llega a la subjetividad. Dice Suely Rolnik: “En este tipo de ejercicio de lo sensible, no es a través de percepciones que el mundo llega a la subjetividad, sino de sensaciones. Estas

no son representables, sólo pueden ser expresadas. La urgencia es que estás tomado por una serie de sensaciones provocadas por tu encuentro con el otro (no sólo personas, sino también todo tipo de cosas que componen el mundo), y esas sensaciones, que son absolutamente reales, no coinciden con las formas de realidad establecidas y con tu repertorio de representaciones. Lo que te fuerza a crear formas a través de las cuales estas sensaciones puedan ser expresadas. Y luchar para que haga parte de la realidad, que se inserte en la cartografía de representaciones compartidas”<sup>5</sup>.

Las imágenes sintéticas creadas en la computadora apuntan, la mayoría de las veces, a mostrar lo irreal del mundo. Pero existen, como en el cine, situaciones en las cuales lo real es su propia imagen. La imagen virtual sólo puede ser pensada en el tiempo, en tanto proceso de temporalización. Lo virtual no se opone a lo real, sino a lo actual de la percepción.

### Bergson, el *déjà vu* y lo posible como real

El análisis filosófico de Bergson sobre el fenómeno del *déjà vu*<sup>6</sup> puede sernos útil para pensar sobre la construcción de la realidad por medio de imágenes. Para Bergson, el recuerdo no es inferior en grado a la percepción del presente, sino de naturaleza distinta. Si tuviéramos dos cámaras capturando la realidad del presente, una de ellas nos enviaría las imágenes directamente a un archivo, al cual podríamos recurrir cada vez que lo deseáramos. La otra cámara capturaría las imágenes de la realidad presente y las transmitiría en vivo y en directo

4> Gilles Deleuze, “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle”, en *Pourparlers*, París, Les Éditions de Minuit, 1990.

5> El comentario está tomado de una discusión entre Rolnik y miembros de

colectivos de arte de San Pablo, durante una de las reuniones de escritura del artículo “Urgencia de lo real”, publicado en la revista *Parachute*, número especial sobre San Pablo. Cf. *Contrafile*, Lucas

Bambozzi y Ricardo Rosas, “Urgency”, en *Parachute*, Québec, N° 116, junio 2004.

6> Henri Bergson, *Materia y memoria*, Buenos Aires, Cactus, 2006.

al propio observador. Ambas cámaras capturarían las imágenes de la realidad presente en simultáneo. Estas dos imágenes capturadas de la misma realidad presente son distintas en naturaleza. Así funcionarían nuestra formación de memoria y nuestra percepción. La necesidad de atención a la vida es la que haría que siempre se privilegie la percepción.

En el fenómeno del *déjà vu*, el recuerdo del presente de estas dos cámaras se yuxtapondría. El presente, para Bergson, es la totalidad de las imágenes capturadas. O sea, es la suma del recuerdo y la percepción. Para Bergson, el presente tiende un hilo al pasado directa y permanentemente, y otro directa y permanentemente al futuro. A su vez, estos tres aspectos de la realidad tienen su doble en la memoria. Y la memoria carece de un lugar fijo en el cuerpo o en la mente. Estaría presente en nosotros de manera mucho más compleja. Esta idea nos hace comprender mejor la memoria colectiva y, por lo tanto, también, la inteligencia colectiva.

Si este aspecto de tamaño importancia en la condición humana se construye por medio de imágenes, es importante analizar de qué forma la nueva concepción de imágenes se da en la sociedad actual. ¿De qué forma las imágenes construyen nuestra memoria en este tiempo? Si el recuerdo es lo virtual y la percepción es lo actual, ¿qué estatuto tiene lo virtual en la realidad?

Paolo Virno, trabajando textos de Bergson, sostiene que la experiencia simultánea de lo virtual y lo actual no se da fácilmente, pues contiene el peligro del falso reconocimiento. Virno sostiene que si lo virtual no se encuentra en el futuro, como se dice comúnmente, y se lo piensa, en cambio, como posible, puede ganar un nuevo estatuto. Si lo virtual coexiste en el tiempo con lo actual,

la realidad, que es la suma de éstos, es lo posible en sus diferentes tiempos. Cuando lo posible es percepción y recuerdo, actual y virtual, se abren nuevas potencias para pensar la realidad. Pues la realidad es la suma de los tiempos: presente-pasado, presente-presente, presente-futuro. Si lo posible, virtual, se encuentra en el pasado, se torna innegable poder pensar lo virtual como experiencia y no sólo como porvenir. Si pensamos lo virtual y lo posible como imágenes, es también innegable que se tornan herramientas poderosas para la construcción de mundos. Haciendo un paralelo con las imágenes de síntesis, podemos pensarlas como grandes herramientas creadoras. Si es verdad que existe el riesgo del falso reconocimiento en la realidad virtual, también es innegable que ésta ofrece un gran potencial de experiencia.

Cabe pensar cómo utilizar las imágenes como posibles, que no nos lleven a la falsa experiencia, sino a la construcción de realidades posibles verdaderas, que nos den experiencia de la verdad. Siempre entendiendo que la verdad como algo abierto, en plural. ¿De qué forma, pues, las imágenes pueden insertar los múltiples y singulares reales en la realidad común? Tomando el concepto de acontecimiento tal como lo propone Maurizio Lazzarato<sup>7</sup>, podemos pensar en el concepto imagen-acontecimiento. Imagen, esta, capaz de afectar la realidad y construir mundos en sentido fuerte. Pasamos entonces al problema de cómo crear estas imágenes.

### Las imágenes infográficas

Las imágenes infográficas nos rodean con diferentes gradaciones en los diversos espacios-tiempo de nuestra vida cotidiana. Según Baudrillard, las imágenes ya no son

7> Maurizio Lazzarato, Políticas del acontecimiento, Buenos Aires,

Tinta Limón, 2006.

imágenes de algo, sino la propia cosa<sup>8</sup>. Tornar algo visible hoy, dentro del exceso de imágenes que nos rodean, parece una tarea ardua. Paradójicamente.

Diversos aspectos de la infografía permiten aclarar cuestiones relativas a la complejidad y transdisciplinareidad de la construcción de la imagen, y por lo tanto, de la información en la sociedad contemporánea. Son mucho más que un mapa representando el mundo. Son verdaderas cartografías de los diversos mundos posibles. Y, por lo tanto, detentoras de gran poder en la sociedad de control.

Más que una tecnología visual, la imagen de síntesis transforma potencialmente la modelización de los objetos, los fenómenos físicos y el mundo, transformación que actúa en la conceptualización de la realidad, contribuyendo a una renovación del estatuto de la percepción. Toda la investigación de los últimos años en torno al potencial de las imágenes sintéticas muestra que se viene alterando no sólo nuestra percepción del mundo, sino también su conceptualización, lo cual replantea cuestiones anteriormente propuestas por la fenomenología.

Paul Virilio muestra que las nuevas tecnologías de la imagen instalan un proceso de industrialización de la percepción, al mismo tiempo que hacen del mundo una gran pantalla tele-visual que transforma la geopolítica en crono-política<sup>9</sup>. El paisaje natural deja lugar al audiovisual, que ya no representa el mundo, sino que lo construye. Y no lo construye sólo espacialmente, sino también temporalmente.

Los acontecimientos transferidos a las máquinas de visión –desde la pantalla de una cámara de vigilancia hasta un cartel electrónico en la esquina de una megalópolis– son profundamente afectados, no sólo porque

son siempre un recorte, sino también porque, al ganar estatuto de imagen –tal como entendemos la imagen hoy–, lo virtual es más que un real que se actualiza y más que un real que se virtualiza. Las imágenes, en este caso, son la propia realidad construida, y por lo tanto, detentan gran poder. En la imagen virtual, lo virtual no es una potencia de lo real actualizándose, sino lo virtual como potencia pura de lo virtual. Si la imagen no es una imagen-acontecimiento<sup>10</sup> o un virtual como potencia real, la construcción de verdad queda comprometida.

### La imagen como paisaje simulado

El hecho de que la infografía, así como la televisión digital y la holografía, no haya encontrado todavía su potencialidad y especificidad estética, hace que su actuación se enfoque exclusivamente en el aspecto informativo-comunicativo. Hecho que potencia su faceta de herramienta de control. Sin embargo, se está explorando el potencial transformador de la experiencia estética en estos medios.

“¿Cómo hablar de la producción de subjetividad hoy? Una primera constatación nos lleva a reconocer que los contenidos de la subjetividad dependen, cada vez más, de una infinidad de sistemas maquínicos (...) que las máquinas sean capaces de articular enunciados y registrar estados de hecho al ritmo del nano-segundo, y tal vez mañana del pico-segundo, o de producir imágenes que no remiten a ningún real representado, eso no hace de ellas potencias diabólicas que estarían amenazando dominar al hombre. En verdad, no tiene sentido que el hombre quiera desviarse de las máquinas ya que, a fin de cuentas, ellas no son más

8> Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Op. Cit.

9> Paul Virilio, *La machine de vision*,

Op. Cit.

10> Concepto basado en la idea de “acontecimiento”, de Maurizio Lazzarato,

que desarrollaré más adelante.

que formas hiperdesarrolladas e hiperconcentradas de ciertos aspectos de su propia subjetividad y estos aspectos, dicho sea de paso, no son justamente los que polarizan las relaciones de dominación y poder"<sup>11</sup>. Félix Guattari defiende la posibilidad del trabajo colaborativo entre hombre y máquina, donde se podrían construir subjetividades, individuales y colectivas, capaces de actuar en la formulación de muchos posibles. Sostiene que, para que eso ocurra, deberíamos en primer lugar alcanzar lo siguiente: "Que las actuales máquinas informacionales y comunicacionales no se contenten con vehiculizar contenidos representativos, sino que concurren igualmente a la confección de nuevos agenciamientos-enunciación (individuales o colectivos)"<sup>12</sup>. Guattari desarrolla este punto mostrando que la producción contemporánea de subjetividad ya no tiene cómo realizarse sin la participación maquínica. Por lo tanto, es importante pensar cómo se dan estos agenciamientos hombre-máquina. Esto requiere analizar, como ya dijimos, cómo es la actual producción imagético-maquínica, y cómo el hombre, en todas sus singularidades, de forma individual y colectiva, se relaciona con esta producción. Esta relación implica varios aspectos, que van desde la concepción, producción, transmisión, recepción y retransmisión de la imagen, hasta el establecimiento de una imagen como realidad. Es cierto que en los diferentes momentos históricos y en las diferentes sociedades, las máquinas han mediado la producción de subjetividad. Estas máquinas han sido diferentes en cada sistema, y como son también producción del sistema al cual pertenecen, es comprensible que medien en la relación hombre-mundo de forma tal que este sistema funcione. El agencia-

miento hombre-máquina de imágenes, como productor de subjetividad, afecta definitivamente la realidad, lo real, las verdades y las concepciones de mundo. Los equipamientos colectivos de subjetivación son de varios órdenes y afectan las singularidades y lo colectivo de diversas maneras. Es importante analizar cómo esto afecta las concepciones de mundo pues, en nuestra opinión, sería un camino posible para intervenir de forma consciente en la producción de imágenes y, por lo tanto, de subjetividades, y, por lo tanto de realidad.

Deleuze se pregunta: "Cuando se discute hoy sobre la complejidad estética del pasaje entre imágenes (hibridación, opacidad, barroco-tecnológico), hay una pregunta que apenas vislumbramos: cómo pasar de una imagen a otra sino rompiendo el cortocircuito que hace a las imágenes circular en nosotros como clichés que nos impiden ver las que vienen de afuera? ¿Cómo sostener con la mirada eso que de todos modos vemos? ¿Cómo deslizarse hacia dentro de la imagen, ya que cada imagen se desliza sobre otras y que el fondo de las imágenes ya es, hoy, una imagen, y nuestro ojo vacío no es sino una lente de contacto que nos ponen delante de los ojos? ¿Cómo escapar a una ortopedización del ojo, así como del cuerpo? ¿Cómo escapar de los clichés que nos hacen creer en el mundo en que vivimos?"<sup>13</sup> Estas preguntas de Deleuze nos señalan caminos importantes a seguir.

Es evidente que hay un cambio de posición entre habitante y morada, entre la imagen y el hombre. El mundo es un flujo permanente, indiscernible en sus diferentes materialidades. El mundo, el hombre, la realidad, se desmaterializan cuanto más se materializa la imagen. ¿Cómo materializar lo real en una realidad desmaterializada? Si pensa-

11> Félix Guattari, "De la producción de subjetividad", en André Parente (org), *Imagen-máquina*, Op. Cit.

12> Ibid.

13> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento y La imagen-tiempo*, Buenos Aires,

Paidós, 2005.

mos que la imagen, especialmente la de síntesis, no reproduce lo real sino que lo produce, podemos darnos cuenta de que hay un nuevo estatuto rigiendo la concepción de mundo. Lo real como concepto mucho más amplio que la realidad es un abierto. La realidad fluida de la sociedad actual permite que la imagen produzca literalmente el mundo. Sabiendo que la realidad hoy es construida bajo las normas del capital, queda la cuestión de cómo introducir en esta realidad dada otros reales posibles. Si estos son virtuales a ser actualizados, no podemos dejar de pensar que la imagen juega en esta batalla un papel fundamental. La imagen, más que habitar al lado del sujeto, habita en él. De la misma forma, éste la habita. Semejante transversalidad nos permite pensar de qué nueva forma lo real, lo virtual, la memoria y la experiencia de mundo se relacionan.

Podemos ver los medios de comunicación como campo posible de una batalla por la verdad. Si bien son máquinas de guerra del capital, también son herramientas de guerra que pueden ser usadas en la búsqueda de verdad. De hecho, por todo el planeta actúan grupos de Táctica de Medios (Tactical-media) que se valen, como su nombre lo indica, de las estrategias de los medios de comunicación para hacer circular información excluida de los grandes medios. Otro tanto hacen muchos colectivos de arte en diversos puntos del planeta. Si pensamos que los medios de comunicación son también máquinas de imágenes que producen mundos, no podemos dejar de comprenderlos como máquinas de guerra. Que también pueden generar imágenes-acontecimiento y no sólo imágenes al servicio del capital. Pueden ser herramientas de inserción de otros reales en la realidad común.

ENTREVISTA A OSVALDO ROMBERG

# Una resignificación permanente

**Julio Sapollnik<sup>1</sup> y Mara De Giovanni<sup>2</sup>**

**D**urante un fugaz paso por Buenos Aires en junio de este año, en la casa de Laura Haber, el artista plástico argentino de prestigio internacional, Osvaldo Romberg, quien alterna su residencia entre Filadelfia y Angra dos Rey, conversó acerca del desarrollo de su obra.

**Julio Sapollnik** Mientras veníamos para lo de Laura Haber, conversábamos acerca de la presencia de los libros en tu obra. ¿Cuándo comenzaste a trabajar con ellos?

**Osvaldo Romberg** Mi relación con los libros comenzó cuando tenía veinte años. Como en esa época tenía poco dinero, hacía grabados “a cuchara” para la Editorial Buril, que editaba libros de jóvenes poetas. Entre otros, en 1963, con Alejandra Pizarnik hice *Poemas* y, en 1966, con Ernesto Sábato, *Informe sobre ciegos*, que constaba de ocho grabados míos y fragmentos de sus manuscritos. Más adelante comprendí al libro como material de intervenciones, en la idea de subvertir o transformar su secuencia y la materialidad del papel. Entonces empecé a hacer diferentes libros. Los libros que yo llamo

“opacos” son libros que leí y que luego encolé. Los encolaba para siempre, es decir que ya no había posibilidad de volver a leerlos. Y después usaba el libro como objeto: lo grababa o le hacía un *collage*... Por ejemplo, a libros de Sigmund Freud les hice unos agujeros y les puse una cucaracha que era el inconciente; luego les pegué imágenes de un tipo con dos minas –la madre y la mujer–, como interpretación típica del Edipo.

**Mara De Giovanni** También hiciste intervenciones sobre libros de arte.

**OR** Claro, los leía una sola vez y los encolaba, y así iba limpiando mi biblioteca. En realidad, utópicamente lo sigo haciendo, porque como ya los tengo en la cabeza se los regalo a mis alumnos. Con los discos hago lo mismo: cuando me intereso por otros, regalo aquellos que ya no escucho. Por ejemplo, durante este último tiempo, en Brasil, no pude dejar de escuchar una y otra vez un disco que descubrí de Leopoldo Federico tocando el bandoneón...

**MDG** En esas intervenciones, ¿qué finalidad asume el tema que el autor aborda en el libro?

**1> Julio Sapollnik** es Licenciado en Historia de las Artes (UBA), Master en Cultura Argentina. Becado por Fulbright Commission y el International Council of The Museum of Modern Art, New York. Fue crítico de arte en los diarios *Clarín*, *Página 12* y el periódico *Arte al Día*. Ex Director del Palais de Glace y Curador de Exposiciones Especiales de la Biblioteca Nacional. Jurado en importantes premios. Colabora con la Revista *Arte al Límite* de Chile. Co-conduce junto a Patricia Altmark el

programa “Cultura al día” por Canal Metro y Radio Cultura y “Kol Hebraica – Palabras que Vuelan” junto a Gerardo Mazur y Rudy por Radio JAI.

**2> Mara De Giovanni** es Maestranda en “Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad” (UTDT) y en 2008 terminó de cursar la Licenciatura en Diseño de Interiores, (UMSA). Es Decoradora Profesional (ABM Instituto de Educación Superior) y estudiante avanzada de Artes (UBA). Fue colaboradora de *El Periódico de la Fibera*;

en la actualidad colabora con reseñas de muestras en *ramona web* y con la revista *Arte al Límite* (Chile). Se desempeñó laboralmente en las áreas de “Investigaciones Históricas” y “Cultura”, de la Biblioteca del Congreso de la Nación, y actualmente desarrolla trabajos de catalogación de obras en el área de “Procesos Técnicos” de esa misma institución.

**OR** Lo que hago es seguir el sentido que le da el autor, es decir, hacer una asociación personal con los conceptos que allí aparecen. Luego los cierro y se acabó. Es como un amor...

**JS** ¿Los libros se transforman en soporte?

**OR** Exactamente. Y otra cosa que hago con los libros es fosilizarlos, que consiste en abrir el libro en una página que elija, subrayar ciertas frases que selecciono y después encapsularlo con poliéster. Antes de sellarlo le agrego objetos queridos y/u objetos de la Isla Grande, Brasil, que pueden ser de manufactura o naturales, como un gusano vivo. Entonces voy creando como una momia transparente. Los objetos quedan encerrados para siempre en un proceso que puede comprenderse como una crítica; como una copia de la participación en una cultura que termina momificándose. Es decir, la cultura misma comprendida como fósil.

**MDG** En estos libros “fosilizados”, ¿también trabajás con su contenido?

**OR** Sí, trabajo con aquello que subrayé del libro, que tiene que ver con el encuentro, con la potencia de una resignificación permanente. Porque habría que desprenderse de aquella ilusión de entrar en el vacío anejo del significado. Es un poco lo que dice Foucault en el orden del discurso: el comienzo se da desde un agujero dentro de éste... Bueno, ese es el segundo tipo de libro. Y después empecé a pensar el libro como una arquitectura, empecé a colgarlos y crear con ellos espacios como departa-

mentos, en una escala para transitar, para caminar por dentro. Esos libros venían en enormes cajas, que también exponía en esos mismos lugares como restos. Había muchos símbolos en los libros: la catedral de Colonia como símbolo del fascismo alemán; la arquitectura de América, que comenzaba con el Machu Picchu y terminaba con Frank Lloyd Wright... Creo que este tema fue el que abordé en la exposición del Museo de Arte de las Américas. Bueno, hice muchos libros transparentes y sigo haciéndolos.

**JS** A propósito de la muestra *Huellas de edificios*, que realizaste en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, pudo leerse en un importante medio que sostenés que la “arquitectura no es arte”. ¿A qué te referís con ello?

**OR** No es verdad eso. Yo no lo dije: fue una gran confusión. ¿Cómo voy a decir eso si ya desde el título de la muestra estoy haciendo un homenaje al arquitecto Eduardo Sacriste, por el homónimo título de su libro? ¿Cómo voy a decir que la arquitectura no es arte? Le tengo tanto respeto a la arquitectura que no me recibí. Y no me recibí porque me daba vergüenza cuando los dueños les ponían condiciones a los arquitectos, y como no quería estar condicionado por ellos me di cuenta de que recibirme era sólo un acto de complacencia. Entonces que se crea que yo dije eso es una cosa que no puedo admitir, es terrible. Yo lo conocía a Eduardo Sacriste; fui alumno de Gastón Breyer, de Justo Solsona, de Wladimiro Acosta y de Clorindo Testa... ¿Cómo voy a decir una cosa así?

**MDG** Vos decís que no quisiste ser arquitecto porque debías responder a un comitente, pero en el arte, de alguna manera, la obra también está dirigida a alguien. Por ejemplo, en *Política de la inmortalidad* (Buenos Aires: Katz, 2008), Boris Groys dice que escribe, si se quiere, en diálogo con autores muertos. ¿Para quién trabajás vos?

**OR** Para un público, pero yo elijo el público. No se puede trabajar sin público. Es una de las primeras cuestiones que les pregunto a mis alumnos de la maestría, en la *Pennsylvania Academy of the Fine Art*, “¿A quién va dirigida tu obra?”, porque un artista exitoso, más allá que sea o no *kitsch*, es uno que encontró su público y pudo llegar a él. Y si no podés es porque sos muy adelantado, como le pasó a Duchamp o a Malevich. Desgraciadamente, mi obra es elitista. Es verdad y lo lamento, pero no puedo tampoco engañarme. Mi sueño sería que no fuera así, que pudiera trabajar como Diego Rivera –a quien admiro mucho–, para todo el mundo. Aunque también tengo mis dudas acerca de si Diego Rivera pensaría que su obra podía ser tan populista, porque no sé si algunos grupos aborígenes de México, esos que se revelan, cuando ven la obra de Diego Rivera les gusta.

**JS** Tu inserción en el arte contemporáneo fue por información que obtuviste en la carrera de Arquitectura (UBA), por los maestros que tuviste... ¿Qué es lo que te hizo ser un pintor de lenguaje contemporáneo?

**OR** No me gusta el arte moderno (...)  
[risas].

**JS** Después te titulan con estas cosas y te agarrás la cabeza...

**OR** Pero vos me preguntaste por qué, y yo te dije “no me gusta el arte moderno”, más

allá del respeto que le tengo, a mí me gusta la complejidad, porque pienso que el universo es complejo. Me gusta, digamos, un cierto rigor.

**JS** Ahora, a la distancia, quizá es sencillo de definir la diferencia entre el arte moderno y el arte contemporáneo, pero vos visualizaste esa diferencia a comienzos de los años setenta, siendo muy joven.

**OR** Sí, y esa diferencia fue la que me dio presencia. Y es curiosa la paradoja, porque la visibilidad de mi obra se dio a partir de la deconstrucción de ese gran relato en el que estoy inserto. Creo que lo que hice fue alejarme y tratar de ver, un poco desde afuera, cómo se podía ver la historia del arte occidental. Luego, en los años ochenta, me di cuenta de que usé, de Thomas Kuhn, su concepto de “paradigma” con relación a la filosofía de la ciencia. Entonces, lo que hice es hacer coincidir diferentes paradigmas en una sola obra. Después hice lo mismo con la arquitectura, al entrecruzar representaciones –en tamaño natural– de edificios viejos con edificios nuevos. En realidad es lo que sigo haciendo hasta hoy en mis películas. Me interesa saber cómo puedo entender la historia del arte; cómo puedo entender la arquitectura...

**MDG** ¿Qué nociones de la historia asumís para el desarrollo de tu obra?

**OR** No creo que exista la historia del arte; creo que existen artistas impresionantes y después se hilvanan diferentes narrativas. Y la reflexión acerca de esas narrativas, que pudo verse en la muestra *Mythologies. From Altamira to Manet, an Emotional Analysis of Art History*, me dio mayor reconocimiento: con esa exposición me hice famoso. Primero se exhibió en *Tel Aviv Museum* (1980), luego en *Museum des 20.*

*Jahrhunderts* (Viena, 1981); en *Neue Galerie, Sammlung Ludwig* (Aachen, 1982) y también en *Musee D'Art Moderne* (Strasbourg, 1982). La idea principal era dar cuenta de cómo las narrativas, comprendidas desde lo que se conoce como desarrollo histórico, influían en el acercamiento a un objeto. Por ejemplo, en vez de seguir una noción lineal abordaba primero a Caravaggio y después mostraba cómo su presencia en la cultura influía en el acercamiento a la prehistoria, a la cueva de Altamira. Y eso no lo leí, fue una cosa intuitiva. Pero después está la forma que uno tiene que ver en la historia. Yo creo, y es vanidoso decirlo –pero todos los artistas son vanidosos–, que me cuida mucho de la historia, o de esas narrativas, porque pienso que todo lo que hago no es por la gaita [dinero], no gano tanta. Lo hago porque es mi ser en el mundo, es lo que estoy haciendo, estoy colocando algo y eso supone una responsabilidad. Mi obra –lo puedo decir con toda tranquilidad– no concede más que a lo que yo quiero hacer, y por eso no hago obra comercial. Luego, si mi arte se comercia es una cuestión aparte: el que me quiere vender me vende. Tengo buenos *marchand* pero muy pocos. Soy muy exigente con mi trabajo y me rompo el alma, entonces también soy exigente con la gente con la que trabajo, porque pienso que a la larga lo que va a quedar es lo que hiciste.

**JS** Si viviste en Argentina, en Israel y, desde hace tiempo, alternás tus estadias entre Filadelfia, Estados Unidos, y Angra dos Rey, Brasil, ¿en qué idioma pensás?

**OR** En castellano. Le debo todo lo que soy a Argentina, y eso lo digo públicamente en Estados Unidos y en Europa, porque aquí me formé. Fui al Colegio Nacional Buenos Aires, que era maravilloso. Los profesores de filosofía eran Romero, Vicente Fatone...

Y después entré a la Facultad de Arquitectura de la UBA; allí fui ayudante de Gastón Breyer y después, cuando me nombraron en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán, lo invité trabajar conmigo. Sin todo eso no hubiese llegado jamás a tener el pensamiento que tengo. Acá se traducía a Lévi Strauss, a Gastón Bachelard y, entre quienes pintábamos, se leían cosas que no se leían en Europa ni en Estados Unidos. Por lo que veo, creo que aún hoy, entre la gente que pinta, no se leen esos autores, y eso tiene que ver con la complejidad de la que hablábamos antes: yo no estoy ilustrando jamás a Foucault ni a Bachelard, pero que lo que comés sale, por la transpiración o por otro lado, es seguro. Entonces, esa digestión es lo que se larga, no se larga otra cosa. Y pienso que cuanto más lee un tipo, a menos que te guste el arte *naif* –que también es posible–, mayor riqueza habrá en su obra. Yo no creo en otro arte ni lo voy a exponer: no creo que los ceniceros de cerámica sean arte; no creo que los muñecos japoneses, esos que se ven por todos lados, me interesen como arte. Me interesan como diseño. Y puede ser que las cosas se mezclen, pero no se me mezclan a mí, y como yo soy el que existo, me importa un pito lo que digan los demás. Tengo setenta y un años y no hago concesiones: que las hagan los demás; yo no las voy a hacer.

**Laura Haber** Quizá, lo que hoy les pasa a muchos de los artistas jóvenes es que desarrollan, con materiales pobres, poéticas que tienen relación con cuestiones mínimas y cotidianas.

**OR** Eso es lo que Germano Celant denominó *arte povera*, y se hace desde hace más de cuarenta años. Fueron los italianos, en 1967, los que aparecieron con el *arte povera*, que es fabuloso. Mirá un Giuseppe Penone

ne, un Janis Kounellis... Lo que pasa que, al parecer, muchos artistas jóvenes no lo saben: vos les preguntas quién es Penone y se piensan que es una calle en Italia. Y, en cuanto a la utilización de los materiales pobres, también hay que ver la obra de Antonio Berni. Sus collages eran maravillosos, interesantes, y eran vanguardia, ¿o no? Hoy podría trasladarse su concepción izquierdista al arte contemporáneo, es decir, algo de la gran visión de Berni, que fue la de encontrar el material apropiado que encarna, que invada el contenido. Porque Berni tuvo esa genialidad que no tuvieron los artistas estadounidenses.

**JS** Mientras conversábamos, pensaba acerca de tu obra y me pareció que había una división entre aquella en la que predomina una resolución pictórica y la serie en la que producís translocaciones de la arquitectura. Allí, quizá, es más evidente la primacía del concepto.

**OR** Vos te referís a las obras que presenté en *PeKA Gallery for Experimental Art and Architecture*, Technion, Haifa. La traducción del título de esa muestra sería *Translocaciones: instalaciones arquitectónicas (1980-2005)*. Y quizá también a las obras que presenté en el *Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, Métropole*, en la muestra *Narrative Architectural* (1987-2005). En mi obra la arquitectura funciona como formas alegóricas que dan cuenta de un sistema de representaciones colectivas convencionales. En la muestra *Las guerras de los judíos*, que expuse en Tel-Aviv (2007), la arquitectura funciona como un animal herido: en una de las obras, por ejemplo, hay una sinagoga rodeada por las fuerzas cristianas. Las plantas arquitectónicas están presentadas como ciencias naturales, son amebas que se están fagocitando, son plantas que se atacan.

**MDG** ¿Cuál es el sentido que le das a las basílicas en tus obras?

**OR** Bueno, las basílicas son el principio del cristianismo... Yo hice una muestra sobre el mito cristiano, en la que interpreto cómo se desarrolla el espacio católico público con respecto a Dios. Todo hecho con madera y con dibujos de arquitectura. Pienso que en arquitectura es mucho más fácil estudiar la relación Dios-espacio con el culto católico... Yo no conozco el musulmán, pero como judío estoy más relacionado con el católico. Es decir, fui creando como una comparación. Entonces la basílica es de comienzos del cristianismo, y está tomada, por supuesto, de la basílica griega y romana. Y aparte la expongo porque la cultura cristiana fue dominante. Hay una crítica también y, como se ve en mis películas, digo que los cristianos son judíos disidentes. Esto pone muy nerviosa a mucha gente, pero es verdad... ¿Por cuántos años los cristianos fueron a la sinagoga?

**MDG** Muchas de tus obras que asumen el lenguaje de la arquitectura brindan, en el espacio expositivo, la posibilidad de una experiencia corporal.

**OR** Sí. Son obras que hago en tamaño natural, porque creo que en arquitectura es muy importante el espacio y la escala; sentirla en el cuerpo. Al estudiar la arquitectura de los libros sólo se puede tener una idea parcial acerca de ella: es la experiencia la que hace a su comprensión. Por eso, cuando hago instalaciones son siempre de tamaño natural. Es decir que yo te hago pasar por un espacio más o menos real, y eso forma parte de la ideología, porque si no se convierte en escultura. El cambio de escala es una representación, mientras que si lo hago en tamaño natural es una presentación.

**JS** La materialidad de tus instalaciones con lenguaje arquitectónico es diversa. Me preguntaba si cuando realizás las estructuras con papeles de ediciones impresas hacés una selección de ellas por su contenido.

**OR** En varias oportunidades no, pero, por ejemplo, en una muestra que hice en Alemania seleccioné especialmente una cantidad importante de libros que se editaron durante la época nazi e hice una arquitectura con ellos. Se armó un lío bárbaro y en una conferencia de prensa dije que simplemente estaba utilizando la literatura que ellos cultivaron y editaron. En otra oportunidad, para una bienal reciente, hice una planta de tamaño natural con papeles de diarios. Allí los papeles simbolizan la cultura de los *media*, su falsedad. Sin embargo, en esa instalación la disposición de la "arquitectura" en la dirección hacia Jerusalén funciona como una forma de reivindicación del pueblo judío...

**MDG** En alguno de tus escritos definís tu obra con el término de "macrohumanismo". ¿Qué significa?

**OR** "Macropolítica" como "macrohumanismo". Yo no creo en el arte político, a menos que sea macro. Y todo es político, pero "macropolítico" significa, por ejemplo, que vos te podés ocupar del problema del feminismo, de los gay, de África, del hambre...

**MDG** ... de las llamadas minorías...

**OR** No, porque son minorías grandes. Lo macro significa la mutación que está atravesando el mundo en general, que es la mutación sexual, económica pero también de otro tipo. Entonces a mí me interesa el "macrohumanismo", lo "macropolítico" y no las cuestiones mínimas o micro. No porque no existan, pero creo que hay instituciones que se ocupan de eso.

**JS** Con relación al concepto de mutación al que hacés referencia, pienso que, en Argentina, a partir de la última dictadura apareció un incentivo para la no participación ciudadana. Pienso que, desde entonces y en muchos casos, se priorizan recortes individuales por encima de los colectivos. ¿Estás de acuerdo?

**OR** Creo que el cambio se dio con la caída del comunismo, y quizá se comprenda mejor, desde aquí, el por qué mi público es elitista pero no selectivo. Yo crecí en una generación que creía que la revolución se hacía peleando y nadie tenía dudas de que las cosas cambiarían. Pero después de la caída del comunismo, evidentemente, te encontrás pataleando en el aire. Es decir que había que hacer algo para referirse también a ciertos problemas generales y, sin intención, desde la inconciencia, reenfoqué mi obra. Empecé a hacer videos y películas. Y no creas que cuando digo que mi arte es elitista pienso que pocos lo pueden comprender; vos ves mis películas y te reís, porque son absolutamente accesibles. Trabajo con imágenes reconocibles y uso mucho el tango y la música que me gusta, pero siempre me refiero a temas generales. Entonces pienso que está bien que circule ese arte, si se quiere, vaciado de contenido; ese arte de los muñequitos japoneses, porque va a crear una reacción absolutamente más profunda. Y puedo notarlo en la actitud que adopta, entre otros jóvenes artistas, mi hijo de 26 años. Él no quiere exponer en galerías de arte porque piensa que sólo persiguen una finalidad económica. "Yo trabajo otra cosa", dice, y ese es un buen síntoma.

**MDG** En tu *film Jesús de Buenos Aires* (2006), que presentaste en Kunst Museum, Bonn, Alemania, puede verse claramente cómo abordás los grandes relatos a partir de una estética contemporánea.

**OR** Sí, en el film *Jesús de Buenos Aires* lo que me propuse es explicarles a mis alumnos cómo podía comprenderse, hoy, la figura de Jesús. Entonces, en el film, Jesús es un tipo que trabajaba en una fábrica de bombitas, en Oriente, hace 2000 años. Y estaba un porco inquieto –porque allí había mucha pobreza–, y le dijo al padre: “Che ¿por qué no fabricamos velas?, porque tenemos un mercado mucho más grande. Porque no hay luz acá. ¿Quién tiene luz eléctrica siendo tan cara? Nadie; entonces si fabricamos velas le vendemos a todo el mundo y nos llenamos de guita”. Entonces el padre le dijo: “No. Mi gran padre fue fabricante de bombitas, mi abuelo fue fabricante de bombitas, yo soy fabricante de bombitas y mi hijo va a ser fabricante de bombitas”. Y el hijo le contestó: “Pero papá...”. Antes de que Jesús pudiera terminar, el padre dijo “Basta”, y lo echó de la casa. Vos viste cómo son los judíos con esas cuestiones... Y después lo mandó a matar. Todo esto con música de tango, imágenes de Giotto y de Pier Paolo Pasolini (...) [risas]. Así es mi película *Jesús de Buenos Aires*. La última se llama *Romeo y Julieta* (2008). Allí Romeo se compone con la figura de Charles Chaplin y Julieta con las de Gre-

ta Garbo, Grace Kelly y Rita Hayworth. En esta película Romeo y Julieta no se suicidan, sino que se convierten en hermafroditas (...) [risas].

**MDG** ¿Qué proyectos expositivos tenés para el futuro próximo?

**OR** En septiembre, en la Bienal de Estambul, voy a presentar una instalación con *show* y en diciembre, en Tel Aviv, una retrospectiva. Para el 2010 tengo programada una exposición en Buenos Aires, en Laura Haber Galería de Arte (mayo); otra en Kunsthal Zagreb, para septiembre, y otra más, para noviembre, a realizarse en Viena. Luego veremos.

**JS** ¿Hay obra tuya en el Museo Nacional de Bellas Artes?

**OR** Lo que hay es una de las carpetas con los grabados que hice hace muchos años con Ernesto Sábato. Samuel Paz me pidió una y se la di. No tengo obra allí, pero me gustaría...

*Desgrabación y edición  
de Mara De Giovanni*

RESEÑA DE LIBRO

# Tucumán Arde y la vanguardia radicalizada

Una experiencia colectiva

**María Rosa Gómez<sup>1</sup>**

*Del Di Tella al Tucumán Arde: Vanguardia  
artística y política en el 68 argentino*

Ana Longoni y Mariano Mestman

Eudeba

2008 (2ª ed.)

496 páginas

Luego de años de búsqueda en estantes y góndolas de las librerías argentinas, cuando aquellos que se incorporaron recientemente al estudio de las artes y la política se habían resignado a consultar aquella experiencia colectiva a través de apuntes fotocopiados, Eudeba reedita este trabajo ineludible al momento de indagar sobre los procesos político-culturales de la década de los sesenta. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino* permite aproximarse a prácticas y sentidos de una etapa convulsiva, atravesada por golpes de Estado, procesos de descolonización –emergentes de la situación de posguerra y de luchas de liberación– y, fundamentalmente, por la figura y

las ideas del *Che* Guevara, que marcó a fuego a más de una generación.

Ese es el contexto de *Tucumán Arde*, que Ana Longoni y Mariano Mestman despliegan con esmero de orfebre, con la distancia justa para no *enamorarse* de la experiencia, pero sin asumir una lejanía aséptica en aras de la objetividad científica.

Así puede entenderse la coexistencia –no siempre armónica– de sindicatos clasistas, intelectuales y artistas cuyo máximo punto en común fue la resistencia a la seguidilla de gobiernos militares que se auto asignaban la misión de salvar a la Argentina del peligro comunista. Tal como lo expresan los autores: “La misma dimensión autoritaria del régimen presiona hacia la unificación en un mismo lugar de oposición a diversos grupos culturales que asumieron en términos políticos más radicales su enfrentamiento al gobierno”. La búsqueda bibliográfica y documental, sumada a las entrevistas a figuras claves de la etapa, permite armar los antecedentes de aquello que Longoni y Mestman denominan *Itinerario del 68*, y dentro de éste la iniciativa de Tu-

<sup>1</sup> María Rosa Gómez es periodista y docente de la Carrera de Ciencias de la

Comunicación de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional del

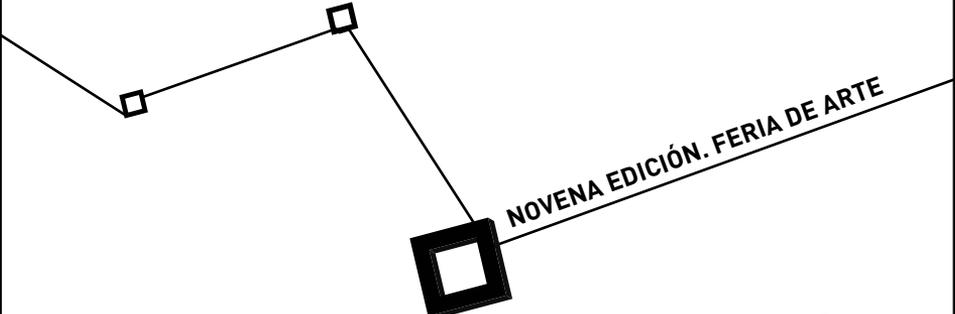
Centro. Coordina el Área de Investigación del Instituto Espacio para la Memoria (IEM).

*cumán Arde*, con su proyección en la toma de decisiones de muchos artistas, que pasan a involucrarse cada vez más con lo social y –en algunos casos– optan por incorporarse a organizaciones armadas, en la convicción de que “la máxima obra de arte es la revolución”. León Ferrari, Graciela Carnevale, Eduardo Ruano, Margarita Paksa, Roberto Jacoby, son algunas de las voces que se pueden oír a través de las entrevistas. Otras, se intuyen en las reflexiones que aparecen en el marco de la etapa, tanto en lo político como en lo que refiere a la producción cultural. Y, por supuesto, está también el relato de cómo se diseñó *Tucumán Arde*. Desde el arranque, se pretendió denunciar la realidad escamoteada por los grandes medios de comunicación y exponer los indicadores sociales de esa provincia, la represión salvaje a los reclamos de obreros y trabajadores cañeros, como así también la connivencia de los dueños de los ingenios con los funcionarios de la dictadura militar. Todos esos datos fueron corroborados por los artistas que realizaron filmaciones, entrevistas y registros que luego utilizarían en la muestra-denuncia. La Declaración que se dio a conocer en la muestra realizada el 3 de noviembre de 1968 en Rosario, es un ejemplo de acción contrainformativa que denuncia el *operativo silencio* “organizado por las instituciones de gobierno para con-

fundir, tergiversar y silenciar la grave situación tucumana”. La muestra incluyó collages de recortes periodísticos hechos por León Ferrari, fotografías de las condiciones de vida del pueblo tucumano y de las movilizaciones seguidas de represión, carteles con los índices de desnutrición y analfabetismo, proyección de diapositivas y documentales, reparto de volantes e informes mimeografiados y difusión de la experiencia con recursos contrapropagandísticos. La respuesta del gobierno militar fue contundente. La muestra programada para exhibirse en Buenos Aires, en el local del Sindicato Gráfico, comenzó a recibir presiones y se levantó.

También se decidió suspender las muestras previstas para Santa Fe y Córdoba. La experiencia se interrumpió y no hubo forma de refluirla, pese a algunos intentos. En el camino quedaron abiertas las interpretaciones respecto a resquemores o adhesiones suscitados por esta vanguardia artístico-política, tanto hacia el interior la CGT de los Argentinos, el campo intelectual y sectores de izquierda. Esta cuidada reedición de Eudeba que incluye fotografías, comunicados, ponencias y artículos periodísticos, habilita una renovada lectura de la etapa y recupera a lo largo de 496 páginas, una experiencia que con el correr de los años, paradójicamente, se transformó en objeto de culto de otras vanguardias, otras miradas, otros abordajes.

**16 AL 20  
OCTUBRE  
2009**



NOVENA EDICIÓN. FERIA DE ARTE

# EXPOTRASTIENDASenred

▣  
**CENTRO  
DE EXPOSICIONES  
DE LA CIUDAD**  
FIGUEROA ALCORTA  
Y PUEYRREDÓN

[www.expotrastiedades.com.ar](http://www.expotrastiedades.com.ar)

Organiza

**aaa**  
Asociación  
Argentina de  
Galerías de  
Arte

# delinfinitoarte

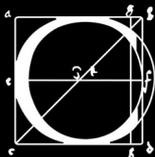
Cristina Rochaix  
 Natalia Cacchiarelli  
 Ines Raiteri

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

SEPTIEMBRE							NOVIEMBRE						
D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	6	7
6	7	8	9	10	11	12	8	9	10	11	12	13	14
13	14	15	16	17	18	19	15	16	17	18	19	20	21
20	21	22	23	24	25	26	22	23	24	25	26	27	28
27	28	29	30				29	30					

8 5 DE OCTUBRE: FIESTA EN  
 PRO A. A. M. T. CLUB DEL ARTE  
 9 SOLO F. A. B. A. M. T. CARNET  
 10  
 11  
 12 11 DE OCTUBRE: SALIDA AL  
 13 ARTE PROGRAMAS EN CANAL  
 14 13. www.danielabarbeito.com.ar  
 15 14 DE OCTUBRE: BIENAL PORTO NEGRO.  
 16 AISENBERG / NAVARRO / SAFATI  
 17 21 DE OCTUBRE: ART BO. COLOMBIA.  
 18 SANDRO PEREIRA  
 19  
 20 29 DE OCTUBRE: OPINING MAXILMO  
 21 PEDRAZA (GALERIA)

"Nadie es más esclavo que el que se tiene por libre sin serlo."  
 Johann W. Goethe



**Centoira**  
 Galeria de Arte

MIEMBRO DE LA ASOCIACION  
 ARGENTINA DE GALERIAS DE ARTE

JUAN CAMPODONICO  
 DANIEL BARBEITO  
 MANUEL RUBIN

EXPOTRASTIENDAS 2009 - Stand 300  
 Centro de Exposiciones de la Ciudad (Anexo I y II)

French 2611 (1425) - Capital Federal - Tel/Fax 4805-9542  
 centoira@artcentoira.com.ar - www.ARTECENTOIRA.com.ar

"PINCELADAS Y OTROS CONDIMENTOS"

ARTES VISUALES CON  
**STELLA SIDI**

RADIO CULTURA FM 97.9  
 SÁBADOS 14 A 16 HS.

IMÁGENES [www.arteamundo.com/pinceladas](http://www.arteamundo.com/pinceladas)

## BUENOS AIRES

### ■ Fine Arts ■

Galería de Arte ~ Art Gallery

Un espacio en la web  
dedicado a la difusión  
del Arte Argentino

[www.buenosairesfinearts.com](http://www.buenosairesfinearts.com)

[info@buenosairesfinearts.com](mailto:info@buenosairesfinearts.com) | [skype: buenos.aires.fine.arts](https://www.skype.com)

Tel.: + 54 11 4821 4219 | Cel.: 15 6021 3076

Alejandro Pérez Becerra

Aurelio Macchi

Blas Castagna

Claudio Gorrochategui

Cristina Santander

Eduardo Gualdoni

Eduardo Mac Entyre

Eduardo Pla

Eduardo Silberstein

Griselda Ferreyra

Guillermo Cuello

Ides Khilen

Lucio Fontana

Raquel Forner

Ricardo Roux

**ramona** se imprime en:

 **TALLERESTRAMA**  
PRODUCCIONES GRAFICAS

P. Garro 3160/70. Buenos Aires. Tel. 4308-1700

[ventas@tallerestrama.com.ar](mailto:ventas@tallerestrama.com.ar)

Estudio Jurídico

## Dr Gerardo Federico Terrel

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

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

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

**en Buenos Aires**

Lavalle 1438, P.B. 3 (C1048AAJ)  
Tel.: 4372-9204  
Cel.:15 5802-0013

**en Punta del Este, Uruguay**

Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)  
Tel.: 00598-42.2.23108/4.45671  
E-mail: terrelgerardo@yahoo.com.ar



## Universidad Nacional de Tres de Febrero

### Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**  
Coordinador: Dr. Norberto Griffa

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

Coordinador: Lic. Enrique Valiente



**Sede Académica Caseros**  
Valentín Gómez 4838

**Informes e inscripción**

info@untref.edu.ar

**4759-3528**  
**4759-3537**

## muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	En acto, a dúo / Lucía Sorans	03.09 al 10.10
	Estanislao Florido	15.10 al 21.11
Alberto Sendrós	Los domingos no son días / Gimena Macri	10.09 al 09.10
	Extraño gobernante para un corazón / Carlos Huffmann	29.10 al 27.11
Ápice	Andrés Garavelli	02.10 al 30.10
Appetite	Salvan una mosca / Enrique Ranzoni	02.10 al 24.10
Arcimboldo	B. Romero Gunset, S. Alastuey, A. Kehayoglou, S. Resnik	21.09 al 13.10
Braga Menéndez	Lorena Ventimiglia, Juan Andrés Videla, Eduardo Capilla	15.09 al 14.11
CCEBA - Sede Florida	Judith Villamayor, Guido Yannitto	15.09 al 30.10
CCEBA - Sede Paraná	Atracción Fatal / Ballesteros, Burgos, Fuertes, Hasper y otros	01.10 al 07.11
CC Moca	Guido Wainer, Hernán Soriano	27.08 al 01.11
CC Parque de España (Rosario)	El devenir de la mirada / Norberto Puzzolo	09.10 al 01.11
CC Recoleta	Te convertirás en sal / Pablo De Monte	17.10 al 12.11
	Recolectora de paisajes / Ines Drangosch	19.09 al 19.10
	Frangella, Minond, Sabato, Ciudadini, Anzizar, Morello,	20.09 al 15.11
	Morini, Arelano, Costhanzo, Arias, Casares	16.10 al 15.11
	Dante Arias, Dolores Casares	20.10 al 15.11
CC Rojas	20 años de Artes Visuales / Pombo, Villar Rojas, Mangiante y otros	29.09 al 14.11
CC San Martín	La casa / Juan Travnik	24.09 al 18.10
Centoiira	Horas del silencio / Juan Campodonico	02.09 al 16.10
Daniel Abate	Road movie, albañiles, depósitos vacíos... / M. Grassi	17.09 al 17.10
Elsi del Río	Mojar, cortar, doblar, atar / Edgardo Madanes	14.08 al 31.10
Empatia	Marcelo Bordese, José Piuma	30.09 al 23.10
Ernesto Catena	Distraídos venceremos / Guillermo Ueno	04.09 al 10.10
	Volcar y chocar / Alejandra Urresti	04.09 al 16.10
	Instalaciones móviles / Oligatega Numeric	04.09 al 17.10
	Bosquecito / Lorena Fernández	23.10 al 04.12
Espacio Tucumán	Deberás crear... / Florencia Vivas	15.10 al 13.11
Formosa	Federico Paladino, Constanza Giuliani, Kitty Faingold	26.09 al 15.10
Fundación Klemm	La acción y su registro / G. Baggio, A. Greco y otros	17.09 al 17.10
Fundación PROA	El tiempo del arte / Carraci, Paoloni, Kosuth y otros	19.09 al 03.01
Jardín Oculto	Juan Ignacio Reos, Mónica Heller	23.09 al 17.10
Jorge Mara - La Ruche	Los viajes / Horacio Coppola	24.10 al 24.11
La Casona de los Olivera (Parque Avellaneda)	Público, Privado 2ª ed. / Ciampini, Reboratti y otros	01.08 al 11.10
Malba	Contemporáneo 24 / Miguel Ángel Ríos	21.08 al 26.10
	Mr. America / Andy Warhol	23.10 al 22.02
masotta-torres	Amor de mi vida / A. Vanoni, J. Lodeiro, E. Reato y otros	15.10 al 27.11
	Lisérgico Pastoril / Miguel Rosino	15.10 al 27.11
MAT (Tigre)	Figuración vigente: Agua / Carletti, Grun, Marchi, Maza y otros	03.10 al 08.11
Meridión	Desencanto / Juan Pablo García	02.10 al 03.11
Mite	Introducción al pensamiento telepático / Szalkowicz y Pérsico	11.09 al 09.10
MNBA	III Premio Nacional de Pintura Banco Central 2009	01.10 al 01.11
	El Pop Art en la Col. del IVAM / Greco, Arroyo, Genovés y otros	06.10 al 22.11
	Obras de la Colección Fotográfica del MNBA	01.10 al 29.11
Museo Benito Quinquela Martín	Fortunato Lacámara	03.10 al 29.11
MAC / UNL - (Santa Fe)	Justo Solsona	11.09 al 25.10
Museo Castagnino (Rosario)	León Ferrari	18.09 al 18.10
Objeto a	Roberto Barés, Francisco Estarellas, OmarOmar y otros	27.10 al 14.11
Oficina Proyectista	Topos = Plano = Discurso / Soledad Dahbar	07.09 al 30.10
Palais de Glace	98º Salón Nacional de Artes Visuales 2009	24.09 al 18.10
Ruth Benzacar	Todo lo contrario / Eduardo Basualdo	07.10 al 13.11
	El devenir de sus días / Alessandra Sanguinetti	07.10 al 13.11
ThisIsNotAGallery	El capricho / Guido Ignatti	01.10 al 21.10
Vasari	Zoom! / Juan José Cambre	16.09 al 16.10
VVgallery	Sunchales / Rosana Simonassi	03.09 al 10.10
Wussmann	Carlos Bissolino	01.09 al 10.11
Zavaleta Lab	Marcela Bohm, Pablo Lapadula, Magdalena Rántica	25.09 al 24.10

Éstas y muchas más muestras y espacios en [www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar)

## espacios

713	Defensa 713	MA-SA: 13 a 19hs
Alberto Sendrós	Pje. Tres Sargentos 359	LU-Vi: 14 a 20hs
Ápice	Juncal 685 PB	LU-Vi: 10 a 19hs
Appetite	Chacabuco 551	LU-SA: 14 a 19hs
Arcimboldo	Reconquista 761 PB 14	LU-Vi: 15 a 19hs; SA: 11 a 13hs
Braga Menéndez	Humboldt 1574	LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 11 a 20hs
Casa de la Cultura FNA - Fondo Nacional de las Artes	Rufino de Elizalde 2831	MA-DO: 15 a 20hs
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
CC Moca	Montes de Oca 169	MI-DO: 15 A 21hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MA-DO: 15 a 20hs
CC Recoleta	Junín 1930	LU-SA: 11 a 22hs
CC Rojas	Av. Corrientes 1543	LU-SA: 11a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 11 a 21hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida	Florida 943	LU-Vi: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-Vi: 10 a 20hs
Centoira	French 2611	LU-Vi: 10 a 20hs; SA: 10 a 13hs
Dabbah Torrejón	El Salvador 5176	LU-Vi: 15 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	LU-Vi: 12 a 19hs
Del Infinito	Av. Quintana 325 - PB	LU-Vi: 11 a 20hs
EFT / Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
Elsi del Río	Humbolt 1510	MA-Vi: 14 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Emilio Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 8 a 20hs
Empatía	Carlos Pellegrini 1255	LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 10 a 13hs
Ernesto Catena	Honduras 4882	MA-SA: 12 a 20hs
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MA-Vi: 15 a 20 hs ; SA-DO: 17 a 20hs
Espacio Tucumán	Suipacha 140	LU-Vi: 10 a 18hs
FNA - Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-Vi: 10 a 18hs
Formosa	Delgado 1235	MA-Vi: 10 a 13 y 17 a 20hs; SA: 14 a 20hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-Vi: 11 a 20hs
Fundación PROA	Av. Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11 a 19hs
Galería de Arte Nómade (Comodoro Rivadavia)	Maipú 1534	Consultar horarios: 0297-154014461
Jardín Oculito	Venezuela 926	MA-DO: 12 a 20hs
Jorge Mara - La Ruche	Paraná 1133	LU-Vi: 11 a 13.30hs y 15 a 19.30hs; SA: 11 a 13.30hs
La Casona de los Olivera (Parque Avellaneda)	Av. Directorio y Av. Lacarra	MA-Vi: 14 a 20hs; SA-DO-FE: 11 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)	Bv. Gálvez 1578	MA-Vi: 9 a 13 y 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC (Bahía Blanca)	Sarmiento 450	LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)	Sarmiento 450	LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Bs. As.	Av. Figueroa Alcorta 3415	JU-LU: 12 a 20hs ; MI: 12 a 21hs
Mapa Líquido	Las Casas 4100	VI-SA: 17 a 23hs
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
MAT - M de Arte de Tigre (Tigre)	Paseo Victorica 972 (Tigre)	MI-Vi: 10 a 19hs; SA-DO-FE: 12 a 19hs
Meridión	Florencia Cillo	MA: 16 a 20hs; SA: 16 a 20hs
Mite	Av. Santa Fe 2729 - Local 30	LU-Vi: 12 a 21hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-Vi: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
Museo Benito Quinquela Martín	Av. Pedro de Mendoza 1835	MA-DO: 10 a 18hs
Museo Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 10 a 20hs
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 13 a 19hs
Museo Nacional de Bellas Artes (Neuquén)	Av. Olascoaga y las vías (8300)	MA-DO: 10 a 20hs. SA-DO-FE: 17 a 02hs
Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata)	51 N° 525	MA-SA: 10 a 19hs; DO: 14 a 19hs
Museo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	MA-Vi: 12 a 20hs; SA-DO: 10 a 20hs
Niundiasinunilinea	Defensa 1455	MA-Vi: 15.30 a 20.30hs; SA-DO: 11.30 a 20.30hs
Objeto a	Niceto Vega 5181	MA-SA: 14 a 20hs
Oficina Proyectista	Perú 84   6° piso - Oficina 82	MI-JU-Vi: 18 a 20hs
Palabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14 a 20hs
Pasaje 17	Brmé. Mitre 1575 (timbre 17)	LU-Vi: 12.30 a 19hs
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-Vi: 11.30 a 20hs; SA: 10.30 a 13.30hs
ThisIsNotAGallery	Cabrera 5849	LU-SA: 16 a 20hs
Turbo Galería	Costa Rica 5827	MI-Vi: 16 a 20hs; SA: 16 a 21hs
Vasari	Esmeralda 1357	LU-Vi: 11a 20hs; SA: 11a 13hs
VVgallery	Aguirre 1153 - 2° piso	MI-Vi: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs
Wussmann	Venezuela 570	LU-Vi: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
Zavaleta Lab	Venezuela 571	LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 11 a 14hs

E S P A C I O

Fundación Telefónica

# geografías celulares

Curador invitado:

**Marcus Bastos**

Obras de:

**Lucas Bambozzi, Giselle Beiguelman y Mauricio Fleury,  
Raquel Kogan y Lea van Steen, Rachel Rosalen  
y Rafael Marchetti, Nacho Duran.**

**Del 16 de octubre al 12 de diciembre de 2009.**

**De lunes a sábados de 14 a 20:30 hs.**

**Espacio Fundación Telefónica.**

**Entrada libre y gratuita.**

**Arenales 1540. Ciudad de Buenos Aires.**

En coproducción con  
**movistar y Nokia.**

**NOKIA**  
Connecting People



Del 23 de octubre al 22 de febrero de 2010  
Inauguración jueves 22 de octubre a las 19:00

# Andy Warhol, Mr. America

Curador invitado: Philip Larratt-Smith