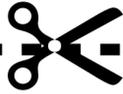


ARTE URGENTE URGENTE ARTE

Nº 0 - Diciembre de 2015

Anuario y Debates de Ideas Visuales



EDITORIAL

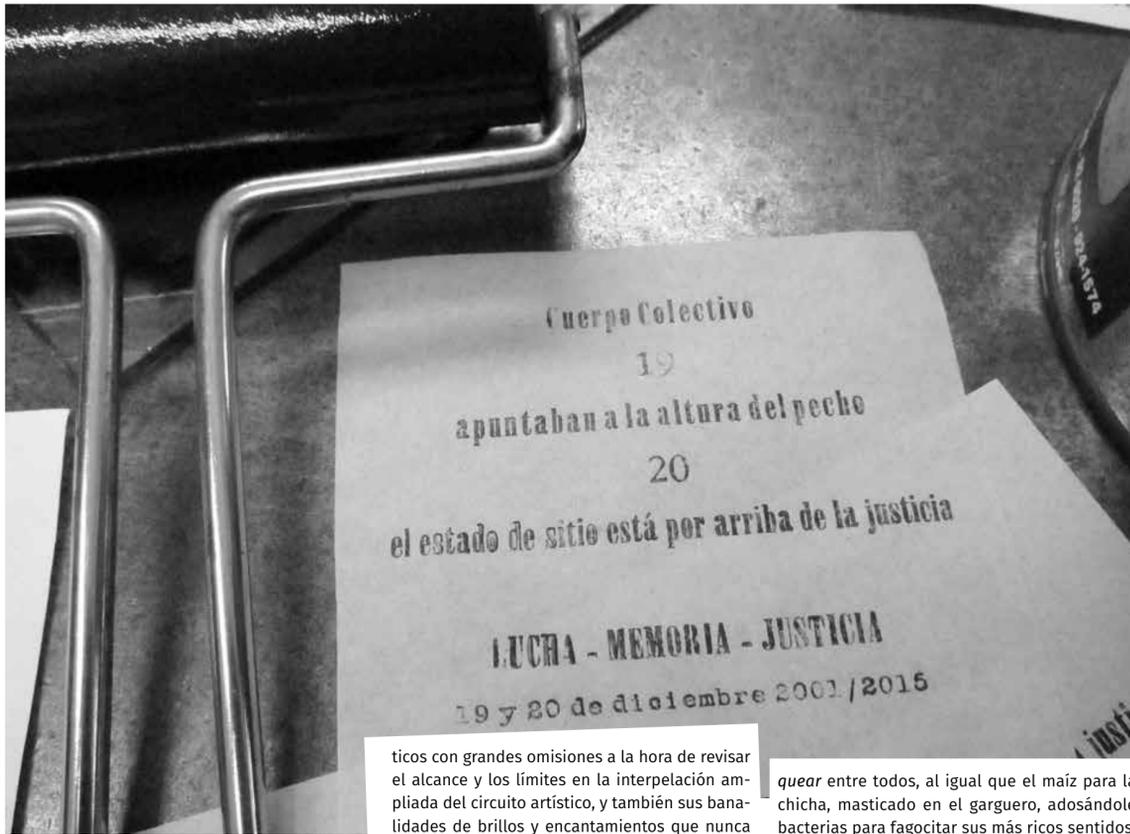


Foto: 19y20, de María Inés Afonso Esteves

ticos con grandes omisiones a la hora de revisar el alcance y los límites en la interpelación ampliada del circuito artístico, y también sus banalidades de brillos y encantamientos que nunca dejaron de reflejar los perfumes más exóticos y sofisticados del arte.

Arte Urgente entiende que es menester recuperar el arte para seguir pensando, resistir, volver a imaginar y activar nuevas estrategias poéticas en diálogo con comunidades y movimientos sociales, minorías culturales y distintos actores del arte (artistas, críticos, curadores, historiadores, gestores culturales, activistas); o como decía León Ferrari, pónganle el nombre que quieran: arte, política, crítica corrosiva, y que cada uno asuma su lugar.

Urgente Arte intenta compartir una ética de trabajo colaborativo, con el espíritu romántico de un folletín, de volver a la palabra en un mundo sobresaturado de imágenes, de generar redes de acción y escrituras críticas de contrapunto para que el arte lo podamos mu-

quear entre todos, al igual que el maíz para la chicha, masticado en el garguero, adosándole bacterias para fagocitar sus más ricos sentidos. Volver al papel, a la gráfica, a la imprenta; que las palabras entinten los dedos, que circule de mano en mano, que se preste, se regale, o se deje olvidado en un bar o en una plaza. Que las ideas viajen a territorios insospechados. Que nuestra lectura del mundo no esté intermediada por pantallas.

Arte Urgente puede ser nombre y apellido a la vez, la palabra urgente inexorablemente nos queda grande, y el arte también, sin embargo no se lo regalamos a nadie, ni al más pintado, y seguimos insistiendo en distintas formas de imaginación estético-política. Entender el arte como una conversación, una polifonía generosa, un relato coral en el que todos tenemos voz.

Andrés Aizicovich
Juan Pablo Pérez

Arte Urgente hoy trabaja simplemente con la urgencia de salir, de asomar el ojo y poner el cuerpo, a contramano de una partida de ajedrez de Marcel Duchamp, primero nos movemos para adelante impulsivamente como el peón, por intuición, afectividad y sensibilidad, y luego pensamos racionalmente la jugada a través de un collage variopinto. Hoy es 19 de diciembre – lo vindicamos a 14 años de la crisis del 2001– y sale así para inquietar y perturbar; la próxima se verá.

Urgente Arte apuesta a reflexionar la inmediatez coyuntural de los contextos políticos, sociales y culturales para adelantar las prácticas del arte en instituciones y la calle, siempre atento a poner en conflicto los estándares naturalizados y el *status quo* del arte que se mueven por canales seguros, disciplinados, sistematizados y hermé-

19y20. El engaño del hito

Hernán Cardinale

“El testimonio, el relato del que vivió un acontecimiento, del que comparte su vivencia aun sabiendo que puede ser intransferible, suele ser un profundo gesto de generosidad y de responsabilidad para con los otros: los contemporáneos que no vivieron el suceso, o las generaciones siguientes, que quieren saber, entender y reconocer lo que hicieron o dejaron de hacer aquellos que los precedieron. En algunos casos, ese gesto busca –quizás– darle sentido a una experiencia tal que amenaza con no dejarse nombrar por las palabras.” Oscar del Barco, 2014.

Pensar el 19y20 me obliga a atravesar la trampa con que la historiografía moderna puebla nuestra memoria de imágenes instalando hitos, memorables, trágicos, heroicos, para en ellos reconocernos coetáneos. Estás imágenes que nos permiten referirnos a una historia común acababan siendo engañosas con ella, pues funcionan en cuanto íconos, capaces de remitirnos directamente a algo, invisibilizando para ello el fondo de sentido que yace ahora bajo su sombra.

La historia, en cambio, conforma un continuo de profundidades y tensiones de inenarrable espesura que llega hasta el lugar donde cada uno la aprecia como ningún otro. Particularmente, pienso la historia como quien pisando la espuma de las olas, consciente, advierte en ellas la furia de todos los océanos –momento intransferible– que procuramos recoger en los testimonios.

Así pues, al tiempo que me recuerdo acalorado actor de esos días, desdeño de esas imágenes-hito que redirigen nuestra memoria al 19y20 eclipsando la espesura de aquellos tiempos con simples vistas como la de un helicóptero sobre Casa Rosada; jóvenes envalentonados sobre motocicletas apedreando policías armados; decenas de adolescentes-hijos que yacen semidesnudos, rotos y ensangrentados sobre una postal del obelisco; piquetes y

piras de neumáticos en llamas interrumpiendo las calles y cacerolas clamando, todas ellas señalando una anomalía ciudadana que no debe repetirse.

Para quienes hagan efemérides del 19y20 con esas imágenes, la epopeya se les representa con una lejanía que no es tal, pues más allá de toda la reconstrucción de derechos y soberanía lograda en los últimos años, el tiempo que hizo hito en el 19y20 es nuestro ayer inmediato. Este engaño descansa sobre una vagancia de la memoria al focalizar la crisis como sólo de esas jornadas, cuando en realidad es muy anterior y llega hecha espuma a nuestros pies hoy.

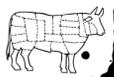
La memoria, que no es un don, debiera dejar de ser sustantivo para ser acción. La memoria es una voluntad que precisa ser practicada. La practican generalmente quienes están comprometidos con el bienestar común y el devenir de una historia de las multitudes, o bien los más vulnerables a fuerza de organizarse para sobrevivir siempre a contrapelo de quienes la cuentan. Nuestra extensa clase media, prestadora de servicios, rentista, poseedora de títulos de propiedad o académicos, ahorros y heredades, no la practica, pues a ella sólo la guía el bienestar urgente, el entretenimiento, la distracción y la seguridad. Así consienten su perpetuidad mientras sufren y gozan el devenir de sus días con la misma intermitencia que su capacidad para mudar sin dolor su signo político.

Esta clase media fue el sujeto que se erigió-eligió como protagonista de aquellos días de 2001 y que prefirió atender su urgencia de clase desentendiéndose del lugar que le reclamaba la historia. A ellos es a quien la historiografía periodística dirige sus imágenes-hito nutriendo su pobre voluntad de memoria. Lejos están de recordar que ayer 6 de cada 10 pobres provenían de sus familias mientras coreaban “piquete y cacerola la lucha es una sola”; o que el FMI postergaba en su agenda a

la Argentina hasta no garantizarse el salvataje de la Banca y no sus trabajos y ahorros. Hoy en cambio, capitalizados y con bonos renovados, prefieren ver lejos el 2001 e invierten su signo político: “Una dificultad vinculada a la memoria colectiva: la autoconciencia del ahorrista o del comerciante empobrecido es de desconexión con las mediaciones políticas, mientras que los sectores castigados por la quiebra del mundo laboral se expresan con energía sistemática pero preservan un lenguaje de reivindicación específica frente al Estado” (H. González).

Para quienes la memoria es verbo, el 19y20 nos dejó en claro que pudimos levantarnos “puertas adentro”, paso a paso, y que lo más significativo de esta década pasa por la experiencia que nos dejan la solidaridad en la resistencia, lucha y movilización que plasmamos con inventiva popular en asambleas, fundando cooperativas y redes, recuperando fábricas, diversificando los espacios sindicales, construyendo barriadas, abriendo comedores y bibliotecas, centros culturales y bachilleratos populares, impulsando leyes y una novísima infinidad de medios de comunicación, haciendo de la discusión política pan de cada día; todo ello, sin jamás abandonar la lucha contra la impunidad de quienes desde los '70, los '90, el 19y20 y el 26 de junio, siguen acumulando procesos judiciales como cocardas con las que se pavonean inmutables como en la última gran gala del Teatro Colón.

Ahí radica la diferencia sustancial del reclamo de las cacerolas de los sectores medios y las organizaciones de trabajadores y desocupados: las cacerolas del corralito continúan de algún modo enredadas con los sectores de la expropiación financiera normalizando su impunidad a cambio de seguridad.



Hoy... Arde!

Natalia Revale

Hablar del 19y20, a pocos días de la asunción de Mauricio Macri a la presidencia, obliga, en principio, a hacer una revisión de prácticas que nos nuclearon al calor del 2001 entre goma quemada y ollas populares, que tanto se extrañan en estos días.

En el año 2011, *Arde!* realiza en el Centro Cultural de la Cooperación su primera muestra a diez años del 2001. En ese momento escribíamos la siguiente reflexión:

“El 19 y 20 nos encontró con los sentidos bien abiertos, con nuestros cuerpos comprometidos. Con la consigna, vos lo viviste, no dejes que te lo cuenten, comenzamos a plasmar en acciones nuestra impronta, apoyando cada ocupación, repudiando cada desalojo, denunciando impunidad, exigiendo justicia, trabajo, gestando un espacio para otra cultura, valiéndonos de los medios del arte, más que para enunciar/denunciar, para interpelar, señalar e inquietar. En ese interjuego simbólico se proponía crear un intermedio, espacio de construcción simbólica que nos modificase en tanto integrantes de un conjunto. Espacio para salir de la urgencia inmediata de los vasallajes del poder.

Arde! actúa con el combustible de las asambleas barriales, las fábricas recuperadas, los movimientos que luchaban por trabajar y los que lo hacían por trabajar menos para-trabajar-todos, los espacios tomados para la vida y la cultura popular. Desde allí es desde donde producíamos, con espíritu de apertura y con ansias de multiplicar, con otros grupos con quienes íbamos a la par que discutíamos acerca de nuestras prácticas, intentando concebir de una forma más autogestiva, colectiva, sin restricciones, con total libertad.”

El 2001 nos dejó saldos positivos, a los cuales les dimos continuidad, en el campo de las prácticas artísticas: la posibilidad de pensar acciones políticas, culturales y artísticas, no sólo en el consolidado escenario callejero, sino de espacios consolidados a partir de la organización popular. De esta manera la expresión artística se vio reflejada en las propuestas dentro de las fábricas recuperadas, en las producciones de los movimientos sociales, en los centros culturales barriales y comunitarios, en lugares emblemáticos como la Estación Darío y Maxi o la

estación Walsh de la línea E de subte, e innumerables producciones gráficas y publicaciones sobre esas experiencias, por nombrar algunas.

La continuidad de ese “poner el cuerpo”, que intentó ser aniquilado en los tiempos de la última dictadura cívica militar en nuestro país, fue reapareciendo y renaciendo en los años ochenta y noventa, tomando un segundo y fuerte impulso posterior a los levantamientos populares del 19y20, nos enseñó a hacernos eco de esas ideas y expresiones, y hoy nos encuentra sorprendidos y nuevamente interpladados.

En aquel entonces, problematizar el espacio del arte y analizar nuestra situación frente a él, era una constante del debate interno. Esto nos habilitó a responsabilizarnos en determinados posicionamientos. Planteábamos deconstruir proposiciones aparentemente cerradas acerca del lugar de la acción política, la creación artística en la sociedad, los espacios institucionales y el arte en la calle. Consideramos que la producción simbólica implicaba un posicionamiento ético asumido o desconocido. Nuestra intuición fue ocupar un lugar que abandonara moldes, y patrones políticos y culturales, instalados. En ese camino nos propusimos convertirnos en sujetos involucrados con las distintas realidades socio-culturales a las que pertenecíamos.

Nuestro paso por *Arde!* tuvo incontables enseñanzas: construimos un denominador común, que fue la implicación vital en el proyecto de otra manera de percibir el arte, y desde allí es que la experiencia de *Arde!* nos modificó, y sentimos esa potencia transformándonos con otros. A lo largo de estos 10 años, muchos con diferentes recorridos previos y posteriores al 19y20, fuimos construyendo la sensación de haber transitado distintos espacios a partir de un compromiso activo, a no perder la visión crítica y transformadora, a revisar también el presente, y apropiarnos de los espacios de circulación. Las acciones de *Arde!* en aquellos años son parte de las continuidades de estas prácticas en luchas actuales, hoy con urgencia, contra el desalojo del sentido y por la ocupación de los espacios para la vida y la creación colectivas.

**Arde!* Arte de acción colectiva, desarrolló sus acciones entre el año 2002 y el 2005 y luego retomó su trabajo parte del colectivo, entre el año 2011 y 2013. Integraron *Arde!*: Daniel Sanjurjo, Federico Mañanes, Javier del Olmo, José Luis Meirás, Leandro Gorriani, Natalia Revale, Paula Zambelli, Silvana Bernasconi.



¿Para qué Carpani?

Ignacio Soneira

A veces son los contextos los que nos hablan y no nosotros los que hablamos en ellos. La muestra “Carpani trabajador. Entre el taller y la calle” realizada en el Centro Cultural Haroldo Conti, puede ser una evidencia más de ese hecho, que nos invita a pensar como los objetos del pasado se reutilizan y resignifican en tiempos presentes, siempre nuevos y distintos, como indicaba la metáfora del río de Heráclito.

Por eso, desde aquella colosal muestra en el Palais de Glace, “Arte y Política en los sesentas”; asistimos a un progresivo y vertiginoso proceso de recuperación de la vinculación entre artes visuales y política en la historia reciente de Argentina. De un escenario que pregonaba una suerte

de protagonismo del activismo y la resistencia en las artes bajo la estela del 2001, pasamos, junto con la revitalización de las discusiones en torno a lo nacional, la identidad latinoamericana, la cultura política y la militancia, a la reconfiguración del panteón de la “cultura popular” por no decir peronista. En ese proceso se registra un renovado interés en figuras como Rodolfo Walsh, Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Leopoldo Marechal, Haroldo Conti entre otros y con ello, la reaparición y exposición de material gráfico, audiovisual y literario inusitado.

Una de las figuras estelares en este proceso ha sido Ricardo Carpani, quien posiblemente sea uno de los artistas más significativos de las décadas del sesenta y setenta en Argentina. De todos modos, su fortuna crítica y reconocimiento en el campo del arte fue tardío y aún marginal. Ello se desprende en parte de su apuesta por ocupar un espacio en el campo de la militancia sindical y social, que edificó y sostuvo con esmero durante su vida. Situación que al unísono que lo excluyó de ámbitos de legitimación como el Museo de Bellas Artes, lo mantuvo vivo en una suerte de imaginario del “artista militante”. Alcanza



Arte Urgente / Urgente Arte

Anuario y Debates de Ideas Visuales. Nº 0 - 19 de diciembre de 2015

Editores: Andrés Aizicovich - Juan Pablo Pérez // Diseño y Comunicación Visual: Claudio Medín // Colaboradores: Natalia Revale, Hernán Cardinale, Valeria González, Cecilia Lida, Ignacio Soneira, Laura Lina, Pablo Baguedelli, María Inés Afonso Esteves, Marcelo Pelissier.



Av. Corrientes 1543
(C1042AAB) Ciudad de Buenos Aires - Argentina.
Informes: [011] 5077-8000
www.centrocultural.coop

Director General: Juan Carlos Junio // Subdirector: Horacio López // Director Artístico: Juano Villafañe // Secretario de Investigaciones: Pablo Imen // Secretario de Comunicaciones: Luis Pablo Gimiger // Coordinador Departamento de Ideas Visuales: Juan Pablo Pérez.

FB: <https://www.facebook.com/ideasvisuales/>
Correo: visuales@centrocultural.coop

Blog: <http://www.centrocultural.coop/blogs/ideasvisuales/>

¿Para qué Carpani?

(continuación)

para ello cargar “Ricardo Carpani” en un buscador y leer las cientos de semblanzas y homenajes realizados desde espacios asociados a sindicatos y organizaciones políticas. Incluso, hacer el ejercicio de preguntarle a cualquier buen hijo de vecino no por su nombre, sino por esos trabajadores de camiseta, musculosos y desafiantes, casi de piedra, que pintaba; para notar con un gesto de asentimiento el reconocimiento instalado en la cultura visual del argentino promedio.



Ahora bien, esta recuperación reciente de la obra y, fundamentalmente, de la figura de Carpani se vio expresada en la reedición de varios de sus libros (ediciones Continente), la reutilización masiva de sus imágenes -que nos llevó incluso a un spot publicitario del ex candidato presidencial Daniel Scioli en el que aparecen los trabajadores monumentales de Carpani- y la multiplicación de retrospectivas en su homenaje. Por eso no es una novedad una muestra de Carpani en este contexto, se han dado varias importantes en los últimos años. Basta recordar al menos la del Museo Evita, la de la Universidad de Lanús y la de Espartaco en la Universidad Tres de Febrero entre otras, con generosa cantidad de obras y asistencia de público. No obstante, la repetición de imágenes y semblanzas que han mantenido vivo el mito Carpani, no permite repensar del todo su valor en pleno siglo XXI. Por eso la muestra “Carpani trabajador. Entre el taller y la calle” sí tiene algo de novedoso y necesario. Lo primero es que expone la cocina del artista como quizás nunca se la había visto. Lo segundo, es que esa operatoria se lleva adelante a través de la presentación de material inédito (poco pero sustancioso), recolectado en el proceso de armado del “Archivo Carpani” que está llevando adelante la Universidad de San Martín bajo la dirección de Silvia Dolinko e Isabel Plante.

La exposición de los procedimientos constructivos de Carpani en los que abundan ampliaciones, calcos, cuadrículas, reutilización de fragmentos para la recomposición de dibujos; exhibe un artista que meditaba profundamente la imagen a través de diferentes versiones del mismo esquema con pequeñas modificaciones o anotaciones al margen (“distorsionar más, más ancho, más monumental”); pensando en ejes como la deformación estilística, la composición, la construcción del espacio representativo y la monumentalidad, en vías a una comunicación directa y contundente. También evidencia un Carpani meticuloso, riguroso, obsesivo que, lejos de la aparente urgencia con la que suponemos le eran encargados los dibujos que serían reproducidos masivamente en afi-

ches propios del fragor de la lucha, parece un ilustrador calmo y pensativo.

La muestra abreva en diferentes períodos de su producción, que se confunden en la organización espacial de la sala y presta un especial interés en el desarrollo de la gráfica que, a su propio entender, fue el mayor acierto en el campo del arte público o, como dijo Eduardo Jozami en las palabras de apertura: “Carpani encuentra en la gráfica lo que no puede encontrar en el muralismo, porque no estaban dadas las condiciones políticas para llevar adelante un movimiento muralista como el que se había dado en México”.

El montaje reconstruye así con justicia el taller de un trabajador de la cultura que representa trabajadores fabriles, mitos de origen como el Martín Fierro o íconos de la cultura como el propio Rodolfo Walsh, Perón o el Che. Un valor agregado lo da la aparición de algunas fotografías como la del encuentro de artistas en La Habana o la del boceto y foto del mural del parque Chacabuco, destruido a los años de realizado.

Pero tan interesante como indagar la recepción efectiva de Carpani en sus contextos, puede resultar analizar la recepción actual de sus muestras. En esa clave, la nota de Leopoldo Estol del 13 de septiembre de este año aparecida en *Página 12*, apelando a una serie de voces autorizadas por diferentes motivos, nos invita a un emotivo recorrido por la vida del artista. Pero Estol nos vuelve a presentar un Carpani heroico por convicción y destacable por haber sido negado. ¿Cuánto nos oculta esta nueva semblanza de Carpani que otra vez lo presenta tan monumental y sólido como sus trabajadores? ¿Es realmente necesario seguir abonando a una épica de Carpani o tal vez es momento de poner la lupa y hacer una revisión de ese imaginario sesentista cristalizado en su producción y militancia? Aquél elemento de restitución que nos parecía ofrecer la muestra, en el cual se asomaba el artesano por sobre el héroe, parece ocultarlo el relato ominoso de Estol que nos impide ver las costuras. Es decir, las contradicciones de un hombre, un militante político, un artista que se movía entre el sistema de legitimación de las galerías y los murales combativos. Entre el “mundillo” de los artistas porteños y las reuniones sindicales. Que sufría en carne propia la contradicción entre la figura del artista que pretende representar los intereses del pueblo y el arte popular (cosa sobre la cual reflexiona sobradamente en sus libros). Que heredaba, quizás tardíamente, la discusión circundante al realismo socialista y que convivía con los movimientos de vanguardia argentina. En definitiva, un Carpani en búsqueda en el arte y en la política.

En alguna medida, el dispositivo discursivo por el cual desde la militancia se mantuvo a Carpani como el “verdadero arte del pueblo” opuesto al arte oficial de elite, se repite en un nuevo escenario de las artes visuales, en donde Santoro garpa más que Minujin y, claro, Carpani más que Pérez Celis.

Sería de todos modos pedirle mucho a una breve (y agradable) nota de un diario que invita a una muestra artística en dos carillas. No es nuestra intención llevar adelante una crítica de la crítica, sino al menos preguntarle con ella qué tiene Carpani para decirnos hoy, de los sesentas y de nuestra actualidad. De los muralistas que siguen pintando obreros musculosos, de los que intentan representar al pueblo negando la cultura popular y de las contradicciones y preguntas de Carpani, que aún no están saldadas.

Qué tan vacío puede estar el vacío

Dolores Cáceres en el Museo Caraffa

Marcelo Pelissier

Me gustaría hacer un breve comentario acerca de la muestra de Dolores Cáceres que ha sido tan comentada, discutida y criticada aclarando previamente que Dolores me parece una artista inteligente y que valoro su gesto ya que no está de más intentar renovar periódicamente la pregunta por el Arte, por su definición y destino, como dije en el principio de uno de mis textos –“La (in)definición del arte”- que volví a publicar recientemente en Facebook.

Para empezar me gustaría recordar que Gilles Deleuze, hablando de aquel famoso mito de la angustia del pintor ante la tela en blanco decía que la tela nunca está en blanco, sino cubierta por todos los clichés de la historia de la pintura y que es con eso con lo que en realidad se enfrenta el artista; su necesidad es entonces la de despejar esos clichés para permitir que algo verdaderamente nuevo aparezca. Esto, claro, es lo más difícil.

Me parece más que saludable la intención de Dolores Cáceres de renovar la pregunta y provocar la reflexión en el espectador de arte contemporáneo –suponiendo que exista ese personaje y que no sea algo tan movedizo y difícil de definir como el arte contemporáneo mismo- pero creo que hay algunas preguntas que deberíamos hacernos con respecto a ese vacío que –supuestamente- debería impulsarnos a la reflexión.

Hace algún tiempo escribí un prólogo para un proyecto que llevábamos adelante con otros artistas –Mirtha Bermegui, Ale Dayan y Maia Debowicz- el Gomery Night, una muestra –más bien

un hecho estético- que montábamos en un taller mecánico de Palermo gracias a la buena voluntad y paciencia de su dueño –Ramón Ernesto Torramorel- que coincidía con el Gallery Night Palermo y que era en parte una parodia y en parte una propuesta reflexiva.

En ese prólogo titulado “Una estética del discernimiento” yo recordaba un texto canónico: “INSIDE THE WHITE CUBE, the ideology of the gallery space”, allí Brian O’Doherty –su autor- dice que el espacio de la moderna galería de arte fue construido de acuerdo a leyes tan rigurosas como aquellas que regían la construcción de las iglesias medievales. El cubo blanco es, en efecto, un dispositivo de exhibición en el cual un dato fundamental es la exclusión del mundo externo; éste no debe entrar en el espacio de la galería cuyas ventanas, por lo general, están selladas, las paredes son blancas y el techo se convierte en fuente de luz. Las obras exhibidas en este espacio aparecen como si vivieran fuera del tiempo, más allá de él, y reclamando su inserción en la posteridad.

Está claro que esta sacralización del “objeto estético” cumple también otra función; la de invertirle de un valor comercial extraordinario; pero este es otro tema...o no tanto.

Lo que quiero decir –en caso de que no se haya entendido ya hacia dónde apunto- es que el espacio en blanco de la galería con el cual Dolores Cáceres nos invita a la reflexión, tal vez no sea tan silencioso y no esté tan en blanco sino cargado de sentido, aun desprovisto de obras.

No estoy muy seguro de que podamos reflexionar sobre el arte contemporáneo en un espacio netamente modernista y tan cargado de ideolo-

gía como el cubo blanco, que podemos equiparar aquí con la tela virgen de la cual hablaba Deleuze.

El Cubo Blanco, aun sin obras, implica una definición del arte muy clara e impide por lo tanto ir más allá de él. No puedo más que equiparar esto a la duda cartesiana; Descartes llegó a dudar de todo, menos de la existencia del *cogito*, del ser pensante, pero en última instancia necesitó afirmar la existencia de Dios para sustentar esa certeza; no pudo ir más allá, no pudo disolver la idea de un Dios garante de la existencia del *cogito*.

El Cubo Blanco es el soporte necesario de una concepción del arte, ante él, dentro de él, aun vacío, podemos preguntarnos acerca de lo que debería haber allí, pero lo que no nos preguntamos es por qué debe haber un cubo blanco y esa, creo, debería ser la pregunta fundamental. Me interesa la intención de Dolores, no estoy seguro del resultado.

No puedo dejar de recordar el gesto del artista griego Kounellis, representante de un arte *povera* fuertemente anticapitalista que en el año 1969 convirtió el Cubo Blanco de una galería romana en un establo con doce caballos que no dejaron de relinchar al público mientras comían su alfalfa. También, mientras escribo estas líneas, recuerdo la obra de Pablo Suárez “Los que comen del arte”.

En síntesis, mi pregunta es ¿Podemos salir completamente de la modernidad si no salimos del Cubo Blanco?

La dejo picando. Hasta la próxima.



El Pato.

posiciones variadas entre festivas y críticas de las que algunos medios se hicieron eco en sus notas periodísticas. Ahora bien, si consideramos la centralidad del lugar del espectador para esta artista, indíquemos que –tal como se hizo en algunas reseñas- Córdoba carece de museo de arte contemporáneo; y en ese sentido cabría indagar si la obra despliega cierta potencialidad al señalar también esta ausencia, que evidencia los rasgos de ese campo artístico provincial y de las formas que adopta allí el consumo artístico.

(1) Joaquín Barriandos y Vinicius Sprigico, “Horror Vacui. Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bial de San Pablo”, *Ramona Revista de artes visuales*, nº 95. octubre 2009, Buenos Aires, p.28

(2) La referencia alude a la renuencia de los curadores a pronunciarse públicamente a raíz del encarcelamiento de una de los 40 *pichadores* que intervinieron las paredes internas del pabellón durante la apertura de la exposición. El colectivo compuesto por André Mesquita, Cristina Ribas, Euler Sandeville Jr., Flavia Vivacqua, Gavin Adams, Gisella Hiche y Graziela Kunsch, “Mirar el vacío: Una visión colectiva sobre la Bial de San Pablo”, *Ramona Revista de artes visuales*, nº 95. octubre 2009, Buenos Aires, p. 33

PERFORMANCE.

Algunas cuestiones sobre la Bial de Performance

Pablo Bagedelli

¿No se ha vuelto omnipresente la performance? ¿No resurge en la actualidad como sinónimo de arte contemporáneo? ¿No responde esto al contexto cultural que Boris Groys describe como la era de la producción artística masiva? ¿No es la revitalización de la performance una reacción a la pérdida de exclusividad de la práctica artística debido a la democratización de las tecnologías de producción de símbolos y las transformaciones en la circulación de información a partir de internet? En otras palabras, ¿no está la performance destinada a devolverle algún tipo de consistencia a un campo asediado por la circulación infinita de imágenes?

¿No están acaso todas las performances ligadas a la proclama “arte vida”? ¿No se alinean bajo el lema de Bueys “todo ser humano es un artista”? Sin embargo, ¿no invierten su signo en la era de la realización de ese lema? ¿No se ha vuelto la performance una herramienta para diferenciar la figura del artista, producir el cierre social del campo, manifestar su efecto aurático de lejanía, resacralizar su límite con el mundo secular?

Esta diferenciación, ¿no es acaso posible por el componente ascético propio del lenguaje de la performance? ¿No está el ascetismo vinculado al control y al disciplinamiento del cuerpo? ¿Esta dimensión no está presente bajo los modos de actividades regladas, agotadoras, repetitivas, inmóviles? ¿No presentan las performances un ingrediente de sacrificio? ¿No parecen rituales? ¿No es el ritual la forma primaria de diferenciación y legitimación social de grupos, castas o clases? ¿Acaso la ascesis no cubre al cuerpo con un manto purificador que reactiva la unión entre lo bueno y lo bello? ¿No es esto conservador?

Sobre la omnipresencia de la Performance

Laura Lina

Sí, la performance está en todos lados. Comemos, respiramos, tragamos performance. La performance está presente. Está omnipresente. Estamos continuamente performeando quienes somos, reiterando y transmitiendo saberes sociales a partir de nuestros cuerpos. Es una (otra) manera de generar conocimiento, es un modo de intervención, es una práctica y una teoría del conocimiento mediante nuestros cuerpos y la manera en que éstos se insertan en la trama social. La / él performance, no tiene género, y tampoco tiene traducción. No es solo acción, no es solo teatralidad, su esencia no está subsumida a una dimensión puramente estética. Performear implica dar cuenta de lo normado, como así también su posibilidad de transgresión, evidenciando los distintos mecanismos de poder que nos conforman como actores sociales, y que moldean nuestros cuerpos en pos de regular nuestras prácticas y conductas. En tanto “referente inestable”, en términos de Diana Taylor, conlleva una posibilidad fundamental en los tiempos que corren: la capacidad de resistir. Existirán Bienales, Trienales, e infinitos intentos de cerrar un campo pero ¿realmente es esto posible? La performance no necesita espacios previamente diseñados ni asignados a tal fin para dar cuenta de su existencia. Puede suceder en un baño, en la calle, en una red social. No necesita pedir permiso ni inscribirse en ningún relato legitimador. Solo nos pide que intervengamos. No nos invita a esperar, nos invita a *hacer*. Más que nunca, vamos por eso.



Bienal de Venecia

Valeria González

La primera expectativa que generó la Bial de Venecia de este año pasó por la designación del curador: Okwui Enwezor, un intelectual activo en Norteamérica de origen nigeriano, había dirigido en 2002 la 11ª edición de Documenta, y había radicalizado la propuesta de Catherine David de re-unir arte y política, abriendo notablemente el mapa a otros continentes e incorporando regiones periféricas o conflictivas del proceso de globalización.

La segunda expectativa surgió al conocer que el plan curatorial tendría su centro en *El Capital* de Karl Marx: era evidente, en esta perspectiva, que no se trataría de un rescate arqueológico de ese libro emblemático, sino de las posibilidades de repensar la crítica marxista en el horizonte de la actual crisis global.

Desafortunadamente, la realización de la exposición no estuvo a la altura de estas expectativas. Coincidimos con la dura crítica que publicó Fabián Lebenglik en *Página 12*. Sin embargo, disentimos con la afirmación de que es un gesto de pedantería pretender llegar desde afuera a enseñarles Marx a los europeos. Sea a no

pedante el curador (no lo conocemos), sostenemos que la idea nos resulta absolutamente oportuna, independientemente de su fallida realización. Es más, a juzgar por el estado de la opinión pública en las naciones centrales de la vieja Europa, creemos que las teorías de Karl Marx, uno de los analistas más agudo de la lógica estructural del capitalismo, debería ser materia obligatoria de la escuela secundaria. ¿Qué sino una ceguera brutal acerca del funcionamiento primario de la acumulación capitalista puede llevar a considerar como amenazas externas las crisis económicas que hunden a países como Grecia o arrojan a miles de inmigrantes en condiciones inhumanas de las periferias al centro? Si delegar responsabilidades en recetas de ajuste *for export* y en recrudescimientos fronterizos puede ser una actividad especializada del establishment político, ¿qué sino la fabricación sistemática de ignorancia puede sostener el consenso identitario de un “nosotros” que ha de defenderse paranoicamente, como dijo Bifo Berardi “de la escoria de holgazanes que vienen tras nuestro dinero”?