

– es contemporáneo?

Ars auro gemmisque prior

– es contemporáneo?

Ars auro gemmisque prior

Roberto Echen

Echen, Roberto

Es contemporáneo? : Ars auro gemmisque prior . - 1a ed. - Rosario : Ediciones Castagnino/macro, 2010. 96 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-23363-9-4

1. Filosofía y Teoría de las Artes. I. Título

CDD 701

AUTORIDADES MUNICIPALES

Intendente de la ciudad de Rosario
Miguel Lifschitz

Secretario de Cultura y Educación
Horacio Ríos

Subsecretaria de Cultura y Educación
Florencia Balestra

MUSEO CASTAGNINO+MACRO

Directora
Marcela Römer

Sub-director Artístico
Roberto Echen

Sub-director Administrativo
Gustavo Berenguer

Coordinación general
Fernanda Calvi
Melania Toia

EQUIPO EDITORIAL

Coordinación
Georgina Ricci

Textos
Roberto Echen

Editora
Graciela Sacco

Correcciones
Gilda Di Crosta
Fernanda Calvi

Diseño
Daniela Quintero

Ediciones Castagnino+macro
Avenida Pellegrini 2202, Rosario
www.castagninomacro.org
Rosario, octubre de 2010
ISBN: 978-987-23363-9-4

FUNDACION MUSEO CASTAGNINO

Presidente
Sra. Silvina Ortiz de Couzier
Presidente Honorario
Dr. Carlos María Zampettini

Vice-Presidente 1°
Sr. Marcelo Martin
Vice-Presidente 2°
Cont. Alejandro Weskamp
Secretario
Dr. Mario Castagnino
Tesorero
Cont. Eugenia Usellini
Pro-Tesorero
Dr. Juan José Staffieri

Vocales
Lic. Marcela Römer
Sra. Itatí Cuevas de Castagnino
Esc. Guido Martínez Carbonell
Sr. José Gabriel Castagnino
Sra. Marilen Dungal de Kellerhoff
Sra. Lidia Sartoris de Angeli
Cont. Juan Carlos Bachiochi
Dr. Carlos Siegrist

Consejeros Honorarios
Prof. Rosa María Ravera
Sr. Alberto Gollán
Sra. Julia Tejerina de Argonz

Lo contemporáneo de una pregunta

Roberto Echen es un artista y un pensador incansable con quien comparto tiempo; y mucho del tiempo compartido es tomado por las lecturas de sus escritos. Escritos que no dejan de sorprenderme y que me habilitan ingresos por ciertos intersticios nunca antes pensados sobre cómo abordar el espacio de un museo, la producción de un artista o a la reflexión sistemática en la construcción de un lenguaje visual y su práctica en un sistema de movimiento constante.

La relación de Echen con el arte es fuertemente visceral, un cúmulo de emociones en constante agitación que lo llevan a hurgar en la historia del arte y a dialogar con toda posibilidad de análisis de aquello que es difícil de aprehender, de ver pero no de sentir.

Es contemporáneo? Es la pregunta que formula y actúa como un arma que interpela e inmoviliza frente a la resignada calma de un discurso asumido, tal vez moderno. ¿Quién responde?

La pregunta, sin dudas, señala todo aquello que pelea un espacio de pertenencia y se instala en la oposición dialéctica del afuera pero desde adentro.

Es contemporáneo?, se pregunta y me pregunto ante la fugacidad de miles de actos que podrían ser fundadores de hechos artísticos. Pero ¿cómo podrían fundarse si no es desde esa mirada que les da existencia?

Estos necesarios escritos de Echen, no sólo asumen el gesto de capturar en forma sostenida y en un período de casi 9 años, la fugacidad del acto artístico sino también de materializarlo y devolverlo al contexto propio de una dinámica del proceso del pensamiento visual, con una pregunta que abolirá un “después” que no incluya lo visto, oído y vivido. Su sola formulación excluye la negación de su existencia.

Los escritos aquí compilados desde la contundencia de “esta” pregunta abordan y profundizan en lo que podría ser la confusión generalizada de la formulación de una sola respuesta en lo que al arte de hoy se refiere. Son escritos en presente, asumen el riesgo de quien construye aquí y ahora.

Graciela Sacco
Rosario-Los Ángeles, febrero 2010

Introducción

Desde hace mucho tiempo pensar el arte ha sido una tarea que he asumido cotidianamente. Sobre todo, ese espacio paradójico que se sitúa entre la inevitabilidad y la dificultad de ser contemporáneos –por lo menos en arte.

La conceptualización de ese campo ha atravesado mi actividad artística, la docencia y la investigación en la Universidad Nacional de Rosario y la curaduría por igual, situando mi práctica artística y mi actitud respecto del arte. Debo anotar aquí que esta relativa dispersión –en cuanto a los ámbitos que he abordado– forma parte nuclear de ese pensamiento que ha ido creciendo y mutando con el correr del tiempo y ha provocado que cada una de esas actividades contaminara a las otras. Esto que llamo “conceptualización” o “pensamiento” no remite a un cuerpo homogéneo o coherente sino más bien a la diseminación deconstructiva de conceptos fijados por la cultura metafísica de lo que se dio en llamar –término siempre a deconstruir– Occidente. La posibilidad de un espacio que tome para sí discursos diferentes, disímiles e –incluso– contradictorios que sitúen algo que no puede constituirse en reflexión sin aceptar cierto grado de esquizoidismo como constitutivo.

Así, mi producción artística se construye en espacios que pueden convocar a la pintura (no olvidando su “muerte”) hasta las instalaciones, el video-art y el net-art.

La docencia me deparó la fortuna de crear una materia como “Teoría de la forma” que sólo conservó el nombre respecto de la que se daba tradicionalmente y que constituyó una zona de desplazamiento en relación a teorías del arte que no podían dar ya cuenta de lo que ocurría y ocurre hoy.

Curatorialmente, nunca tuve prurito en aceptar cuánto postula de “obra” una curaduría, lo que me permitió situarme en espacios anómalos que no proponen un pensamiento que trata de justificarse desde los lugares epistemológicamente establecidos sino de retomar –repensándolo– lo que el arte ha aportado desde la diferencia al pensamiento epistemológico contemporáneo.

Esta publicación es la compilación de algunos artículos escritos para libros, publicaciones, catálogos de muestras, etc., y que acepté reunir porque se proponen como un conjunto no completo ni cerrado de pensamientos (lo que incluye tanto reflexiones, razonamientos como intuiciones y sensaciones) sobre lo que me apasiona: el arte que nos ocurre.

Los trabajos aparecen reunidos en cuatro grandes núcleos –reunión tan arbitraria como cualquier otra y que no tiene por qué ser seguida desde la lectura– que tienen que ver más con el contexto de su producción que con la producción misma si bien, a nadie escapa que toda producción textual –y no sólo– resulta marcada por el contexto en que emerge.

Esos núcleos se conforman del siguiente modo:

a) Textos de curadurías del patrimonio del Museo Castagnino+macro con las siguientes excepciones: “Nuevos artistas del grupo litoral” para la curaduría de Marcelo Pombo con obra propia y de la colección Castagnino+macro, a pedido de su curador; “recetario” es la

fundamentación del proyecto del mismo nombre llevado a cabo por el Departamento de Programas Educativos del macro.

b) Textos para catálogos de artistas, muestras colectivas, publicaciones sobre arte, muestras y curadurías propias, etc.

Los textos de este núcleo pueden tener un agrupamiento –asociación inevitable– temático, a partir de algunos conceptos que los atraviesan. De cualquier modo, esto tampoco implica una prescripción de lectura sino el modo en que –para mí, sin pretensión de universalidad– podrían hilarse en una lectura lineal –que, en cualquier caso, no sería la mejor propuesta de lectura para estos trabajos. Además, cada vez que los reviso encuentro una posibilidad de ordenamiento diferente, lo cual confirma una provisionalidad que libera al lector a su albedrío.

c) Este es el núcleo más reducido de la publicación porque reúne solamente los que fueron escritos como textos inaugurales o de fundamentación para el lanzamiento de proyectos especiales y ciertamente ambiciosos organizados desde el Museo Castagnino+macro: La Semana del Arte en Rosario, la creación de la <zona emergente>, el lanzamiento de Residencias-industria.

d) Por último, quise agrupar en este núcleo los textos para las propuestas que elaboré –junto al equipo curatorial– para el macro, desde su creación en 2004 y que marcaron –para todos los que participamos en ellas– un modo de hacer y de pensar lo que nos acontece hoy en el campo del arte.

En algunos casos en que me pareció pertinente, agregué el anclaje contextual como nota al pie, sobre todo para referenciar algunos eventos que han tenido importancia en la instancia de producción; en la mayoría desistí de esa práctica porque –aunque hayan surgido de instancias precisas– remiten a problemas que exceden lo puntual, o que ese hecho preciso sirvió, en todo caso, para disparar, y se lanzan a pensar lo que es, probablemente, común a todos ellos: la posibilidad del arte en la contemporaneidad. En todos esos casos relegué ese anclaje al índice que aparece al final del libro.

Agradezco al Comité editorial del museo Castagnino+macro –y a Georgina Ricci, su coordinadora– la invitación a publicar estos textos y, sobre todo, a Graciela Sacco que puso su pasión y su confianza en mi trabajo e hizo una edición precisa y lúcida de ellos. A Fernanda Calvi que me ha acompañado en todos los procesos que desembocaron en esta publicación. A Dani Quintero, no sólo por su muy buen diseño sino por el humor que siempre tuvo. A los artistas que confiaron en mi escritura y mi concepción del arte. A mis padres Irene y Santiago. A mi hermano Marcelo, porque esta actividad –que es mi pasión– comenzó en nuestra adolescencia compartida.

Por último, quiero dedicar estas páginas a Gabi, desde el amor. También a mis sobrinos Fausto y Gabriel.

Roberto Echen
Rosario, 20 de octubre de 2010

1

Forzado a pensar si existe hoy una corriente en el arte de Rosario, lo que me aparece de un modo patente es que si algo pudiera ser la marca del arte contemporáneo, es su dispersión, la no existencia de una línea dominante, como ocurría en tiempo de las vanguardias artísticas, y la posibilidad de contaminación de las diversas formas artísticas. Creo que en el núcleo está la posibilidad de que todo objeto, todo acto puede devenir artístico. Esto significa que el arte no sería ya un problema de factura o de recurso tecnológico (aunque por supuesto, muchas líneas del arte contemporáneo se basan en un trabajo que involucra tecnologías diversas, algunas muy recientes) sino de un modo de vincularse con los objetos, con los sucesos y, sobre todo, con el otro.

De allí que postular un modo de arte como arte contemporáneo sería lo menos contemporáneo en relación al arte (un anacronismo con resabios modernos).





Joyas

Ars auro gemmisque prior

(inscripción en una placa de mediados de siglo XII)

El concepto de joya provoca –a partir de su devenir– la dispersión de sus significados y –no menos– de sus atributos.

Ya desde las diversas acepciones que el término posee en la actualidad se puede presentir que una arqueología de los discursos que lo implican o los que ha provocado no es lineal sino que se abre hacia zonas diversas y universos de sentido disímiles.

Por supuesto, cuando alguien escucha el término joya en lo primero que piensa es en algo de mucho valor (económico, fundamentalmente en nuestros tiempos, pero también, por ejemplo, afectivo). La poesía está plagada de desplazamientos metafóricos de este término o alguno de sus sinónimos o de los objetos que –en momentos y lugares diferentes– han caído bajo esta denominación.

Y, si nos adentramos –aunque sea un poco– en la historia de sus implicaciones y significaciones, de las reacciones y las investigaciones de las que ha sido objeto, vemos que no es en absoluto simple sostenerlo desde su unicidad –desde algo que lo marcaría como idéntico, igual a sí mismo.

El acápite que inicia este texto y cuya traducción sería: “El arte es más importante que el oro y las gemas” marca uno de los momentos de la historia en que su sentido y significaciones se han transformado de forma contundente.

El paso al gótico que se opera desde diversos registros discursivos y prácticas dentro del campo de lo que todavía no puede llamarse arte, podría leerse desde este cambio en el concepto de joya.

La frase del acápite establece el desplazamiento de la importancia del material al de la habilidad artesanal (al artificio) para que algo pueda denominarse joya. De la necesidad del uso de materiales “preciosos” a la destreza en el trabajo de materiales que (sin ese trabajo) no tendrían nada que los acercara al concepto y a la jerarquía de joyas.

Es sólo una muestra (una joyita tal vez, pero sólo una muestra) de estos cambios que ha sufrido y de las diferencias culturales y epocales que el término joya atesora.

Desde atribuciones mágicas hasta alegorías del paisaje celestial y las jerarquías de lo divino, desde determinaciones de pertenencia a clanes y castas hasta la manifestación de la pertenencia a cierto sector social, la dispersión de sus sentidos y de su propia estructura objetual es enorme.

Es desde ese espacio inestable que he propuesto el concepto de joya como el lugar de partida (si es que se puede hablar –en este caso y en relación a este término– de un lugar) para el diseño de esta muestra.

No decir: “Vengan a ver las joyas que hay en la colección”, lo cual sería algo evidentemente inconciliable con la elaboración anterior del concepto, sino plantear las posibilidades curatoriales que el término pondría a disposición al vincularlo a una colección de arte como la del museo Castagnino+macro.

De allí –desde su pluralidad– aparecieron varias líneas de abordaje que se fueron

constituyendo en las diversas zonas de la muestra:

parte I (el comienzo)

La primera parte de la muestra ocupa un ala de la planta baja del museo. Las zonas que la constituyen son:

la joya inevitable: el ingreso a la muestra se hace por (una vez más) *La vida de un día*, la suite de Fernando Fader que se constituye en la primera compra de obra realizada por la Comisión de Bellas Artes de la ciudad y deviene emblema de la colección.

...All the rest of you, if you'll just rattle your jewelry: el título de esta sala proviene de la famosa frase que John Lennon pronunció en un recital en el que estaba presente la realeza (después de no haber aceptado el título de caballero que le habían otorgado) y que se suele traducir como: *Los del gallinero pueden aplaudir. Los de los palcos, basta con que agiten sus joyas.*

con joyas: es una sala que se caracteriza no sólo porque los personajes representados podrían pertenecer al grupo al que hace mención Lennon en la frase anterior sino porque el modo mismo de las obras expuestas se sitúa en el lugar de lo suntuoso –inclusive lujoso.

una joya rosarina: por último –finalizando esta primera etapa de la muestra– un homenaje a uno de los grandes artistas rosarinos –a quien desde el museo Castagnino+macro hemos intentado contribuir a rescatar del injusto olvido que ha padecido–: Augusto Schiavoni.

parte II (el completamiento)

La muestra se completa ocupando toda la planta baja del museo:

nuestras joyas: obras elegidas por el staff del museo Castagnino+macro.

joyas eróticas: desde muchos lugares –que van desde la demostración y la promesa de amor hasta la posibilidad de seducción o la metáfora poética en algunos períodos de la literatura– las joyas han estado vinculadas al erotismo. Esta zona de la muestra exhibirá obras que –en algún o muchos sentidos– se pueden pensar como joyas eróticas (o suscitadoras de lo erótico).

¡qué joyita!: recuerdo que mi abuela decía frecuentemente ante personas cuyas actitudes y acciones consideraba no muy adecuadas o aceptables o, también, para referirse a niños <traviesos>: “¡qué joyita!”. Esta zona de la exposición está dedicada a artistas que –por algún motivo– podrían caer en esa denominación. Agradezco a Fernanda Calvi la ocurrencia de esta área de la muestra.

El recorrido estará interrumpido y, tal vez, ritmado, por zonas en las que aparece una obra en soledad, sin, quizás, una lógica secuencial o reflexiva sino por el hecho de que –cada una por razones o sensaciones distintas– se constituyen en una especie de condensadores del contexto en el que se sitúan.

Agradezco a Fernando Farina y a Fernanda Calvi las sugerencias y aportes en las charlas que hemos tenido sobre esta muestra.

La selección de obras (excepto la zona **nuestras joyas** que –como se indica más arriba– es producto de una votación) fue realizada por el equipo curatorial Castagnino+macro.

Irradiaciones de un legado

Pensar una colección como irradiaciones de un conjunto de diez obras.

Tan arbitrario como justificado.

Desde ya.

El conjunto no es cualquiera: es una colección dentro de la colección y que, a la vez, tiene un carácter fundacional.

No solamente por ser una de las primeras donaciones que formaron parte del museo Castagnino.

No sólo porque el mismo nombre del museo es el nombre de quien formara esa colección y cuya madre –ante la temprana muerte de su hijo– cumpliera uno de sus deseos más vehementes.

Sino –a la vez– porque ese legado atestigua una actitud que es fundante e iniciática.

Este legado es, tanto un cuerpo de obra como el condensador de un momento de conformación de una concepción patrimonial en la ciudad de Rosario.

Y Juan B. Castagnino es uno de los iniciadores de ese pensamiento.

Momento primero.¹

Después.

Hablar de irradiaciones sólo se sostiene aquí desde lo asociativo.

Más allá de lo institucional y lo jurídico-administrativo, no se puede pensar la actual colección Castagnino+macro en términos de devenir respecto de este conjunto.

Imposible.²

En ese sentido, el intento de rastrear elementos originarios en la configuración y construcción de lo que es hoy la colección del museo mostraría aquí –sin velos– su inscripción –como todo remontar al origen– en una metafísica que difícilmente podría dar cuenta de lo que tenemos ante los ojos.

El tejido cultural, social, artístico, institucional y –por último pero no menos importante– político de esta conformación, lo ha mostrado claramente Nancy Rojas.³

Ninguna de las categorías delimitadoras desde las que se han propuesto tradicionalmente los análisis de las producciones artísticas (como el “estilo”) podría vincular ese conjunto y esta colección.

Y esa es la segunda razón de este diseño curatorial.

Redescubrir una colección desde un conjunto específico (de tan sólo diez obras) de esa colección deviene un trabajo asociativo.

Lo que produce un efecto colateral: me pone a mí en la misma situación (al pensar y diseñar la muestra) en la que se encontrará quien la visite (al experimentar y pensar la muestra).

Por supuesto surgirán miradas que reconozcan tal obra proviniendo de tal o cual otra.⁴

Al trabajar un planteo de muestra de este tipo me doy cuenta del hecho de que la riqueza asociativa estaría seriamente restringida si fueran sólo mis asociaciones.

Pensar la hipertextualidad desde la curaduría.

Lo hipertextual lleva en sí mismo –aunque sea como marca– lo colectivo.

Entonces.

De aquí surge el planteo metodológico-operacional para el diseño de la muestra.

Propongo al equipo curatorial⁵ Castagnino+macro trabajar sobre siete núcleos representados (cada uno) por una y en algún caso dos obras de este conjunto de partida.

En cada núcleo –con sus obras– propongo una cantidad de palabras-clave (keywords)⁶ para

que cada uno de los integrantes del equipo trabaje sobre ellas teniendo ante sí la o las obras pertinentes del conjunto de partida.⁷

Notas

¹ Se podría –desde otro lugar, aunque estrechamente vinculado al primero– situar otra irradiación muy importante de esta actitud fundacional: la Fundación Museo Castagnino supone –y acciona– una continuidad con ese planteo primero en su trabajo de soporte y apoyo (no sólo financiero sino conceptual) al museo Castagnino+macro.

² Aquí aparece –en paralelo– otro modo de la irradiación: esta muestra deviene un homenaje al fundador de esa colección (y a la misma colección). Pero (quiero aclarar) homenaje tiene aquí el sentido en que lo postula un artista: como apropiación. Esta muestra es –para mí y para el equipo– un modo de (a) apropiación de ese conjunto. Tendría que decir lisa y llanamente (siguiendo a Derrida) apropiación, en tanto ese movimiento de apropiación sería a la vez la expropiación de un lugar de sujeto para llegar a ese cuerpo otro que es –en este caso– el conjunto de diez obras legado por la familia Castagnino. Derrida diría también exapropiación.

³ Rojas, Nancy, “Un caso significativo en el proceso de institucionalización del arte en la Argentina”, en *Colección Histórica del Museo Castagnino*, Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2006.

⁴ Nos resulta todavía hoy inevitable el intento –en cualquier caso, no sólo en los pertinentes– de establecer relaciones causales. Herencia metafísica que coagula en la construcción de los paradigmas científicos de la modernidad cuyo pilar va a ser –a partir de Isaac Newton– la física y su culminación la biología.

⁵ A partir de la reformulación del funcionamiento e interacción de las áreas del museo (desde la construcción del nuevo organigrama), el equipo curatorial deviene flexible y móvil, incorporando diferentes integrantes y/o áreas de acuerdo a su pertinencia en relación al evento o muestra de que se trate. En este caso el equipo curatorial está constituido por Fernanda Calvi (Coordinadora general del museo), Nancy Rojas (Coordinadora de Investigación y Catalogación), María de la Paz Lopez Carvajal (Investigadora del museo, autora de las investigaciones más relevantes respecto de este conjunto de partida), Marcelo Villegas (Curador asociado), Leandro Comba (Diseñador de exposiciones orientado a montaje), dirigido por mí (Roberto Echen, Director artístico del museo) en diálogo constante con Carlos Herrera (Director ejecutivo) y la consulta para su validación y ajustes administrativos con Jorge Fernández (Director administrativo).

⁶ Tomo del mundo de la informática los conceptos de “hipertexto” y “keyword”. Hace tiempo utilizo el primero para definir algunos modos de articulación dentro del arte contemporáneo, es decir, considero que hace tiempo ha desbordado el espacio de la computadora ya que probablemente da cuenta de lo que puede ser un modo diferente de inscribirse en el (los) lenguaje(s), es decir una forma cultural diferente. Keywords son palabras que se usan en las cabeceras de las páginas formateadas en html (hypertext markup language) para facilitar a los motores de búsqueda (como google o yahoo) la búsqueda de la página en cuestión. La keyword tiene que ser una palabra lo suficientemente significativa para dar cuenta lo mejor posible de lo que dicha página provee. Cuanto más significativas las keywords menos se necesitarán para mostrar de qué trata la página web en cuestión. Me pareció sumamente interesante plantear un trabajo con keywords sabiendo que es imposible hacer un análisis de una obra de arte con su única utilización pero que también –o justamente por eso– permiten una diseminación conceptual altamente posibilitadora en el campo del arte, tanto a la hora de plantear como de experimentar una muestra. Algo así como disparadores para pensar la obra.

⁷ La propuesta es que el equipo parta de estas palabras-clave sin necesidad de tener que tomar todas en conjunto sino las que considere disparadores que permitan seleccionar obras pertinentes para el núcleo elegido. Esto implica –a un tiempo– que aparecerán otros conceptos paralelos a los planteados por las palabras-clave.

Salón de Belleza*

Concurso abierto a todas las obras y especies.

Habiendo sido la verdad última –única– para el arte del renacimiento (desde el neoplatonismo de los humanistas), recuperado desde un lugar de aceptación sin privilegios en el arte posmoderno, luego del desprestigio y el desprecio en el que el arte del siglo XX lo colocó, el

concepto de belleza aparece hoy como un lugar más de abordaje (en absoluto necesario) del arte contemporáneo. Desde allí el Castagnino+macro propone el Salón de belleza, espacio para que todo el que desee hacerlo exponga lo que considere bello, sin ninguna restricción o relación de pertenencia a un campo (ni al del arte ni a ningún otro), ni siquiera a un género o especie. Desde objetos materiales (naturales o artificiales) a emociones e ideas, todo puede participar de este salón siempre que resulte bello para quien lo envíe.

* Propuesta realizada para el tercer aniversario del macro convocando a todos los habitantes a mostrar sus “bellezas”, a partir de una idea que –en uno de nuestros almuerzos de equipo– tuvo Fernando Farina, entonces Director del museo.

Sobre gustos...

Date el gusto.

Sobre gusto se ha escrito mucho.

No hace falta más que pensar en cuánto ha desesperado –creo– Kant, para dar una solución universalmente válida a lo que él definía como juicio de gusto.

Esto plantea algo nuclear, el juicio del gusto está –en Kant, pero no solamente– unido al concepto de belleza.¹

Y lo bello, entonces, diferenciándose de lo agradable.

Ahora bien.

El recorrido es enorme. Y oscila desde las afirmaciones que sostienen que hay que llevarlo a su lugar de irreductibilidad –la singularidad del individuo, donde otra vez sería muy difícil deslindar agrado y gusto en sentido kantiano– a las que podrían plantear, como decía antes, su justificación desde una universalidad improbable (tal vez imposible).

Entonces.

La pregunta inevitable es si resulta legítimo asociar el arte a una cuestión de gusto.

Esto, que no tiene una respuesta simple y unívoca (si es que tiene alguna), plantea, a su vez, la pregunta por la belleza.

¿Por qué lo artístico se determinaría, necesariamente, desde el concepto de belleza?

Y, de nuevo, habría que precisar dónde o en qué reside “lo bello”, desde qué lugar este lugar supuestamente subjetivo aprehendería de manera “objetivable” u “objetivante” lo bello en el (un) objeto.

La modernidad, sobre todo la modernidad vanguardista, desterró del campo del arte, la belleza, al extremo de postular su contrario como la forma y/o el contenido del arte.²

Un tiempo en que la belleza resulta vergonzante a la hora de pensar la producción artística y que sitúa a ésta en relación a algo que sería –casi– su otro: la utilidad, la función, sea ésta de ampliación de los horizontes perceptuales y cognitivos del “ser humano”, sea la de contribuir a la liberación y emancipación, vinculándose a un discurso político-social fundamentado en la revolución que termine con la opresión y la desigualdad.

Sin embargo.

Aparecen algunos problemas más.

Lo que en algún momento resulta completamente exento de belleza, al siguiente se considera de lo más bello que se ha visto. Esto que acabo de escribir podría ser la justificación de la existencia del arte (sobre todo el de vanguardia) desde cierto punto de vista (del conocimiento, o la ética).

Por supuesto, una de las grandes preocupaciones de Pasolini –respecto de su obra cinematográfica– era lo que él denominaba la *absorción*: que la capacidad del sistema capitalista fuera suficiente para que en cierto período de tiempo (corto) su producción pudiera resultar <digerida> y deviniera un producto de esos que “gustan”. Esto –desde ya– sería un argumento ético –no estético–³ para justificar o legitimar la pertenencia de un producto al campo del arte.

El ejemplo inevitable.

Por supuesto, Duchamp sería quien patentiza en su producción, la suspensión de esos conceptos (tanto de la belleza como de su rechazo) en un gesto doble –que, por esa duplicidad evita cerrarse sobre sí mismo delimitando y restringiendo su posibilidad conceptual y su repercusión práctica–:

Por un lado la obra de Duchamp (fundamentalmente sus ready mades) se propone como gesto moderno de rechazo a lo que se sostenía tranquilizadamente como arte, partiendo de conceptos heredados acriticamente, no teniendo en cuenta los cambios histórico-sociales y las diferencias de contextos de producción.

Por otro, se puede situar un gesto más amplio, que pone al borde el concepto mismo de arte, desde ese corrimiento (captación de la posibilidad de un momento) del objeto (deviniendo en esa traslación, hecho o, incluso, producción mental) que abisma los presupuestos teórico-conceptuales –junto a su propio abismarse– que habían cerrado el campo (enmarcado sería un buen término) del arte durante siglos.

Ese segundo componente del gesto duchampeano⁴ parece anticipar lo que en algún momento de los años 70 se denominará posmoderno y que también desde el arte está fuertemente marcado por la puesta en suspenso de los principios que habían recorrido más de medio siglo y mostraban sus límites.⁵

Es justamente a los presupuestos (entre otras cosas y desde diversos puntos de vista) del programa artístico de la modernidad (el que atravesara el siglo XX desde 1865 –sí, digo eso– hasta los años 60) a los que el pop-art va a hacer zozobrar, posicionándose a sí mismo en el borde de esa clausura.

Pero estos no son temas a desarrollar aquí, sino que los he planteado⁶ solamente en relación a lo que nos convoca.

Es un gusto.

La idea es plantear la muestra anual del patrimonio Castagnino+macro desde el lugar de formación y transformación del gusto (con sus devenires, controversias y dudas) que ha marcado la construcción de una colección, que es, en este momento, la segunda más importante del país.

Esa formación, consolidaciones provisionarias, caídas y, en general, esos devenires del “gusto” asociado a la posibilidad de coleccionismo, como así también a la de pensar en términos de colección pública, tienen algunos momentos en que parece coagular la historia del Museo, de su constitución institucional y de la posibilidad misma de (re)pensarse al borde de sí mismo. Algunos de esos instantes singulares serán visibles en la muestra (por lo menos eso espero) desde las obras propuestas.

Para que eso ocurra planteo al equipo curatorial⁷ del Museo esta lectura curatorial a partir de

la cual trabajaremos la selección de la obra y el diseño de los núcleos que propongo:

Núcleo Juan B.

Este núcleo aparece –desde un lugar– como remanente y continuación de la curaduría anterior “Irradiaciones de un legado” y –a la vez– como iniciador y núcleo (redundancia pertinente, es el núcleo generador de los núcleos) de la colección y, por esto, de la exposición. En tiempos de Juan B. Castagnino,⁸ el coleccionismo incipiente provenía de una mirada que se había construido casi exclusivamente desde el arte europeo y sobre todo desde un arte europeo arraigado y sustentado en la historia del arte –como historia del arte de ese continente– (aunque esa actitud, como veremos a continuación, había empezado a cambiar).

Núcleo Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario

A comienzos del siglo XX la polémica sobre los problemas de identidad y por dónde pasa esa supuesta identidad nacional está en un momento de gran intensidad entre artistas e intelectuales del país. El problema de la representación ya está apareciendo en ese debate junto al más antiguo de lo representado. Es el momento en que la problemática del lenguaje del arte como su instancia constitutiva ya ha generado la revolución de las vanguardias europeas y empieza a llegar –no sin delay– a nuestro país y a nuestra ciudad, aunque sigue siendo lo representado (en tanto tema o contenido) lo que todavía es privilegiado. Es por eso –y no simplemente por ser la obra inaugural de las donaciones de la Comisión, en 1918, a apenas un año de constituida– por lo cual la incorporación de *La vida de un día* de Fernando Fader se ofrece como emblemática para la muestra planteada y para la colección (y su historia) del Museo.

Núcleo milenio

Otro momento que marca un hiato en la historia del Museo y la de su colección, es el que comienza en el año 2000, con la asunción como Director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino⁹ de Fernando Farina.

En ese momento empezamos¹⁰ a dar forma y después a materializar el espacio de arte contemporáneo y, un par de años después, propuse la creación de la <zona emergente> que inició una corriente hacia el museo de artistas jóvenes (muchos de ellos ignotos hasta ese momento) que proponían una producción inscripta de lleno en los lenguajes de la contemporaneidad o que –incluso– los estaba generando.

Esta situación, comparable quizás al momento de la creación del Museo, por su alcance, marca un cambio que –de diversas maneras– se está dando –en ese momento– a nivel mundial (en relación no sólo al concepto de arte, sino al de colección y al de museo) que resitúa al Museo Castagnino de Rosario y empieza a atraer la atención del campo del arte de otros lugares del país.

Esto va a dar como resultado lo que se plantea en el núcleo siguiente.

Núcleo macro

La creación del macro en el año 2004, para la realización del Congreso de la Lengua Española, que tuvo su sede en la ciudad de Rosario, culmina este “gusto” por mirar aquí y ahora, sosteniéndose en la historia, que narraba anteriormente. Aquí surge la colección de arte contemporáneo argentino (en este momento la más importante del país) y la posibilidad de poner el Museo en sintonía con centros de arte del resto del país y de otros lugares del mundo.

Núcleo didáctico

Un espacio de discusión interesante e importante es el de la problemática de lo didáctico, tanto en relación al espacio museístico, como a los objetos museísticos, sobre todo si esos objetos son producciones artísticas, y, más aún, si las modalidades artísticas son –hoy– tan diversas.¹¹

Núcleo Astengo

Otra de las donaciones que, como decía respecto de la de Castagnino, patentizan el gusto de un momento y de un sector que se está buscando –buscando su propia definición, desde lo cultural tanto como desde otros lugares– en sus actos y en sus preferencias culturales y artísticas, es la de la familia Astengo, que tiene dos momentos, el segundo de los cuales quedó concretado en 2008 con la donación de la Sra. María Antonia Astengo.

Núcleo de la lectura

Lo que he denominado milenio y que cambió profundamente la estructura conceptual y funcional del Museo (la gestión que se inició en el 2000 y cuyo proyecto continúa y se modifica día a día) produjo además, otro hecho fundacional para el arte y la cultura de Rosario: iniciar el proceso de construcción de un cuerpo bibliográfico sobre el arte –y su historia– producido en la ciudad (lo cual constituía uno de los mayores déficit en el ámbito de la cultura rosarina).

Este núcleo mostrará lo que ya ha sido logrado hasta este momento y permitirá elucidar –en la interacción institución/asistentes al museo– lo que falta por hacer en ese sentido (que, por supuesto, se va modificando e incrementando día a día, con el surgimiento de nuevos artistas y producciones).

Núcleo tecnológico

Uno de los lugares inevitables, hoy, en el campo del arte, es el que se basa en algo que podría ser su afuera (en tanto ese término hace referencia a una zona específica y restringida dentro de lo que podría pensarse bajo el término “tecnología”, y que sí sería –así pensada– constitutiva de la producción artística), como lo que los artistas incorporan, en ese deseo inevitable de estar “al día” y de encontrar nuevas (o diferentes) modalidades de producción susceptibles de devenir lenguajes artísticos.¹²

Núcleo nos gustaría

Entre las tareas que nos hemos propuesto llevar adelante, una de las fundamentales fue la de iniciar la catalogación científica de la colección.

Como decía antes, queremos tener el gusto de situarnos sobre la base de nuestra historia y, eso conlleva, la declaración de lo que nos falta, de los agujeros que tenemos que –necesitamos y deseamos– llenar.

Este núcleo va a declarar –mediante rotulados– lo que nos falta, en las zonas correspondientes a las faltas, es decir, no tiene un lugar propio sino que ocupa los espacios que hoy están –por ahora, esperamos– vacíos.

El gusto es mío.

Notas

¹ ¿Por qué citar a Kant?

Porque me parece que Kant (se) da cuenta de que lo bello, para poder situarse ontológicamente –y en un lugar de determinación que supere la contingencia de la mera sensación, en ese espacio de las determinaciones *a priori*, únicas,

según él, capaces de constituir los principios de las “facultades del espíritu” entre las que se situaría el juicio de gusto (en tanto juicio), y diferenciar a éste de cualquier otro juicio estético, ya que se constituiría, como no determinado por interés alguno (en palabras de Kant: “Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello”)–, tendría que poder diferenciarse necesariamente de las otras facultades del pensamiento, el entendimiento y la razón (en palabras de Kant) y, por lo tanto “bello es lo que, sin concepto, place universalmente”. Es decir, no está determinado por concepto alguno situable en el objeto o en la representación que provoca el juicio de gusto, lo que significa que no se asocia a un conocimiento del objeto de la representación que lo provoca y tampoco a un conocimiento del fin de esa representación u objeto, y desde allí, tampoco se vincula a lo “bueno”, sino simplemente a una relación entre dicha representación y el sentimiento de placer que despierta en el sujeto como finalidad subjetiva.

Me parece evidente que de lo que se trata es de resolver –a toda costa– el problema –perteneciente a toda la historia de la metafísica– de encontrar determinaciones que puedan fijar ese concepto (lo bello) desde algún lugar asible y asequible y que permita, desde una metafísica que empieza a encontrar sus límites, darle –como objeto de la misma– un espacio en el que “No se trata de examinar si existe un bello semblante o cualquiera otro objeto de esta naturaleza, porque todo esto me parece que está en un movimiento perpetuo. Lo que importa saber es si la belleza misma existe eternamente tal cual es” como inquiere con la astucia metafísica por antonomasia, Sócrates en el Cratilo.

² El “y/o” postularía otro problema que ha atravesado el arte desde su salida del tiempo de la mimesis y su inscripción en lo que me parece atinado llamar tautológico para designar la figura que podría dar cuenta de toda una época iniciada por el impresionismo y que ha pretendido terminar con los conceptos artísticos heredados para postular –una vez más– la “verdad” del arte. Ese problema no sería otro que el de la legitimidad (desde los análisis del lenguaje, pero no solamente) de separar forma y contenido.

³ Y los problemas se siguen multiplicando. Las categorías y delimitaciones que ha planteado la metafísica durante más de dos mil años y que hoy no parecen poderse sostener desde los lugares en que tendrían que dar respuesta, han provocado, tanto los movimientos de negación o rechazo de la filosofía, como las instancias deconstructivas. Ese movimiento también se produce y se puede trazar (no sólo arqueológicamente) en el campo del arte desde ese momento inaugural de lo que he llamado *época tautológica*, que fue el impresionismo.

⁴ En este caso el nombre de Duchamp trabaja desde un lugar metonímico ya que remite a una serie de producciones y de concepciones que produce fundamentalmente, aunque no únicamente, el grupo dada, de quien Marcel Duchamp es el integrante más conspicuo y quien ha llevado más lejos el planteo.

⁵ Por supuesto, el pop-art, si se sitúa en ese movimiento de deconstrucción, en esa deriva conceptual que provoca lo que Lyotard llama la condición posmoderna, no se debe a su trabajo respecto del arte moderno sino a que en esa clausura también se produciría la de lo anterior a lo que éste se oponía y que quedaría englobada en esa oposición.

⁶ Estos temas, que vengo trabajando desde hace mucho tiempo, formarán parte de una próxima publicación.

⁷ En esta ocasión el equipo curatorial museo Castagnino+macro estará constituido por Fernanda Calvi (coordinadora general), Marcelo Villegas y Leandro Comba (diseño de exposiciones orientado a montaje Castagnino y macro, respectivamente), María de la Paz Lopez Carvajal y Nancy Rojas (coordinadoras de la colección, zona Castagnino y macro, respectivamente), Adrián Radicci (coordinador de comunicación), Georgina Ricci (coordinadora del comité editorial), y por mí como curador general.

⁸ Rojas, Nancy, “Un caso significativo en el proceso de institucionalización del arte en la Argentina”, en *Colección Histórica del Museo Castagnino*. Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2006 y mi texto curatorial para “Irradiaciones de un legado” (2008).

⁹ Por supuesto, el macro, creado durante y por esta gestión, aún no existía.

¹⁰ Farina me convoca para que lo “ayude a pensar el museo”, cosa que me entusiasmó y me aterró.

¹¹ Por supuesto, el primer término a entrecorrer es el de didáctico. Qué significa didáctico, hasta dónde el concepto de didáctico puede permanecer igual a sí mismo, cuando el campo e, incluso, los objetos a los que remite, pueden ser de una diversidad extrema. Creo que la creencia en lo didáctico, sin preguntarse de qué se habla cuando se dice con tanta seguridad “didáctico”, es un problema que tiene que plantearse en todos los niveles de la formación y por todos los involucrados en ella.

¹² No siempre ocurre esto y parte de esa producción se justifica solamente por el hecho de utilizar tecnología de avanzada, como si eso pudiera legitimar la obra desde el campo del arte. Cuando realmente se produce la convergencia entre la tecnología y el proyecto artístico –en tanto aquella se torna constitutiva y fundante del modo de hacer– deviene lenguaje.

Nuevos artistas del Grupo Litoral

Para quienes tienen un recorrido por la historia del arte argentino (y –sobre todo– rosarino) del siglo XX, este título resultará (como afirma su autor) “desconcertante”. Alguien –más ingenuamente– podría preguntarse si ese grupo volvió a reunirse (reunión que resultaría fantasmal en altísimo grado).

No, no volvieron.

Este título nace del deseo artístico y curatorial de Marcelo Pombo de vincularse con ese grupo.

Y, si se acepta que un artista es su obra, lo paradójico (o mediúmico, parapsicológico) de ese encuentro se desvanece y deviene posible.

Según relata Pombo, “La idea surgió después de ver *Los que esperan* de Giacaglia, en la muestra ‘Las joyas de la corona’¹ y enseguida le escribí a Carlos Herrera, proponiéndole una muestra que iba a tratar sobre mi creciente interés por las operaciones híbridas y decorativas de la pintura moderna de los márgenes, la estéril ilusión de no repetir el pasado y la riqueza de la necesidad de reinventarlo, mi amor irracional por cierto tipo de pintura provinciana y costumbrista, mi deseo de contribuir con un modesto granito de caos y confusión a una tradición de la misma y mi anhelo por ‘rosarizarme’, que contradictoriamente a lo que esta muestra propone, tiene que ver con mi secreta ambición de estar en sintonía con la ciudad de donde surgió la mayoría del arte con resonancia internacional de nuestro país”.

Este deseo logró condensar en una muestra –curada por Marcelo Pombo– en la que expone su obra junto a algunos de los artistas que formaron parte de ese grupo que marcó un momento fundamental en la historia del arte de nuestra ciudad y que ha tenido –como ocurre muchas veces en esa historia– mucha menos trascendencia de la que podría haber suscitado debido a la relevancia de su actuación en el campo del arte de ese momento, junto a otros artistas que –considera Pombo– tienen que integrar el grupo litoral que propone.

Pero el gesto de Pombo –como, por otra parte, cabe esperar de un artista como él– no es unitario, simple o unívoco. Es un gesto que desde el mismo deseo deriva, disemina la lectura de esa historia y de la propia obra.

Me gustaría que él mismo concluya este texto con otro párrafo de un email que me enviara cuando trabajábamos sobre la muestra:

“Quisiera homenajear al Grupo Litoral y al mismo tiempo someterlo a una mirada caprichosa. Maldición! pareciera que le estoy dando la razón a tu ‘mi grupo litoral’.²

Cómo me gustaría hacer visible un delirio con la pátina gris y triste de nuestra patria!

Pero sobre todo, quisiera demostrar que los loser que odiamos el arte contemporáneo, también podemos divertirnos!!”

Notas

¹ “Joyas de la corona” fue una de las instancias de exposición del patrimonio del museo curada por mí (junto al equipo curatorial Castagnino+macro) y que se exhibió en la sede Castagnino del museo durante el año 2007 y parte de 2008.

² En un malentendido que se produjo durante nuestro envío de correos electrónicos yo titulé la muestra “Mi grupo litoral” pensando –no sé por qué razón– que el mismo Pombo había puesto ese título, a lo que me respondió: “Me da risa el título que le encajaste a la muestra. Me parece un tanto cliché de los 90. Mi intención es relacionarme con ‘otros’ pero sin asimilarlos a ‘mi mundo privado’. Tal vez, ‘mi grupo litoral’ sea una buena idea para usar en tu texto, pero por favor, no me claves en los 90 justo en la ocasión en la que elijo poner en escena otra mirada, que sin duda se conecta con mi trabajo de los 90 en cuanto a mi identificación con prácticas y objetos visuales desvalorizados, como también a esa mezcla de

rebeldía y conservadurismo que me caracteriza, pero con la que intento dejar atrás ‘mi metro cuadrado’”.

Mendoza

En el principio era Rosario.

O mejor, en el principio –antes de que contemporáneo y moderno fueran separados– era el Castagnino con un espacio de arte contemporáneo.

Después fue el macro.

Y ya no fue Rosario, sino el comienzo –desde la colección de arte contemporáneo argentino– de un encuentro con lo que acontece en el país.

Y, ahora sí, contemporáneo y moderno fueron separados y situados en los lugares que les correspondían: el Castagnino (con su imponente colección) puede hacer un relato de la modernidad mientras el macro mira lo que ocurre y lo que puede llegar a devenir.

De este modo, las dos alas de un museo se miran y se despliegan en espacios diferentes para volver a converger desde las diferencias de sus posiciones frente a lo que se podría denominar historia.

Ahora.

Ya constituidos y separados conceptualmente los espacios, la posibilidad se hace cierta: trabajar lo contemporáneo de todas las escenas argentinas.

Y así es que en este momento se viene Mendoza.

Y Mendoza viene apostando fuerte desde un gesto plenamente contemporáneo y significativo: el modo en que las nuevas obras donadas al macro se despiden de su lugar de nacimiento. Embaladas.

Los artistas mendocinos decidieron mostrar sus obras –a modo de despedida– embaladas.

Y el macro se entusiasmó con el gesto y la propuesta conceptual que implica.

Aunque, en verdad, implica muchas.

No.

Considero que sería poco pertinente >poco contemporáneo, también< ponerme a dilucidar sentidos y significados de este modo de despedirse de su lugar de una obra que va a formar parte de una de las colecciones de arte contemporáneo más importantes del país (quizás la más importante). Lo interesante es que la obra se da a la lectura de un modo que parece contradecir su principio: desde un lugar de >casi< invisibilidad.

Ciertos datos se aportan.

Pero de un modo que sitúa al espectador casi como intruso, como irrumpiendo en algo que no está ahí para él, teniendo que construir lecturas desde el atisbo –en una actitud que lo sitúa plenamente en el lugar (aquí sí de definición) de voyeur– y la adivinación.

Ellos hablan de muestra performática.

Yo podría hablar igualmente de un performativo. La muestra se construye desde el lugar en que la obra dice a quien quiera verla:

“te aseguro que me voy”.

Entonces.

Mendoza==>macro. Rosario.

Ahora sí, desplegada.

Después de la despedida, la bienvenida. Y la visibilidad.

La obra, en el macro, aparece. Se muestra como obra, desde que el macro la recibe para formar parte de una colección, de una posibilidad y de un riesgo: lo que se está generando en este mismo momento y que –paradójicamente– no puede ser aún plenamente visible aunque se despliegue en toda su visibilidad.

Papeles reencontrados

Las posibilidades de encontrarse con lo propio (desde lo que se denomina patrimonio) puede ser –cada vez– diferente.

Este re-encuentro deviene descubrimiento –como se desprende de la lectura de los textos publicados en este libro, resultado de las investigaciones desarrolladas– e invitación a mirar de nuevo (en el sentido en que mirar de nuevo se constituye a la vez como mirada nueva) una colección que por su vastedad y calidad puede considerarse –sin jactancia– orgullo de una ciudad que intenta reconocerse en sus lugares propios, sabiendo que ese “propio” está conformado de diferencias, de diversidades que lo han enriquecido desde el momento de su aparición (ciudad no fundada, que se funda en un asentamiento que es ya –desde el vamos– encuentro).

En este sentido, la posibilidad que –gracias al invaluable aporte de MAPFRE– ha tenido el Museo Castagnino+macro de poder (re)investigar un sector de la colección se muestra hoy en toda su importancia.

No sólo porque fue la posibilidad –hoy convertida en realidad– de poner en valor la obra sobre papel perteneciente a la colección del museo, sino porque esa investigación –que involucró a varias áreas del museo, como las de investigación y catalogación, conservación, restauración, entre otras– coaguló en un pensamiento respecto de la disciplina a la que esas obras remiten (el dibujo) y su posición dentro del conjunto de obras que constituyen el patrimonio del museo, así como respecto del valor intrínseco que se puede atribuir a la obra de un autor. Algo que puso en evidencia este trabajo es cómo ese valor está siempre vinculado a una enorme cantidad de factores que salen a la luz al poder desplegar la obra y rastrearla, no sólo históricamente sino en sus aspectos formales, estéticos, por la importancia que puede tener en relación a otras piezas de un autor o por su contigüidad con otras de la misma colección, y muchos otros factores que aparecerán claramente en la medida en que se ingrese atentamente en su lectura.

Como Director artístico del museo he tenido la afortunada oportunidad de conversar con sus protagonistas sobre la actividad que se estaba llevando a cabo y puedo asegurar que cada vez he salido de la sala con la certidumbre del enriquecimiento que esto significa para todos los que formaron parte de ella, para mí –no sólo desde mi espacio en el museo sino desde mi formación personal–, por supuesto, para la institución, que puede llevar a la práctica –además de lo que he comentado anteriormente, que considero fundamental– la posibilidad de tener un seguimiento óptimo de la obra desde la conservación y el registro, y para todos los que se interesan en el arte, ya que la apertura al público de este sector del patrimonio del Museo resultará invaluable –estoy seguro– desde muchos y muy diversos puntos de vista para quienes se acerquen a él.

Agradezco al equipo también porque ese reposicionamiento de un conjunto de la colección ha abierto nuevas líneas de pensamiento curatorial que –espero y deseo– seguiremos

profundizando de aquí en más y ampliando hacia otras zonas del patrimonio.

El Museo fue fundado con la misión de generar una colección de artes plásticas para la ciudad, con un afán progresista y un anhelo de formar cultura pocas veces tan intensos. Hoy esa misión aparece en la base de la concepción de nuestro museo, ampliada, diversificada y modificada desde la perspectiva de un presente que nos pide cambios constantes.

Este acto de preservación y reconocimiento que conlleva –a la vez y en un mismo movimiento– cambios tanto en las concepciones como en las prácticas vinculadas a las colecciones públicas, es también un homenaje a esa intensidad de un deseo que compartimos.

¿Qué hace una jaula con pájaros en un museo?

No sé si es una pregunta. En todo caso parece una pregunta retórica.

Todos sabemos, creemos saber qué hace “esta” jaula en la colección de arte argentino contemporáneo del Museo Castagnino+macro.

Sin embargo.

En tanto empezamos a indagar un poco en la obra misma, en su materialidad y en su concepto tanto como en su contexto, nos damos cuenta de que la cosa no es simple ni está resuelta de una vez y para siempre.

De hecho, hace no demasiado tiempo, no sólo esta, sino la obra de León Ferrari en general, era negada o rechazada desde diversos lugares y espacios que se vinculan a lo “público” y a lo “masivo” y quedaba restringida a un sector de “iniciados” que –supuestamente– podían captar lo que este artista argentino tenía para darnos a ver y a pensar.

Ésta sobre todo.

La obra surge formando parte de lo que uno creería poder delimitar como un sector bien definido de la producción de Ferrari. Pero aquí también empiezan los problemas al intentar darle un nombre a ese conjunto que mal se puede llamar “político”, o tal vez de crítica social, que, en todo caso, sería la zona de la obra de este artista que toma como referencia lo que su autor considera crímenes del poder, crímenes político-sociales o, más aún, crímenes contra la humanidad.

Sin embargo.

Esa definición deja casi completamente afuera a la obra.¹

La construcción Ferrari trabaja (muy visiblemente en este caso, pero no únicamente) otro campo (que también postula relaciones de poder de magnitud diversa): el del arte.

La crítica al arte, a cierto modo de arte sobre todo, es declarada por el mismo Ferrari en relación a esta obra. Ha dicho muchas veces que *Jaula con aves* cuestiona la “belleza” atribuida a obras como el *Juicio final* de Miguel Ángel, ya que lo que plantearía esa obra es la apología de la tortura por parte de una religión que basaría todo el edificio de la fe en el terror, la venganza y la crueldad sin límites.

Hasta aquí la crítica está en el plano del referente, de lo representado, aunque lo representado sea –supuestamente– el arte.

Lo que ocurre es que León Ferrari no se detiene en ese plano. Y aquí es donde su producción

adquiere esa otra dimensión que pone en cuestión el edificio mismo desde el que se construiría.

La crítica que esta obra esgrimiría hacia cierta forma de arte resulta extenderse más allá de esos límites precisos para comenzar a cuestionar al arte desde su propio lenguaje.

La obra en cuestión plantea preguntas como qué se entiende por herramienta, o por técnica en ese campo. Cuando el propio Ferrari afirma que los pájaros son “sus pinceles” está poniendo en suspenso los principios que fundamentan las delimitaciones tradicionales de lo que pertenece o no al arte.

Por supuesto.

Todos sabemos que gran parte del arte contemporáneo se basa en operaciones de este tipo. Pero una cosa es ese “conocimiento” general y otra es que podamos aceptar “eso” como obra.

Allí se plantea un dilema que afecta a muchos de los que se supondrían conocedores.

Esa problemática que asume la obra de Ferrari (ésta muy especialmente) lleva la crítica del arte a su mismo lenguaje y lo empuja a una especie de callejón sin salida o de puesta en abismo en tanto el producto artístico se sostendría en la proposición que pone al borde de la caída el ámbito en el que emerge.

Esto no es todo.

No casualmente una obra como *La civilización occidental y cristiana* es –a pesar de lo polémica que resulta– una obra más “aceptable” que la que nos convoca. La razón es que esa obra se mantiene dentro de una estructura constructiva que la hace más asequible, más aprehensible. Nos permite discutir sobre los símbolos que vehicula porque la estructura está fijada por los parámetros en que se tiene que mover una producción artística.

Fijada, estabilizada en su condición de objeto.

Esto es mucho más problemático en una producción como *Jaula con aves*.

No resulta fácil delimitar –primero– la obra. La obra sería la jaula con aves, pero entonces las reproducciones “intervenidas” por las aves, ¿son un resto? O, por el contrario, ¿la jaula con los pájaros es sólo la máquina que construye la obra, siendo las reproducciones elaboradas con la materia fecal de los pájaros el producto artístico, el resultado en el que coagula la producción de sentido que la obra tendría que aportar?

Creo que esto plantea un nudo muy interesante y que requiere una toma de decisión.

Esta producción de Ferrari podría pensarse en relación a cierto planteo epistemológico del que podría ser un significante. La obra adquiere sentido más que en la discusión que genera en torno al arte y sus funciones sociales respecto del poder al que se sometería o se habría sometido, en el hecho de plantearse como una especie de máquina autopoietica.² Esto la coloca como metonimia epistemológica que no puede cerrarse en una polémica, en una discusión que defina este o aquel símbolo o este o aquel significado. Es un significante abierto a la pregunta, primero, por el arte y después –consecuencia inevitable– por las condiciones de producción de sentido –es decir por el saber mismo–. Pone en crisis algo como los lugares pertinentes en la producción del saber.

Apuntando en este mismo sentido tendríamos el hecho del trabajo con reproducciones.

La producción de Ferrari pone en un lugar nuclear a la reproducción. En este caso es una reproducción de cierta calidad pero, qué pasa con obras que se plantean teniendo a la fotocopia en blanco y negro como su materialidad. Puesta en práctica de modo extremo del pensamiento benjaminiano, llevado a un planteo que no se puede decir desde el espacio que abre la obra como significado sino que sólo es tratable en ese ámbito en el que la obra emerge sin salirse pero llevándolo al límite: el lenguaje que pone en cuestión.

Entonces.

Aparece –por si esto no fuera suficiente– un gesto.

Un nuevo gesto ferrariano, un gesto que podría ser gesto del artista –nos tiene acostumbrados– pero que, por el modo en que se instala pasa –inmediatamente, no inmediatamente después, sino en ese mismo instante– a ser constitutivo de la obra: León Ferrari dona al Museo Castagnino+macro el derecho de comercialización de las

reproducciones obtenidas mediante esta máquina Ferrari de hacer arte.³

Una vez más la paradoja: abismarse como modo de situarse.

Ahora lo que *Jaula con aves* abisma no es sólo la institución arte sino también la institución museo y abre un nuevo interrogante que plantea un problema museológico: ¿cómo debe tratarse esta obra desde su incorporación a un museo?

Lo que propone la obra –desde su lenguaje, internamente, no en un después (esa tranquilidad de haber encontrado lo que la obra “dice” y lo que “es”) que nos permitiría ubicarla junto a las otras de su especie: instalación, obra multiejemplar– es que la institución tenga que responsabilizarse, tenga que situarse en relación a esa producción, provocando –como en espejo– que la estructura museológica tenga que (re)pensarse a partir de ella.

Notas

¹ En ese sentido, es sumamente ejemplificador el fallo judicial que se produce ante el intento de cierre de la muestra retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta, que resulta favorable con un argumento que parece obvio, tautológico: al arte hay que juzgarlo como arte, no como discurso perteneciente a otro ámbito, como en este caso el religioso (sobre todo si se trata de una religión en particular).

² Aunque este concepto nace en la biología (cf. Varela y Maturana, 1972) es expandible a otros campos, sobre todo para pensar ciertos cambios epistemológicos, como plantea Edgar Morin en su trabajo fundamental *La methode*.

³ En este momento, como Curador general del Museo me toca definir el momento en que la “intervención” de los pájaros sobre la reproducción es suficiente como para declararla y certificarla en tanto obra de León Ferrari.

Esto ¿con qué se come?

Anoté –hace un par de días– una receta de masa que puede servir tanto para torta de chocolate como para brownies.¹

Y pienso.

Las recetas de cocina tienen una autoridad que uno no discute.

No sé bien de dónde, pero presumo que hay una especie de cuerpo doctrinario afianzado en una(s) tradición(es).

Los platos que uno acepta y come con confianza provienen de la autoridad de un chef, del saber de una madre (esto puede ser pensado como creencia), o de una tradición más lejana.² De hecho, la tradición hace a la cocina, como a la bebida.

Existen cocinas con nombre: mediterránea, india, thai, mexicana, china, vegetariana, internacional, japonesa, y así sucesivamente.

A veces, sus denominaciones tienen que ver con límites nacionales (fronteras), étnicos, culturales u otros.

No estoy seguro de que esas limitaciones –recortes– sean muy precisas y/o muy veraces. Muchas atribuciones (como la del pisco sour) son discutidas y peleadas desde lados opuestos de una frontera o desde diversas regiones geográficas o culturales.

No sé muy bien qué sería la cocina argentina (tal vez un buen asado con cuero, una panzada de dulce de leche y unos mates amargos). Es más fácil (para mí y, creo, para nosotros) pensar una cocina francesa (*haute cuisine*, por supuesto) que una inglesa (*meat and potato pie?*, *fish & chips?*).

Sin embargo hay algo así como un establecimiento del saber culinario que no se discute,

incluso si se discuten sus resultados.

Volviendo a mi abuela, no estoy del todo seguro de que sus resultados pasteriles fueran los mejores, aunque creo que mi tío paterno hacía muy buena comida árabe (qué significa árabe, en este caso, no es del todo seguro, ya que la tradición de la que proviene la de él es libanesa, lo cual puede significar algunas diferencias de “sabor” y algunas guerras con otros países del mundo “árabe”).

Y vuelvo al comienzo.

Confío en lo que me dice Narda Lepes desde el canal Gourmet.com.³

Confío.

¿Por qué?

¿Porque la cocina no es arte?

¿O porque sí lo es?

En todo caso.

Para el arte, se han planteado –históricamente– recetas.

Para producir y para ver.

Ver.

Ya aparece un problema.

El arte hoy, no implica sólo ver sino que compromete –en muchos casos, al menos– otros sentidos.

Y no sólo eso.

En la mayoría de los casos (se podría decir que desde cierto lugar en que el “espectador” ha devenido “co-productor” de la obra), quien asiste a una muestra de arte contemporáneo tiene que involucrarse con lo que está ahí para poder accederlo. (Pero esto ya es un principio de receta y eso es algo que no quiero hacer. En todo caso, no en este texto).

Hacer un recetario para poder “ver” o “experimentar” la obra de arte contemporáneo es una propuesta que oscila entre bordes imprecisos: la ironía y el deseo de dar forma, la imposibilidad y la desesperación, lo didáctico de un modo que no lo puede ser (por lo menos hoy).

A la vez, plantea otro problema.

¿Quiénes pueden dar recetas para “ver” arte contemporáneo?

¿Quiénes son esos chefs, madres, detentadores de saber –en todo caso– que pueden decirnos cómo cocinar una muestra de arte contemporáneo?

Entonces.

La sorpresa es encontrarse con recetas (sumamente interesantes, por lo menos para mí) de personas que –en muchos de los casos– no estarían “autorizadas” para indicar qué “comer” (o beber) en el campo del arte.

Me parece que esta producción del área de programas educativos del museo se sitúa en un lugar nuclear: el del problema epistemológico que conlleva el hecho de pensar el arte hoy.

Notas

¹ Aquí va: derretir 225 g de chocolate amargo y 70 g de manteca a baño maría. Por otro lado, mezclar –con batidora– 3 huevos y 225 g de azúcar. Unir (cuando se haya enfriado como para que no cocine los huevos) el chocolate a la mezcla anterior. Agregarle 225 g de harina más una cucharada de polvo de hornear y una pizca de sal (tamizando bien). Mezclar todo hasta que quede homogéneo y agregar 225 g de chips de chocolate amargo (o blanco, y/o nueces, almendras o lo que quieran, dependiendo de para qué van a usar la masa).

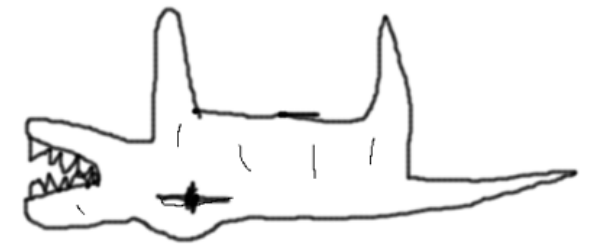
² Recuerdo, entre otras, la de mi abuela, cuando invitaba los domingos a comer pastas y amasaba ñoquis que después yo ayudaba a dar forma, cosa que me encantaba.

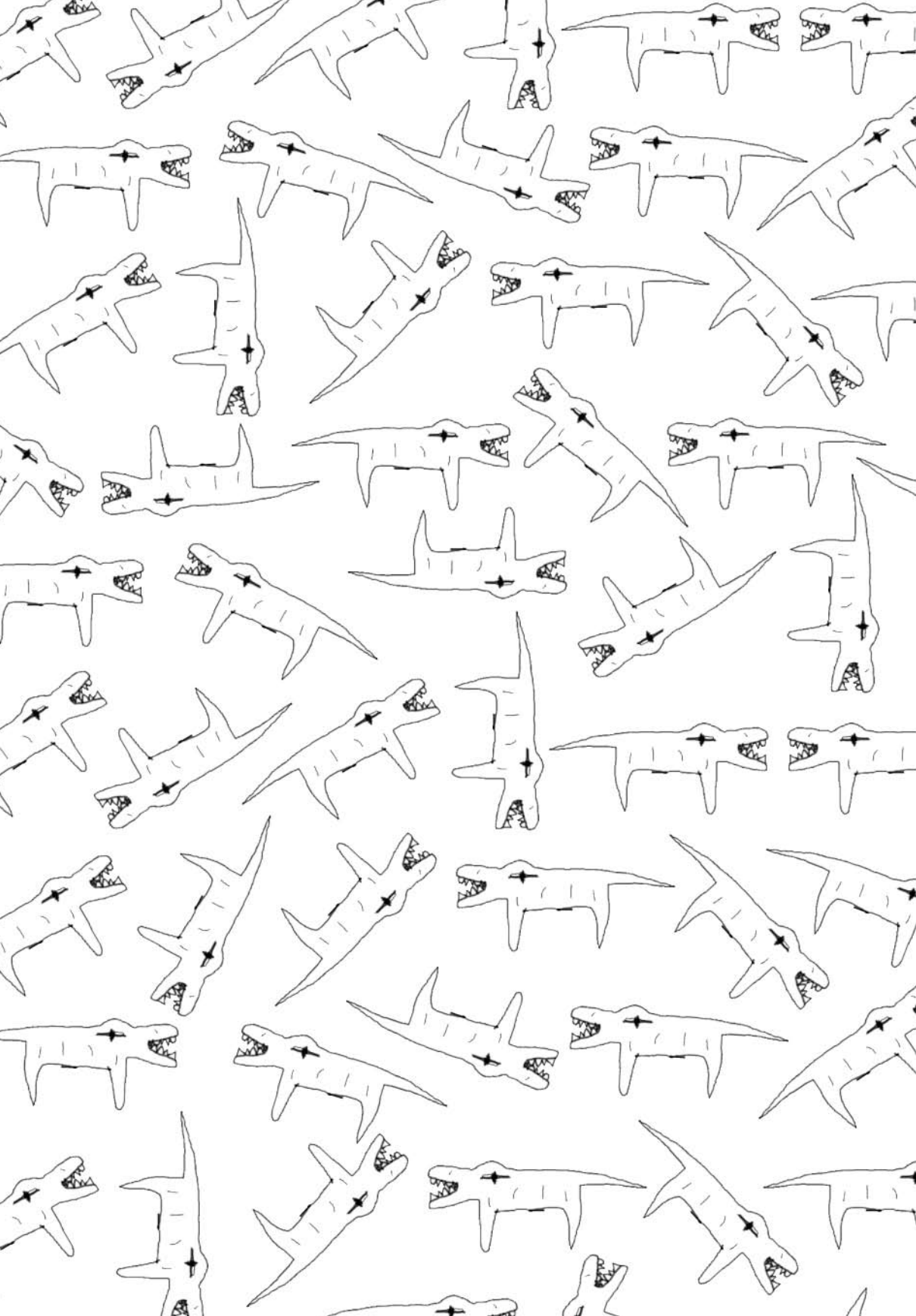
³ La receta de la torta de chocolate es de ella. Todavía no la intenté pero estoy seguro de que si falla es porque yo cometí algún error al ponerla en práctica.

2

Un comentario de los artistas iniciadores del pop-art estadounidense sobre su propio arte era que su conocimiento del arte europeo se había formado fundamentalmente a partir de reproducciones impresas.

Para mí, que llegué al arte desde Rosario hace unas décadas, ese comentario se transformó en mi propia legitimación.





arte aquí, ahora

Es un momento difícil.

Afirmación que podría ser escuchada casi en cualquier lugar, proveniente de casi todos los habitantes de esta ciudad y, probablemente, de muchas otras de nuestro país (y no solamente).

Puede ser escuchada en la calle, la verdulería, el supermercado, una empresa de casi cualquier tamaño; dicha por obreros (si es que se puede llamar a alguien de ese modo en la actualidad), desocupados, taxistas, empresarios, etc. Eso sí, siempre referida a la situación “económica”.

Sin embargo.

Intento referirme a otro campo: el del arte.

Y en ese campo el momento es difícil, y, sobre todo, difícil de pensar.

Por supuesto (dad a Marx lo que es de Marx) nadie desconoce que esa dificultad está vinculada, entre otras cosas, a la situación social y económica.

Pero no es a eso a lo que apunta la frase que abre esta página.

Apunta a lo que ocurre en el mismo y desde el mismo campo del arte. Al deseo tanto como a la posibilidad (tal vez sean inseparables).

Qué “es” el arte aquí (en Rosario) y ahora.

Por un lado es imposible desconocer que el arte desde hace ya cerca de dos décadas pasa tanto por los curadores como por los productores (las muestras suelen resultar de acuerdo a la mirada del curador). Esto no es novedad y ya Juan Acha hablaba, incluso antes de Glusberg, de la instancia de la distribución como nuclear en el arte contemporáneo (y no se refería específicamente a Rosario).¹ Por supuesto, la distribución se inscribiría en un espacio que no es el específico del arte. Sin embargo, la importancia que ha adquirido ha llevado a que sea ineludible pensarla desde la instancia misma de la producción. En este sentido, el Museo Castagnino está deviniendo el posibilitador e impulsor de la producción artística de la ciudad. Esto, evidentemente, se (re)presenta como un cambio fuertemente significativo y difícilmente analizable en este espacio ya que abarca problemas tan diversos como la posición de la institución museo frente al arte contemporáneo hasta el corrimiento de los espacios considerados válidos por parte de los productores. Desaparecidos conceptos como el de vanguardia y el de marginalidad (ya lo apuntaba Foucault) la oposición a lo “establecido” se desvanece² y el museo puede aparecer en el lugar antipódico del que tuvo durante gran parte del siglo XX.

No obstante.

Tampoco es eso a lo que quería referirme aquí.

Se trata, más bien, de lo que ocurre con la producción (y los productos) artística, es decir, problemas de representación (de lenguaje).

Es probable que pueda afirmarse una gran diversidad en la producción contemporánea de arte.

La caída de las delimitaciones, que comenzó bastante antes con los géneros (los tradicionales), es hoy evidente. En este sentido, la producción artística contemporánea difícilmente parte de la ubicación de la obra en alguna categoría que la contendría plenamente, sino que suele colocarse en lugares borde, no constituidos como lugares (o por lo menos no establecidos como tales) y que llegan a borrar o desdibujar las delimitaciones establecidas, o por lo menos a mostrar su “levedad” (Oliveras, 2000).³

Y entonces, también pensar el arte tiene que ser un problema, si los lugares conceptuales se vinculaban a modalidades productivas a las que los productos del arte contemporáneo ya no responden.

Pensar el arte significará entonces situarse en espacios conceptuales a construir (aunque

más probablemente en posiciones de deconstrucción de los existentes).

En este sentido resulta inevitable recorrer ciertos conceptos que han atravesado el arte del siglo XX y marcarían el de este momento: me refiero sobre todo al conflicto entre mimesis y tautología.⁴

Lo tautológico aparece en oposición a una época (que en arte comenzaría en el renacimiento) marcada por la mimesis. La inauguración por parte del impresionismo de esta irrupción de lo tautológico (pintura = pintura), que continuará trabajando el arte (teniendo a la abstracción como un momento evidente) da inicio a lo que hemos llamado siglo XX (si bien data de 1865). Esta propuesta moderna de deconstrucción a partir del “desocultamiento de lo que tiene de obra la obra”⁵ y que, lejos de cerrar la obra en la circularidad de a = a la abrió hacia la lectura (desde los análisis semióticos a la hermenéutica), habría caído junto con lo que se ha llamado modernidad (el tiempo de los metarrelatos⁶).

Sin embargo.

El paso por estos conceptos parece devenir una especie de huella y, entonces, lo posmoderno se tornaría una instancia de lo moderno (discusión, crítica o intento de olvido). No es casual que los artistas y los hechos artísticos más citados desde las posiciones posmodernas sean justamente los que podrían ser invocados desde los postulados de la modernidad (el gesto de Duchamp, sin duda).

También aquí.

La producción contemporánea rosarina parecería mostrarlo de modo patente, si bien desde lugares no centrales, desplazados respecto a lo que sería la problemática en la que se sitúan (esto forma parte de las posiciones de no totalización, descentramiento, deconstrucción, pensamiento del devenir –en lugar de establecimiento de fijeza⁷– que lo posmoderno había introducido) y que en algunos casos darían cuenta de lo que podríamos denominar “fragmental”.⁸

No se puede pensar el arte hoy, si no es desde lugares provisionales, desde la posibilidad de deconstrucción, incluso desde el riesgo de su caída.

Es un momento difícil.

Y sumamente interesante.

Notas

¹ Ver Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981. Fernando Farina me ha confirmado (en algunas conversaciones que hemos tenido) la importancia cada vez mayor adquirida por la curatoría, y esto desde el lugar de curador y de crítico.

² El concepto de marginalidad ha desplazado su sentido de oposición al sistema, que tuvo –pensado, tal vez metafísicamente, como lo que está afuera– para el arte moderno, para situarse en un borde que, no estando adentro, tampoco está afuera. En ese sentido, esta inadecuación podría aparecer como lugar de deconstrucción desde la imposibilidad de fijación.

³ Ver Oliveras, Elena. *La levedad del límite*. Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000. También es cierto que se construyen o se promueven otros recortes susceptibles de ocupar posiciones similares a las de los anteriores, como es el caso de la instalación, e incluso, es cierto que se mantienen algunos límites aunque desde el lugar simétrico, desde la exclusión –esto parece estar ocurriendo (al menos en nuestra ciudad) con uno de estos recortes: la pintura parece no tener mucho espacio, ni desde el lugar de la producción ni desde el de la distribución, lo cual, por supuesto, sigue sosteniendo el género pintura como lugar específico.

⁴ He abordado en otros lugares esta problemática, sobre todo en “El arte del coyote”, Revista *La Puerta* Nº 5 (<http://cyn.delmercosur.com/lapuerta>).

⁵ Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte” [1952], en *Arte y poesía*. México. Fondo de Cultura Económica, 1995.

⁶ Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.

⁷ Deleuze habla de desterritorialización.

⁸ He propuesto este término (probablemente un neologismo) en oposición a fragmentario, ya que el último remite a una totalidad reconstruible mientras fragmental haría referencia a lo que no puede ser totalizable o, en todo caso, a totalidades no susceptibles de cierre, cercanas a los postulados de Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento* ([1984], Barcelona, Paidós Comunicación, 1992), o, más aún, a “totalidades imposibles”, vinculable a un pensamiento de la temporalidad radicalmente diferente del involucrado en el concepto de fragmentario.

Euforia y decepción

Parece haber un tiempo en que se hace arte “después del fin del arte” (para citar el título de un libro de Arthur Danto que me resultó sumamente agudo).

La oración anterior tiene que ver con la lectura de la trilogía en la que Danto aborda ese (entre otros) tema.

Citar, no casualmente.

Hay tiempos en que se tiene la conciencia (falsa o verdadera, no importa) de que se está haciendo algo nuevo: tiempos eufóricos.

Hay tiempos en que parece no haber nada nuevo para hacer y, sin embargo, se sigue haciendo desde la decepción.

De aquí, quizás, pensar la diferencia entre cita y reelaboración.

Citar es postular al otro como tal, sin mediación, incluso si se lo sitúa en otro contexto y en otro modo de producción.

D’Amelio cita a Fader, no lo reelabora.

D’Amelio produce desde un lugar en que Fader no se ve envuelto, sino se ubica al lado –tal vez no exactamente– o, en todo caso, la fotografía de D’Amelio se yuxtapone a la pintura de Fader.

<Esto no significa que lo citado no se modifique desde la cita, sino que se modifica por contigüidad, por contaminación>.

Allá una pintura que postula el estilo, el oficio, como lo que le da “vida” al día.

Acá una fotografía que recorre un día (podría no serlo) como acto de corroboración de algo que no va a ser corroborado por esa fotografía: no las distintas horas del día sino un conjunto pictórico.

Por otro lado ¿cuál es el lugar de las horas del día en estas dos series?

Para D’Amelio, las horas del día están siempre vinculadas a un cuerpo de obra que, todo el tiempo, aparece ante sus ojos (y los nuestros) como el fundante, el referente (término terrible). Lo que la fotografía va a registrar es mucho menos un paisaje que se despliega en sus diferencias por las distintas iluminaciones debido a las posiciones (incluida su presencia o ausencia) del sol a través de su recorrido diario que un vínculo con algo que supuestamente ya hizo eso: *La vida de un día* de Fader.

Paradójicamente, el equipamiento técnico que resultaría más idóneo para semejante operación no hace más que remitir a uno mucho menos apto que ya lo hizo.

No casualmente.

Esto ocurre en tiempos de caída.

De la pintura, seguro. Y del arte, para volver a Danto.

Entonces aparece el problema de la reelaboración.

Afirmé que D'Amelio cita, no reelabora.

Ahora, ¿qué hace Fader?

El concepto de reelaboración es moderno <quiero decir, perteneciente a los tiempos de la modernidad>.

Picasso reelabora *Las meninas* ya que provoca su transformación estilística, situando una obra barroca en el cubismo.

Y aquí nos encontramos ante otro término moderno: estilo.

El estilo es la huella, lo que identifica.

Fader reelabora.

Sin embargo, no existía una obra llamada *La vida de un día* antes de Fader.

Lo que Fader reelabora es un modo de producción.

Toma lo que para el impresionismo es constitutivo del modo de hacer pintura y lo transforma al llevarlo al registro de lo simbólico [dicho de otro modo: de lo metonímico a lo metafórico].

Fader reelabora las catedrales de Rouan, la Gare Saint Lazare de Monet, el Mont Sainte-Victoire de Cezanne; sólo que para Monet [o Cezanne] pintar la catedral de Rouan u otro paisaje cualquiera a diferentes horas del día era no un tema de la pintura sino el sistema mismo mediante el cual la pintura podía existir.

En Fader esa puesta en juego del oficio de pintor es externa a su oficio de pintor. No es intrínseco a la pintura de Fader este programa de luz y color vinculados a la inasibilidad del objeto en su no permanencia que para los impresionistas era lugar de producción.

Entonces.

El problema es que quizás no sea tan simple deslindar cita y reelaboración.

Las diferencias están –sobre todo entre Fader y D'Amelio.

El paisaje de Fader es un lugar en el que poner en juego la pintura como espacio de lo bello. Lugar de las armonías cromáticas y de las relaciones estables entre forma-contenido, representación-representado, sujeto-objeto, huella pictórica-imagen. Apología de la pintura como demiurgo de la naturaleza.

El paisaje de D'Amelio es el lugar al borde de la nada, lo mísero, lo que resta.

Uno en el principio, otro después del fin.

Los espacios políticos en los que se despliegan una y otra obra son inmensamente distintos: lo que para Fader puede ser conciliación con el paisaje [el mundo, la vida –palabra que aparece en el título–] a través del arte para D'Amelio es imposibilidad: no es tiempo de ingenuidades ni de creencias eufóricas.

D'Amelio lo titula (y se lee una risa) “A day in the life...” [crónica de la nada, agrego yo].

A la euforia, la decepción.

Producir arte como si fuera la cosa menos importante del mundo.

Y poner toda la energía en hacerlo.

Lo imposible o lo que siempre estuvo ahí

La posibilidad de encontrar(se) es –quizás– un dispositivo deseante que atraviesa la modernidad y –sobre todo– el arte de la modernidad. Probablemente desde un lugar más bretoniano (*l'objet trouvé*) que duchampeano.¹

Encuentro era, aquí, hallazgo.

Ese periplo que hizo del viaje un lugar privilegiado, el lugar donde la “posibilidad” del encuentro lograba su mayor probabilidad, atravesó de modo constitutivo la experiencia y la práctica artística en ese período del arte al que se suele llamar moderno y que llega hasta los años 60 del siglo pasado.

El viaje: desplazamiento físico, intelectual o moral, ruptura conceptual, que llevaría a tierras –o aguas– inexploradas que nos pondría ante la posibilidad de un nuevo mundo.

Después.

Cuando esa modernidad que supone los encuentros –y las búsquedas– (que debían tener la intensidad de la revelación), ve caer sus pilares, lo que queda es un espacio vacío, o, en todo caso, zonas no unificables en un gran tema colectivo o una razón universal que pudiera guiar las acciones, una topología en la que no hay afuera o adentro y que postula que todo es posible: *anything goes*.

Momento difícil. Y sumamente interesante, desde ese lugar de ininterés que parece postular.

Cintia Romero pertenece (cronológicamente y porque se sitúa allí) a este momento.

Cintia sabe que las grandes distancias –no sólo geográficas– no suponen la posibilidad de un hallazgo; que plantean, sí, la oportunidad de mirar, de reposicionar la mirada, de modificar –mínimamente– el punto de vista.

La cito:

“Asumir que la distancia ejerce el poder de permitirme mirar lo que tengo cerca. Creer aún en la posibilidad de cambiar el relato, no hablo de los grandes y audaces, sino de los de minúsculo significado.”

Esta asunción de la que habla, esta posibilidad que menciona, ya son –en sí mismas– el viaje; un recorrido –y uno que no se parece al sosiego, aunque a una lectura desatenta pueda parecer no muy movido.

De nuevo, según ella misma:

“Detener la mirada sobre lo mínimo, sobre lo que está casi condenado a pasar desapercibido. Reconocer lo conocido a través del movimiento hacia lo desconocido. Pensar que algo puede cambiar un poco, moverse unos centímetros o hacerse levemente más visible.”

Este reconocimiento es el que se produce después de la decepción y postula la pérdida. Pero.

Esa decepción puede convertirse en “revelación” (como en el relato “Historia de los dos que soñaron” de Borges y en el anime del que parte uno de sus proyectos²) a condición de que uno “encuentre” la flor en el reencuentro con el propio espacio, y no reencontrando el propio espacio como *default*.³

Me refiero a que lo propio –en este caso– no es el residuo que queda porque lo otro está perdido, porque no se puede hacer otra cosa.⁴

Este “reciclaje” de lo “propio” es el encuentro constante con eso que no sabemos qué es y que durante mucho tiempo creímos conocer porque tenía el nombre tan familiar de “yo”. Esta propiedad está apropiada cada vez de nuevo.

Lo que me lleva –aunque no me había ido de allí– al lugar que nos convoca: el arte, en particular el de Cintia Romero. Al arte se vuelve.

Se vuelve en tanto es el arte el que ha tenido que pensar su posibilidad y pensarse desde otros lugares, desde lo incierto de su objeto, desde la imposibilidad de precisar sus límites.

En el caso de Cintia Romero, esto tiene varios sentidos. Entre otros, uno que me reclama. En un momento Cintia pasa de la fotografía a la pintura, “vuelve” a la pintura. Y pinta flores.

Un espacio, una zona del arte que estuvo vedada para el pensamiento de toda la primera mitad del siglo XX.⁵

Esa vuelta lo es si se aleja de la tranquilizadora esperanza de haber llegado al punto de partida.

Porque en arte no hay medios.⁶ Las técnicas, los medios, los materiales, lo son si están inscriptos como lenguaje.

De aquí que cierto deseo que a veces se manifiesta desde sectores del campo del arte, y de algunos espacios académicos, no sea otra cosa que nostalgia.

No es posible escapar a la nostalgia.

Desde el arte, la nostalgia de la importancia aurática de la obra, el duelo que no está hecho. Entonces.

Cintia Romero trabaja la colección.

La colección se coloca en relación a la nostalgia en varios sentidos.

Desde lo afectivo, esa serie deviene metonimia del tiempo (siempre pasado) en que los elementos que componen la serie no se pensaban dentro de una colección.

Por otro lado.

La colección emerge en el lugar de sustitución del “único”.

Cuando el único es insostenible puede sostenerse la colección.

Entre las posibilidades del arte contemporáneo está la de pensarse en la diferencia, en lo plural desde el lenguaje mismo (desde los lenguajes), desde lo que no puede completarse y mucho menos cerrarse en y sobre sí mismo.⁷

La colección es –desde allí– el lugar de la posibilidad (ya que aparece como lugar de apertura infinita si –como en el caso de Cintia Romero– deviene colección de modos tanto o más que de objetos).

Cintia Romero barre la arena de la playa, cae siempre una vez más en el mismo pozo.

Lo que hace que lo anterior no sea demencia es ese leve desplazamiento, ese viaje hacia lo habitual revisitado, esa vuelta que lleva al límite de lo desconocido los espacios de reconocimiento y que –inversamente– puede acercarnos a lo que no nos es familiar: ese desplazamiento se llama arte.

Notas

¹ Si es que la indiferencia que postula Duchamp respecto del ready made no se construye sobre un espacio de deseo que se situaría entre el objeto y el gesto que lo señala.

² El proyecto se titula (a partir del anime “Angel la niña de las flores” de Shiro Jumbo) “Viajo buscando la flor de los siete

colores (colección)”.

³ Esto último surgió en respuesta a la artista en uno de los primeros cruces de emails que tuve con ella.

⁴ En oposición a lo propio como lugar de relevancia marcado por una metafísica de la presencia que estaría en el borde de su clausura.

⁵ Me refiero al pensamiento tautológico del arte moderno y su oposición tajante a las propuestas miméticas cuya historia se remonta al Renacimiento.

⁶ Me refiero a ciertos planteos que postulan una especie de ontología de los medios artísticos, sustrayéndolos a su inevitable inscripción en el lenguaje que los posibilita.

⁷ Lo que podría provocar –en el límite– la suspensión del lenguaje.

La pintura imposible [pintar no pintura]

No es un artículo.

Ni siquiera una nota.

Sólo una reflexión –tal vez no llegue a serlo.

Cómo decir el acto de decir que ya no se puede decir. Este es el problema.

Y no sé, no creo que sepa decirlo.

Pero esto lo vi. Lo vi en pintura (la verdad en pintura, título de Derrida).

Decir el acto. Desde el vamos una imposibilidad. El acto de la enunciación que pone en juego el enunciado que tendría que dar cuenta de él. La enunciación transformada en enunciado para decir lo que la enunciación dice. Y la enunciación es, en este caso, la negación de lo que enuncia.

El enunciado:

Pedro pinta que ya no se puede pintar.

Los términos:

Pedro: Marcelo Villegas

Pinta: tercera persona singular del presente del indicativo del verbo pintar que referencia un modo de actuar “completamente” definido y posicionado dentro de un campo: el arte.

Completamente definido. Este es –ya– un problema.

Que: pintar que: ¿se puede pintar que? ¿No se pinta algo más bien que? Que refiere a una instancia lógica o lingüística. ¿Se puede pensar el pintar como una instanciación lógica?

¿Puede ser la pintura una proposición? Lo ha sido antes de hoy y tal vez antes de ayer.

Sin embargo.

Si la lógica dice lo lógico la pintura no puede decir lo que la lógica dice. Incluso si lo dice.

Pero ¿la pintura dice?

¿No se sitúa aquí la imposibilidad de decir lo que la pintura supuestamente estaría diciendo; a los gritos, incluso?

Ya: un salvavidas. Ya puede significar momentos distintos. Ya es el momento de la mirada que encuentra la obra y la obra (ya) ha sido hecha –con anterioridad. Problema resuelto.

Pero si la obra resulta de un encuentro productivo –y una obra como la que intento pensar

no existiría de otro modo— entonces el ya no puede querer decir después de que la obra fue hecha sino en este momento en que se está produciendo esta suspensión del lenguaje en el mismo acto de completamiento de la obra por la lectura.

No se puede pintar: lo menos problemático. Me refiero a que como proposición dentro del lenguaje escrito no ofrece problema. Por supuesto es uno de esos enunciados sobre los que una y otra vez se vuelve, pero ese sería un problema diferente. En todo caso, cuestión de contenido de verdad o de consenso. Pero no dejaría de ser una afirmación perfectamente sostenible.

Ahora.

Eso está —en este caso— dicho en pintura.

Y, otra vez, en el comienzo.

(De paso: ¿será “necesario” que las paradojas se resuelvan?)

No logro decirlo, lo vuelvo a decir.

Villegas pinta que ya no se puede pintar.

Se puede resolver fácilmente:

No mezclemos el enunciado y la enunciación porque se sitúan en dos planos diferentes.

Y sin embargo.

No me satisface, siento que rehúyo el problema.

Se puede resolver (también fácilmente) de otra manera:

Villegas no pinta.

Listo.

No hay más problema porque el problema era que pintara que no se puede pintar.

Entonces.

Miro la muestra (la recuerdo) y veo pinturas.

(No me gustan las soluciones fáciles, siempre me parece que se les escapa algo.)

Tal vez, encontrar la proposición lógica que dé cuenta de ese acto pictórico y —por lo tanto— lo anule.

Veamos:

Si llamamos p a la enunciación y suponemos que p tiene como argumentos a los enunciados tendríamos p (no existe p).

Lo cual no es fácil de sostener si consideramos que el argumento que le pasamos a la función p —si es verdadero— niega la posibilidad de la enunciación p. Alguien podría decir que “ya no se puede pintar” y no existe p (p significaría pintar) no son un mismo enunciado.

Es cierto. De hecho “no se puede” podría tener sentidos diferentes. Pero asumamos que todos conocemos el devenir histórico de la pintura y su supuesta imposibilidad y recortemos los significados de esa frase de acuerdo a su circunstancia y entonces los dos enunciados se aproximan lo suficiente.

Es obvio que no sé mucho de lógica y he olvidado mucha matemática.

Aunque no me sentiría más tranquilo ni más satisfecho si no fuera así.

Muchos críticos contemporáneos se tranquilizan diciendo: “no tengo problemas con la pintura, es más, me encanta, si es buena”.

Con la pintura todo está perfectamente definido y sellado. La pintura es buena o mala. Las otras formas del arte contemporáneo pertenecen de lleno a la hermenéutica: las instalaciones son susceptibles de lecturas diversas, los objetos pueden situarse en lugares muy diferentes dentro de los discursos de legitimación, a la fotografía se le puede reconocer la pobreza de medios como recurso, incluso lo que en esos términos canónicos resultaría una mala fotografía deviene un logro.

Lo cual mostraría una comprensión más abierta y penetrante del acto de producir arte.

Hasta que aparece una pintura.

La afirmación que inicia el párrafo es la declaración más o menos velada de que la pintura no existe, de que sus posibilidades están agotadas y —por lo tanto— se pueden hacer esas afirmaciones axiológicas respecto a la pintura. La pintura no tiene devenir. Lo único que le quedaría es el “ya”.

Villegas critica a los críticos de la pintura.

Parece tranquilizador desde que dice que no se puede hacer pintura y —en esos términos— no hace pintura.

Pero esas superficies perforadas que involucran a la pared que está detrás, son circulares (no, la forma es siempre rectangular, como es tradicional en pintura).

Son circulares desde que provienen de y van hacia la pintura.

Provienen negándola y van como olvido.

Villegas vuelve a hacer pintura desde otro lugar.

Mejor dicho.

Villegas no vuelve, la pintura vuelve en Villegas desde otro lugar. La pintura, lo queramos o no, se reinstala y se reinscribe en la superficie y en las perforaciones (otra superficie) de las pinturas de Villegas.

pintorAs

Una cuestión de géneros.

De dos géneros que convergen en un encuentro.

La pintura, género de las artes plásticas (mejor, de las Bellas Artes, donde aparece y antes de que devinieran artes visuales y mucho antes de la irrupción de expresiones como artes audiovisuales, multimedia, etc.).

La mujer, género que supuestamente no tendría emergencia, ya que estaría como dato previo —y desde siempre— en eso que se llama “naturaleza” (hembra-macho siendo la oposición —claro, de sexos— instituida por la naturaleza para las especies animales “superiores”).

Sin embargo.

La pintura murió ya muchas veces (entre los siglos XIX y XX) y la mujer (género) emergió hace no mucho tiempo, por mucho que le pese a la naturaleza (la humana, seguramente). Aquí ambos géneros se unen en ese espacio indecible que es el de que no-hay-lugar de donde sostenerlos.

Pensar en algo tan establecido —pilar, si lo hubo, de las artes— como la pintura y —sin embargo—devenido casi un cadáver viviente, una especie de regreso de los muertos vivos de las artes visuales.

Y pensar en algo que —casi— no tuvo historia, es decir, que tiene una historia enorme elaborada desde su negación, o —cuando se la reconocía— desde el lugar del mal, la tentación, la caída, la inconsistencia y liviandad:

Frailty, thy name is woman (dice un edípico Hamlet transido de dolor).

Hola, ¿cómo estás? ¿estás pintando? Podríamos hacer algo juntas

Un encuentro sin bombos ni platillos, ni postulados rimbombantes, ni defensas trilladas.

Juntarse desde (dos) lugares que suponen pertenencia, aunque no se sepa demasiado bien los alcances y los recortes de esa pertenencia, del espacio que delimita (si delimita en verdad un espacio).

Pero, desde allí, reconocer lo propio, lo apropiado en ese movimiento que pone en juego las dos instancias y genera un encuentro.

Entonces.

pintorAs deviene una especie de marca, una señal, una llamada.

Algo no decible, un efecto de escritura (como la a derridiana en *differance*), algo que sólo es marca escrita, para la lectura.

No eligieron la trillada políticamente tan correcta @ para abolir por arte de magia las diferencias genéricas.

No dijeron nada, sólo un énfasis, un acento (que no coincide con la ortografía de la palabra sino –quizás– con una topología de las proximidades y de los discursos que generan); una letra (no un fonema, no hay diferencia fonemática entre mayúscula y minúscula), digámosla y asumamos todo lo que viene detrás –o lo que podamos– A mayúscula (sí, Jacques, escuchaste bien, A mayúscula).

¿Será que desde algún lugar aparece ese Otro que habla, para devenir otrA, la que habla, la que pinta –en este caso–?¹

Efecto de escritura que habría surgido de ese encuentro de géneros. Pero, mejor, del encuentro entre un verbo (pintar) y un sustantivo (mujer).

Lo cual es absolutamente discutible:

ese trayecto a través de la historia del arte (y en ese sentido su estado actual no debilita sino refuerza su condición) podría hacer que el acto de pintar dejara de serlo para transformarse en ese cuerpo sustantivado que sería la pintura.

Por otro lado, mujer, podría ser –sobre todo en la contemporaneidad– más una actitud que una condición que subsumiría a una cantidad de individuos. Un acto prolongado y renovado constantemente desde una posición del deseo: una construcción no tan sólida como se creería desprevenidamente (“La mujer, la verdad, no existe” dice Derrida en una frase maravillosa que sitúa –asociándolas– la verdad y la mujer en ese espacio sin lugar del que no se puede dar una definición).

Por otro lado.

El movimiento inverso hace estallar el término en su pluralidad para llevarlo –otra vez– a ese espacio en construcción que es todo encuentro.

Suponemos que pintorAs es el condensador de lo que un grupo (20) tiene en común.

Y aquí estamos –otra vez– en problemas.

Desde aquí esa palabra y ese acento empiezan –de nuevo– a diseminar lo que articulan.

Qué piensa y –sobre todo– qué produce cada integrante del grupo como “pintura” ya estaría abismando –o suspendiendo– el propio concepto de pintura (en tanto definición de lo que habría en común), abriéndolo a algo que no puede dejar de devenir hipertexto.

El otro polo constitutivo del término es no menos difícil de abarcar: ese sustantivo (común, según la gramática) se fragmenta –desde el vamos, no en un acto posterior a su emergencia– para postular una totalidad que no puede cerrarse, desde cada posición de mujer.

Lo que une, lo que provoca el encuentro es, una vez más, la producción.

Sin reclamos ni reivindicaciones.

Sólo la vindicación de la potencia de la tautología:

Somos lo que somos: pintorAs.

Notas

¹ No deja de ser interesante que el famoso Otro lacaniano sea –en francés– una A mayúscula (Autre).

<mariana y adrián>

<mariana y adrián> podría ser el nombre de un culebrón. Ellos lo saben.

Sin embargo no.

Es el nombre que sus autores [Mariana Tellería y Adrián Villar Rojas] le dieron a la muestra que inauguró la <zona emergente> del Castagnino.

Muestra de arte, cabría aclarar.

Y ése es el punto. Dónde está el arte.

Se podría responder diciendo:

En el discurso de un sujeto que produce algo situándolo en el campo del arte, es decir, afirmándolo como tal.

En el discurso de un sujeto que consume algo situándolo en el campo del arte, es decir, aceptándolo como tal.

En el discurso institucional que coloca esa producción-consumo situándola en un espacio que se define como espacio del arte, es decir, legitimándola como tal.

Pero las obras expuestas son algunos papeles glacé [de los que usábamos en la escuela] negros con mínimas imágenes fotográficas collageadas o recortes de ropa de mujer de revistas de moda pegados sobre cartulinas de colores [como las que usábamos para las carátulas de las carpetas del colegio y que a fin de año tirábamos a la calle para festejar que habíamos terminado las clases] o páginas <del Burda> con los moldes de <tal vez> algunos de esos vestidos apenas intervenidos o páginas de diario con obituarios también mínimamente intervenidos.

He aquí el problema.

No es que estemos tan asombrados.

Conocemos la historia del arte del siglo XX y podemos rastrear influencias en la producción de estos jóvenes artistas rosarinos [emergentes, diríamos]. Sabemos de Duchamp y del pop.

Sin embargo el de ellos sería un pop de los materiales tanto como de la imagen. No hacen arte de imágenes que no serían artísticas por lo triviales [eso también lo hacen] sino que hacen arte banal, desde el uso de materiales banales, el arte al borde de su caída. Materiales no sólo banales, sino casi invisibles [por lo menos desde el campo del arte].

Juego perverso de hacer arte en el límite en que dejaría de serlo, o mejor, con modos de producir que se situarían del otro lado de ese límite.

Mariana juega metonímicamente con la representación del cuerpo femenino recortando minuciosamente todas las zonas en las que aparecería el cuerpo de la modelo, provocando la reconstrucción imposible de ese cuerpo desde el vestido. Cuerpo como ausencia.

Adrián pone en cuestión, desde sus papeles glacé, la representación perspectivista en el mismo momento en que parecería disponerse a aceptarla. La niega desde la yuxtaposición y superposición de imágenes que <en sí> son perspectivistas.

<Fort-da> de la representación, incluso de la imagen.

Y entonces, vuelve la pregunta:

¿Por qué cierta cantidad, más o menos densa, de óleo sobre un lienzo en un bastidor sería arte?

Algo sobre Maculán

Constructivismo deconstruido es un lugar común fácil para hablar de los acrílicos (término que metonimiza un modo de producir) de Valeria Maculán.

Sin embargo, el término deconstrucción parece atravesar toda su producción, desde que pone en juego pares dicotómicos conceptuales que han estado ahí desde hace tanto, que parecen eternos –y universales.

Uno de esos pares es el de naturaleza-artificio.

Qué mejor lugar que un andamio para hacer crecer unas plantas.

Y qué mejor lugar que una galería de arte para mostrar <lo que parece ser> un íntimo fragmento de un departamento.

Que sólo sean estos recortes de acrílico, estos caños y estos helechos, o estos tubos fluorescentes, tampoco resuelve nada.

Volvamos.

A las placas de acrílico.

Probablemente sea la producción con la que Maculán empieza a situarse (en unos cuantos sentidos) en el campo y en el mundo del arte.

Dejemos de lado el mundo y coloquémonos en el campo.

Esa obra –creo– la sitúa en ese espacio de producción porque le pide, le propone, le requiere, distancia.

Esa es la palabra clave.

Creo.

Esa producción pone en juego algo que es el núcleo del arte contemporáneo –Danto piensa de modo similar al respecto–:

el pensamiento, la pregunta sobre el arte.

Pregunta filosófica –dice Danto– hecha desde la misma producción artística.

Y no importa si se responde o no. La obra no es –ni necesaria, ni estadísticamente– respuesta.

Esa relación (deconstructiva, insisto) con la pintura –y, sobre todo, con cierta época de la pintura, época nuclear para la historia del arte– es la que plantea –desde las placas de acrílico sobre zonas pintadas de la pared en que se sitúa <al tiempo que se constituye> la obra– la pregunta, o, en todo caso la que, inevitablemente, propone la distancia.

Ninguna inmediatez para la obra de Maculán. Todo el peso (y la opacidad) de la modernidad en la transparencia del acrílico.

Sin embargo el placer.

Y el placer parece tener que ver con la inmediatez, con la anulación de la distancia.

Pero –seguramente– me equivoco.

Sobre (¿dentro de?) el marco

<Dónde esta el marco>

Conocemos el gesto de Duchamp y los encuentros de Breton.

Sabemos que en cierto momento el marco estalló en pedazos.

¿Verdaderamente?

¿No volvió siempre –el marco– desde otro lugar?

¿No siguió enmarcando –como apunta Derrida– el “arte”?

Norma Rojas encuentra objetos (si hubiera que encontrar una referencia, diría que más cerca de Breton que de Duchamp, aunque no demasiado cerca). Pero para que el objeto (en Norma Rojas) devenga obra tiene que sufrir una manipulación. Ninguno de esos objetos (encontrar aquí significa tanto la calle como los locales de “todo por 2 pesos”) puede acceder a su estatuto sin una mayor o menor manipulación. Y esa manipulación es difícilmente enmarcable dentro de lo que tradicionalmente se ha llamado “técnicas artísticas”.

Situada en una zona límite que estaría tan cerca de lo artesanal como del bricolage, podría pensarse en procedimientos pertenecientes a esos modos de hacer –kitsch– que desde cierto tiempo pueden aceptar el nombre de “utilísima”.

Pero claro.

El problema aquí está planteado por ese nombre. Norma los _desutiliza_. Los lleva de ese lugar que legitima cualquier apropiación técnica porque está -supuestamente- en función de construir objetos (dudosamente por otro lado) útiles, a otro donde la metamorfosis sufrida los legitimaría en tanto obras de arte.

Sin embargo: ¿desde dónde aparece la legitimación? ¿Cómo advienen estos objetos a ese espacio artístico?

Entre los objetos encontrados suele haber marcos.

Marcos de otros tiempos, por supuesto.

Tiempos en que el marco se constituía en el lugar que separaba los lugares: el de la obra y el del entorno que la contenía.

Suponiendo que fueran marcos de antiguos cuadros.

Pero, como aparecen del mismo modo que los demás objetos (sin ningún privilegio) estos marcos lo han sido de fotografías familiares, también probablemente de alguna pintura que no los sobrevivió, incluso ese marco muy especial que es el espaldar de una cama.

Y aún más.

Los que logran acceder al espacio de las obras están, generalmente, rotos, incompletos.

No es la primera vez que el marco se convierte en obra. Lo diferente es que en este caso la obra no se sitúa en la inversión de los lugares: lo que constituía el límite del afuera deviniendo obra.

Los objetos que Rojas coloca para ser vistos aparecen como suspendidos entre su lugar anterior y el lugar hacia el que van. Como si de algún extraño modo la manipulación que sufrieron los situara en el simulacro.

En.

No como simulacro: esa es la función utilísima (aunque no se la declare); sino _en_. Por alguna razón el objeto vuelve a su posición anterior en el momento en que reapareció en tanto obra. Este transformarse no ocultando (que provocaría el desocultamiento –volviendo al recorrido término heideggereano– remueve la fijeza y desitúa lo que aparentemente tendría que ubicarse plenamente en su sitio (el arte).

Y la pregunta vuelve:

¿Desde dónde se legitima esta obra, desde (con) qué marco?

Entonces, no sólo los materiales y los objetos resultan manipulados, los conceptos también.

Norma Rojas no es una artista conceptual.

¿No?

Si la manufactura fuera el factor fundamental en la construcción de la obra, si las técnicas fueran el vehículo que transporta un “querer decir” hasta el lugar de su recepción, entonces estaríamos muy lejos de “lo conceptual”.

Y de la obra de Norma Rojas.

Cuando estos modos, esas técnicas productivas se autosignifican en la obra, cuando los procedimientos juegan desde lo tautológico haciendo aparecer ese lugar imposible que si ocurriera provocaría la caída de la obra en tanto caída de la representación y que la obra de Norma resguardaría paradójicamente al mostrarlo, entonces lo conceptual ha estado todo el tiempo en juego.

Pero, una vez más, no desde su lugar, sino desde un espacio otro, que remite al concepto casi desde su antípoda.

Por lo general los objetos resultan significantes en relación a los espacios donde se sitúan. Sin embargo, los objetos de Norma Rojas resignifican el espacio en el momento de construirlo.

No porque su instalación suponga construcciones especiales sino porque trasladan a quien los enfrenta a otro lugar: la casa parece configurarse desde esos objetos. Pero la casa como no lugar o espacio de lo que no puede ser más que fragmento o resto. Sin embargo no es la evidencia de la ruina. Se trata más bien –otra vez– de lo no situable, de lo que se construye en el borde o al borde, algo que me gustaría llamar fragmental.

Tan lejos del pop como del kitsch, en el cruce de discursos que la atraviesan sin fijarla, tal vez la obra de Norma Rojas sea definible desde un marco del que solo queda (o solo existe) un fragmento y que no nos permite conjeturar el todo.

De la ternura del asesino serial

Me viene a la mente una expresión típica para decir que alguien es inepto en su profesión u oficio. Por ejemplo: Palermo, como jugador, es una buena persona.

Carlos Herrera, como artista, es mala persona.

Y esto no afirma que sea apto para lo que hace.

En verdad, esto habla de su producción.

Una obra que suena a una risa –pero con todos los dientes– sobre el objeto y –esto es lo que me interesa– sobre quien la experimenta.

Risa sanguinaria, que muerde.

Porque la obra de Herrera pone al espectador en un lugar –quizás imposible– entre el objeto y el sujeto.

Y, cuando un asesino serial ya ha elegido la víctima, lo único que le queda a ésta –si cree– es encomendarse a Dios.

Sin embargo.

Desde atrás, debajo, desde alguno de los lados o desde algún lugar que no sé, emerge –inevitablemente– la ternura.

Cazador o taxidermista

Me pregunto cómo va Carlos Herrera al encuentro de la obra [la ópera].

Si es que va.

Probablemente la obra venga.

Como en uno de esos casos que se ven en Animal Planet¹ en que la presa va confiada y feliz hacia el depredador que –mediante ciertos artificios²– la atrae irresistiblemente.

Me doy cuenta ahora, releendo la primera oración, que presupuse que había un encuentro. Y además, si uno remite al título, un encuentro violento.

Ahora –ya más tranquilo– pienso.

¿Hay tal encuentro?

¿Se encuentran –en algún espacio– la obra y Herrera?

Tengo la impresión de que en su caso lo que se produce es un apenas perceptible desencuentro. La obra se produce al borde de no ser o, si la obra se constituye, Herrera parece –casi– no estar allí (aunque esté intensamente) como si ambos no pudieran convivir, como si esos dos conceptos devinieran contradictorios en su producción.³

Sin embargo.

Esto no quiere decir que Herrera no la busque.

Al contrario. Todo el tiempo.

Pero tiene ese modo de buscarla en los espacios donde es improbable que esté. En el punto en que la obra está por desaparecer o no sería susceptible de aparecer (mejor dicho: un espacio de muy baja probabilidad de emergencia de la obra).

Sí, por supuesto que algo hay en los lugares que transita en busca de eso que por pereza mental sigo llamando obra <él, que se da cuenta, en esta muestra habla de ópera, quizás haciendo que cree que habla de ese género lírico tan importante para el siglo XIX> pero no puedo saber bien qué es esa cosa amorfa⁴ que él percibe para transformarla en su producción.

(Ahora me doy cuenta de que la nota 4 tendría que haber formado parte del cuerpo del texto –aunque no sabría dónde o cómo ubicarla– o este paréntesis debería ser otra nota <no sé si la 4 o la 5>).

Y aquí (me refiero a lo que está antes del último paréntesis) aparece esta indecisión:

“transformarla en su producción” indicaría –probablemente– la tarea del taxidermista. Pero el modo en que se constituye ese espacio –que no logro dejar de llamar obra– remite al cazador (o al depredador).

Entonces la obra de Herrera se constituiría en dos actos: la acción del cazador y la operación del taxidermista.

Pero.

Surge otra vez la cuestión (aunque no parezca la misma, estas preguntas serían una, si fuera cierto que pudieran serlo).

¿Qué <quién> es la víctima del cazador y/o los restos, el cadáver del taxidermista?

Tarde o temprano se cae en la cuenta de que la respuesta (una respuesta, tampoco se puede creer que se develó el enigma) es:

el espectador.⁵

Herrera lo acecha, lo lleva imperceptiblemente hacia la trampa de la que no va a escapar.

Y pone los restos de ese espectador –vaciado ya de sus órganos de expectación– a ver y a escuchar.

No es el acto de reconstrucción o de remedo, como el monstruo-ser humano del Barón Frankenstein; es el disecamamiento del espectador –en cuanto tal– y lo que queda, esa cáscara, sentado o parado junto a sus pares de otras especies, empieza a formar parte de ese lugar que hasta ahora estuve llamando obra (la ópera Herrera).

(Se me acaba de presentar otro problema: la nota 5 no tiene mucho sentido porque de lo que trata el fragmento que le sigue es de esa deconstrucción del concepto de espectador y, sin embargo –por algún motivo– no estoy dispuesto a eliminarla.)

(Aquí veo que la nota 4 era (tenía que haber sido) con toda evidencia parte del cuerpo del texto y sin embargo quedó ahí esperando que el lector la lea para darle sentido a lo que sigue.)

La monstruosidad de lo que no tiene nombre.⁶

Esta ópera (no me refiero solamente a las que remite este catálogo sino a la producción de Herrera en general)⁷ está (y por eso es irremediable e inevitablemente contemporánea, muy lejos de aquella a la que quizás hace referencia) en ese lugar (lugar suena a algo demasiado definido, espacio resultaría más adecuado) de lo que carece de nombre o de lo que no se puede nombrar, no por la atrocidad del acto (aunque quizás la producción artística en general y sobre todo la de Herrera implique un acto atroz), sino porque desde algún costado resbala, desborda, se escabulle del nombre.

Monstruosidad de inventario borgeano, según la lectura de Foucault,⁸ podría ser.

Pero también.

Un chiste demasiado idiota para que uno pueda creer que todo el despliegue de una obra (una ópera) esté ahí para sostenerlo.

Eso es, lo que no se puede creer.

Pero vuelvo a comprender que no se puede creer significa muchas cosas. Y entonces ya no puede ser sólo un chiste idiota. Sí, está, yo creo que está ese chiste (lo que –si esto tuviera una lógica, al menos la lógica atribuible al lenguaje– significaría que creo lo que no se puede creer. Posiblemente).

No se puede creer en la obra de Herrera. Pero no se la puede negar. Está ahí. Este es el problema.

Y a veces habla de amor.⁹

Acá tampoco se puede estar seguro de qué significa lo que acabo de escribir.

Me gustaría, me provoca el deseo de investigar la relación entre el amor y la pornografía: sé que es una relación fuerte (no hablo de la obra de Herrera, sino de algo mucho más abarcativo), sé también que –como la ópera de Herrera– se sostiene desde un punto de indecibilidad.

Pero también: ¿es el amor un gesto violento, un gesto vacío o, incluso, un salvavidas del que asirse en medio del océano?¹⁰

Recuerdo haber dado (demasiado rápidamente –en los primeros párrafos de este texto) una

respuesta. Una respuesta implica una certeza (salvo que la respuesta sea “no sé” –lo cual, pensado de nuevo, también es una certeza).

Se acaba de derrumbar.

No por falsa. Creo en lo que afirmé sobre la relación entre Herrera y el espectador.

Sino por incompleta. Y en este punto me doy cuenta de que ese es otro nombre para lo que no se deja nombrar en la ópera de Herrera: lo incompleto, lo que no se puede llenar (con texto, con sentido).

Veo, en este momento en que se termina el texto que escribo, que Herrera <la ópera de Herrera o la ópera Herrera> es –para mí– un problema de escritura.

Notas

¹ Uno de los programas de tv que me han resultado más interesantes en los últimos tiempos es “Extreme Animal Planet”.

² La mimesis no sería, en el caso de Herrera, uno de ellos, lo que no implica que en algún momento no recurra a ella.

³ Me refiero a los conceptos de obra y autor.

⁴ Tal vez sí tiene una forma pero carece de nombre, de una palabra que la nombre y allí reside su monstruosidad.

⁵ Si tengo problemas con el término obra, el de espectador se me hace imposible de sostener –sobre todo en la obra de Herrera.

⁶ No por nada se dice habitualmente: ¡lo que hiciste no tiene nombre! Lo interesante es que eso se dice para que el otro piense que lo que hizo es monstruoso aunque, en casi todos los casos, su acción sí tiene nombre.

⁷ Herrera, si en algún momento querés usar este texto en otro contexto no tengo problema en que elimines este paréntesis y, por consiguiente, esta nota.

⁸ Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966.

⁹ Y, por supuesto, la diferencia (siempre metafísica) entre amor y sexo cae hecha añicos.

¹⁰ Test para el lector: ¿Quién es más capaz de amar: a. el sobreviviente de una guerra, b. el que está padeciendo una guerra, c. el que nunca padeció una, d. ninguno, e. todos?

Un desparpajo que puede ser heroísmo

Creo que hoy sólo se puede –yo mismo produzco desde ahí– “volver” a la pintura.

Hablo de la imposibilidad –hoy– de “hacer” pintura.

De que difícilmente –hoy– la pintura pueda sostenerse –como especificidad, disciplina– en ese campo que se llama (no sin renuencia, como en un balbuceo, un tartamudeo –a pesar de la escasa extensión de la palabra–) –hoy– arte.

Sin embargo.

Me encuentro –casi inesperadamente, casi improbablemente, hoy– en el taller de alguien que “hace” y dice “hacer” pintura.

Y llego a creerlo.

Me encuentro con una práctica que parece suspender –al menos por un instante– ciertas oposiciones (mayormente dualistas) como las de tradición y novedad, disciplina y borramiento de los límites, contemporaneidad e historia, lo que fuere y su “post”.

No hay ingenuidad.

Este artista –Emilio Ghilioni– también vuelve.

Pero, como si nunca se hubiera ido.

De allí, la suspensión.

No hay, en él, la actitud vergonzante del retorno.

Como si nunca se hubiera ido.

La suspensión, la tensión, la tensa quietud de un viaje del que no hubieran quedado –aparentemente– huellas.

Emilio Ghilioni hace pintura con total desparpajo –hoy–.

BREVE INTERMEDIO PARA ACLARAR ALGUNOS PUNTOS

Por supuesto que si nos remitimos al mercado del arte, a la comercialización de lo que podría ser el producto artístico, la pintura (esos objetos que caen genéricamente bajo ese nombre, aunque pueden ser muy diferentes en muchos aspectos, pero que comparten –en el sentido más estrecho o restringido de la definición– una clase de materiales y herramientas junto a cierto tipo de factura) sigue teniendo un lugar preponderante, sobre todo si pensamos en el volumen de ventas.

Sin embargo.

Ese mismo mercado es el que postula precios para formatos de obra que tienen que ver con la instalación o cierto modo de objetualidad muy particular (podríamos citar el caso de algunas obras de Damien Hirst) que ninguna pintura contemporánea (sin ponernos a discutir si es posible llamar así a una pintura, sino pensando sólo en el hecho de ser realizada hoy) podría alcanzar.

Además.

El mercado del arte es una divinidad –que como la mayoría de las divinidades actuales– no posee un valor absoluto y que –también como todos los objetos ontologizados desde esta metafísica que ya no puede sostenerse a viva voz– comparte ese sospechado Olimpo con otros relatos legitimadores que, en general, todavía gozan de una voz más aceptable.

Desde aquí se puede afirmar esta no presencia de la pintura como actividad fundante o constitutiva de lo que sería –hoy– el “arte”, sino como residuo aceptado, que puede tener un lugar desde que –a partir de lo post de los lenguajes declarado por lo postmoderno– no habría un corte entre lenguajes viejos y novedosos que desacreditara como obsoletos y decretara la muerte de los primeros a favor de una vida vanguardista de los segundos –habiendo la modernidad pasado a ser historia, en una historia que tampoco sabría muy bien de qué modo continuar su existencia.

Esta nota intercalada tendría el único objeto de situar desde algún lugar conceptual e histórico la frase que abre este texto.

FIN DEL INTERMEDIO

Salgo.

Mejor dicho.

En un momento me encuentro (nos encontramos: fui con el equipo curatorial del museo, con quienes planeo, evalúo y decido las muestras) en la calle.

Como si me hubiera desmaterializado en el taller de Ghilioni y me hubiera vuelto a materializar en la vereda, frente a la puerta de ese edificio o planeta en el que estaba un instante antes –al modo en que lo hacía el capitán Kirk y sus compañeros de la Enterprise en Star Trek– y me doy cuenta de que, en verdad, volvía de otro mundo, de un mundo que pensé que no volvería –hoy– a ver:

el mundo de la pintura.

Desamor

al amor se le acepta la inconstancia, en tanto relacionada con la intensidad (saber mítico o científico, o lugar común, no importa).

al desamor se le pide continuidad, en tanto modo del olvido o de la ausencia. no hay instantes de desamor, el desamor es un espacio sin tiempo.

ausencia y olvido <interesante par, intenso par, de una intensidad muy diferente de la del par ausencia-recuerdo>.

para desamar tiene que haber recuerdo o, mejor dicho, olvido activo. de otro modo ¿cómo colocar el prefijo?

esto no significa nada.

o, en todo caso, no significa haber amado, sino saber sobre algo [concepto] que se puede llamar amor.

desamor podría ser la equivalencia en el mismo plato [y esto es lo que probablemente construye la equivalencia] del acto de comer y el de vomitar.

sobre un plato decorado.

nota:

en el episodio dirigido por godard para *RoGoPag* (1962), después de que –supuestamente– una especie de bomba nuclear ha explotado sobre el cielo parisino sin aparentes consecuencias, la protagonista –que, habiendo cambiado de modo casi imperceptible, puede besar sin pasión a personajes circunstanciales–, ante la demanda desesperada “¿me amás?” de su novio [a quien besa con el mismo desapasionamiento] sólo puede responder “te desamo”.

unas barricadas pueden significar el paroxismo de la pasión, la defensa extrema de algo [delacroix > la libertad guiando al pueblo, 1830].

tal vez no.

sólo la línea demarcatoria entre lo que estaría del lado de los afectos [amor –u odio, para el caso es igual–] y el desamor como espacio resguardado.

el desamor no es resguardo porque supone nada a resguardar.

sin embargo.

¿no es el espacio donde se guarda –como en un templo un relicario– el amor en tanto posibilidad, ausencia –posibilidad y ausencia no suelen ser sinónimos, creo–? ¿habría un lugar más seguro?

pero existe la pasión del desgarramiento: desgarrar un papel pintado es un acto de un apasionamiento extremo.

nota:

el reverso de lo que hace (imposiblemente) Barton Fink [*Barton Fink*, 1991], intentando mantener en su lugar un papel que se despegaba de la pared por el calor y la humedad. no casualmente.

calor y humedad se asocian a la pasión.
el papel que cae marca una y otra vez la caída inminente, la imposibilidad de mantenerse en ese lugar separado, distanciado.
ver la caída [la propia, incluso] desde un lugar desplazado, un lugar a cierta altura o a la altura de la caída. desde el desamor.

pero.
no seamos ingenuos.
el desgarramiento del papel pintado no ocurre. ocurre la fotografía.
el registro de lo que habría sido acto de pasión, de angustia, de odio, de amor.
queda, de nuevo, el desamor de la fotografía, el testigo.
testigo no fiable, por supuesto.
nada de crónica periodística sobre la rotura de un papel pintado. desplazamiento [del significante] a partir del posicionamiento del objeto fotografía, el cambio de escala, etc.
incluso el juego y el chiste> la fotografía niega la vehemencia del acto desde la homogeneidad del soporte [el papel fotográfico], intocado por el exabrupto del gesto.
una sonrisa, en la escala de la mueca, ante esa evidencia de la imposibilidad.
¿existe algo así como un <frío apasionamiento>?
tal vez, el desamor.

ejemplo en el borde de la perfección: esas fotografías que, en ciertos lugares turísticos, se obtienen poniendo la cara en el agujero (casualmente) de un panel que representa (a escala natural, por supuesto) un personaje importante (supuestamente admirado o deseado, en todo caso susceptible de identificación) [ronald reagan, marilyn monroe o el pato donald].
ejemplo de qué, me pregunto ahora que lo releo. del deseo congelado, podría ser.

por desamor al arte.
hacer arte desde el desamor podría (en cierto contexto) ser un acto heroico o indiferente, o ambos.

Sobre el rodeo en Comba

Comba ha jugado con su apellido.

No.
Ha producido obra desde su apellido.
[Yo he jugado (también tengo un apellido susceptible de ser asociado muy inmediatamente con un verbo que –en cierta forma conjugada– resulta homónimo) con el mío desde el chiste (yo, mis compañeros de colegio secundario e, incluso, algunos profesores)].
Dije:
“Ha producido obra” después de una negación.
Sin embargo.
La obra (esa obra –tal vez ésta–) puede haber sido planteada desde el juego con un apellido (sobre todo el propio).

Comba =? rodeo (en este caso).

Pero.
rodeo para llegar a ninguna parte
O
rodeo hacia sí mismo (aunque –tal vez– no el sí mismo del que parte el rodeo).

Entonces.
El camino.
En la comba hay –también– camino.
Ir hacia otros –pero en comba, no directamente a ellos–, rodear el objeto, el material, la forma.
Y volver.
Cerrar la comba sin construir un círculo, en una operación elíptica [sumamente].

Rodear en comba signifique <tal vez y en Comba> disimular.
Si la representación en sí –por definición– instituye la distancia, dónde se inscribe (aquí, en la obra) esta operatoria del disimulo.
Y además.
Qué sentido tiene un <disimular> que se estaría mostrando a sí mismo como tal, en tanto <disimulo>.
Algo así como el tan recurrido (comedias, cartoon) “silbar” que termina atrayendo la atención de todos sobre lo que tenía que ser disimulado.

Entonces, otra ecuación:
disimular como rodeo (en comba).
Y volvemos al comienzo –o bastante cerca–.
¿Por qué preferir la comba –en tanto rodeo– al camino recto?
Espero que nadie crea que alguien (por lo menos no yo, no Comba) va a responder esta pregunta.
Pero ----- antes.
¿El camino recto pertenece (no sé <de derecho>, pero <de hecho>) al arte?
Trato de pensar.
Y no encuentro [ni tan siquiera en el arte más radicalizado dentro de esa zona que se ha llamado arte político, o en las zonas más duras del arte conceptual] un camino recto.
¿Será que producir arte es andar haciendo rodeos y tendremos que aceptar –en fin– que la operación de Comba es tautológica?
Podría ser –es, creo– un modo de pensar ese rodeo, ese disimulo.
El problema está en que –como suele ocurrir en estos casos– no agota el problema.
Porque, si el andar del arte es un recorrido por rodeos (tal vez, en comba), andarse con rodeos (aquí, en comba) en el arte, plantea (desde lo tautológico, quizás) una duplicación.
Y desde allí, se pone en movimiento (en una especie de rodeo de la representación desde la operación disimulante) –una vez más– la representación en cuanto tal [el perro queriendo morderse la cola].
Seamos más precisos.
En Comba (en la comba constitutiva de su producción, del cuerpo de obra) el rodeo se da en varios niveles.
Menciono dos, pero hay más:
a) Para tomar –como recorte– la última producción, el rodeo aparece en ese <disimular> geométrico de su otro, sin el cual no existiría y que, paradójicamente, aparece como plenamente circunstancial, aunque –desde el disimulo– deviene lugar de desciframiento (en general imposible) y –por lo tanto– del deseo –sobre todo del deseo incumplido [pero, ¿cuál otro?].
b) Las operatorias sobre el material y la forma.
Nada es inmediato.

El material es siempre rodeado, incluso, en los casos en que ese rodeo termine en un gesto –supuestamente– directo.

Insisto.

Nada de inmediatez.

Para llegar de *a* a *b* Comba va a ir a *c* (como mínimo).

Y *c* va a estar velada por el disimulo, aunque algo –un residuo– aparecerá en el objeto desde el irrecuperable lugar de un rodeo.

Me doy cuenta –me había dado cuenta pero intentaba negarlo– de lo difícil que resulta hablar sobre un rodeo. O se termina hablando del lugar de llegada (cuando existe, y no es éste el caso) o de lo que sería el camino sin rodeo.

“¡Hablá sin rodeos!”, “¡andá al grano!” y, sobre todo “¡andá directo al punto!”, expresión que le da un giro geométrico que nos devuelve (desde un rodeo) a esa operatoria del disimulo.

Ahora bien.

Esto de lo que he estado hablando, no podría (Comba lo sabe bien) aparecer en una <única> pieza.

Va sedimentando en otra de las formas del rodeo en comba: el procedimiento serial.

Stand es el nombre y la forma de un disimulo (en Comba).

Lo inasible, en este caso, es que el objeto a disimular no está, no estuvo sino en una forma ya desplazada desde el comienzo.

Lo cual plantea el problema de la certeza:

¿quién me asegura que este objeto que sitúa espacio-temporalmente el término “stand” en la construcción mental que yo hago de él, es el objeto del disimular en comba (en Comba)?

¿Y si el disimulo, en este caso, es toda la construcción “artística” que logra sostener conceptualmente –y legitimar en un espacio que no sería el propio, ni el idóneo– esa construcción que nombra esta palabra?

¿Entre el disimulo de la representación y la representación del disimulo?

La palabra STAND (que paradójicamente no se sostiene porque la duplicación la abisma) está duplicada.

El asedio Villegas

Hace algunos años –aproximadamente un lustro– escribí un texto para la publicación que en ese momento editaba la galería Bis, sobre la obra de Marcelo Villegas que titulé: “Pintar no pintura”.

Hoy me encuentro en una situación análoga y me doy cuenta de que la operación Villegas sigue en pie.

No que su obra permanezca igual a aquella de la que hablaba en ese artículo (en absoluto) sino que se sigue produciendo desde esa relación a un objeto –¿un campo?–.

Desde un lugar (desde ciertos lugares) al que intento –otra vez– dar nombre.

Se me presentan algunas figuras para mencionar esto que quiero nombrar (en ese intento condenado al fracaso de asir lo que está destinado a no ser asido):

- La insistencia Villegas

- La huida Villegas

- El descentramiento Villegas

- La excusa Villegas

- El asedio Villegas

Y me quedo –como ya se habrá visto– con esta última, pero no pudiendo evitar decir las otras.

(Dice Villegas: “Quiero pintar como se pintan las aberturas de la casa”.)

asedio

Entonces me doy cuenta de que en asedio está la sed.

asedio-sed

¿a-de qué?

Una respuesta más o menos evidente sería: **la pintura**.

Ahora.

A esta altura (si bien la altura de la muestra es la altura del piso, la muestra va por el piso de la sala) quién puede decir qué es o qué devuelve el concepto pintura.

Villegas pinta un piso que no es tal para que no sea –a la vez– pintura siendo pintura.

Otra vez, como hace cinco años, una ecuación difícil.

Sed es una metáfora (quizás muy metonímica) aplicada muchas veces a instancias asociadas al erotismo.

asedio-sed-deseo

Sí, cierto.

(Dice Villegas: “Hago crítica de la pintura”.)

No se puede ignorar el deseo.

Ya sabemos (Freud y demás) cuánto deseo atraviesa la crítica.

¿Deseo de la pintura?

No parece ser tan fácil. Ya dije que la ecuación no cierra.

Unas bandas ortogonales pintadas con esmalte sintético negro sobre melamina (un negro que se hace cálido por el material que usa como soporte) que parecen –tranquilizadamente– construir un recorrido, una guía para transitar ese espacio pero que –enseguida– muestran la no coincidencia.

Lo que creímos un recorrido se descalabra, se quiebra. Lo que parecía módulos de una construcción o las piezas de un puzzle muestran que esa construcción está más cerca de la borgeana de “El inmortal” o que ese puzzle no tiene solución.

(Dice Villegas: “Uso esmalte sintético para no pintar con los materiales que se reconocen como pertenecientes a ‘la pintura’”.)

Y, otra vez.

Lo que aparece en ese dislocamiento es un no situarse en un espacio determinado (tampoco es piso, está a algún centímetro del piso, lo que crea una sensación de cierta inestabilidad –sobre todo en el intento de definir ese objeto–).

La muestra tiene por título “Extensión del campo de batalla” (que toma de la novela de Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 1994) y plantea, quizás, el campo (¿el piso, la pintura, la pintura en el piso?) como el lugar de la lucha.

(Dice Villegas: “El título de esa novela me llevó a pensar en la salida de la pared de la pintura, de la pintura colgada en la pared”.)

Pienso que (como en el caso de un campo de batalla) se puede hacer-pensar la cartografía de la obra que muestra Villegas.

Pienso que (como en el caso del campo de la “pintura”) se puede hacer-pensar la topología de las relaciones de la obra –no sólo a la que remite este texto– de Villegas con algo que se puede llamar **pintura**.

(Dice Villegas: “¿Cómo puedo creer que haya que pintar con ciertos materiales y ciertas técnicas ‘tradicionales’ de la pintura después de ver a Ives Klein embadurnando de pintura a una mujer desnuda y estampándola sobre un lienzo? Siempre intento husmear mi trabajo en la historia. Pensar la historia de la pintura”.)

A la cal

Siempre me pregunté por qué los vidrios de las obras en construcción se blanquean a la cal.

¿Para anunciar que eso es una obra en construcción?

¿Para evitar accidentes ya que alguien distraídamente podría llevárselos por delante?

¿Para proteger el pudor (o el secreto) del trabajo que se está desarrollando en el interior?

Quizás la respuesta sea muy sencilla, pero nunca vino a mí.

De todos modos.

Ahora –desde hace un tiempo– tengo otra respuesta.

Provisoria, está demás decirlo:

<Para que se pueda dibujar sobre ellos>

Esta respuesta no vino a mí. No porque no haya visto esos dibujos desde siempre.

Aunque.

En verdad podría decir que no los había visto. No en este sentido.

Fue Lidandro Arévalo quien me dio esa respuesta.

Arévalo los vio.*

Verlo implica haber captado una posibilidad.

Después.

Fotografiarlos, situarlos –desde la instalación– en el lugar del simulacro, son modos de dar a ver (Lacan) o, derridianamente, a pensar.

Lo que coloca otra pregunta: ¿el trabajo de Arévalo se sitúa en el espacio de la fotografía, de la instalación o ya había emergido como <arte> en el acto de <ver> esos vidrios dibujados a la cal?

¿O, tal vez, en el espacio entre ambos, espacio que hace que yo vea, de aquí en más, esos vidrios de un modo completamente distinto?

*Digo los vio en el sentido y con la fuerza de una visión religiosa o como en la presentación/introducción de una serie televisiva de los 70 (que nunca me perdía) <The invaders> la voz en off decía (en tono fatalista y como una revelación de la que –como en toda revelación– no se retorna) y que –por supuesto– responsabiliza a quien la ha tenido: <David Vincent los ha visto>.

Entre el vacío y el horror vacui (o dónde encontrar a Germina Campos)

Sería fácil (facilista) asimilar cada uno de los dos términos de la conjunción¹ que marca el título con cada uno de los dos términos de esta oposición: público/privado.

Lo público sería ese lugar vacío –siempre a llenar y que no se completa– mientras lo privado se situaría en ese espacio casi desbordado donde no hay rincón que no se “ocupe”.

Hablando de arte.

Lo privado es –de hecho– un espacio que adquiere su sentido en tanto deviene público, en el sentido en que necesita un público que lo justifique.

Entonces la oposición público-privado sólo se justifica en términos de propiedad: lo privado tiene un “propietario”² mientras que lo público es de todos o de cualquiera.³

No es un problema menor. Y no se puede pensar desde un único ámbito de pensamiento o, puesto de otro modo, desde un espacio epistemológico definido y determinado.

Hablando de arte.

El problema está en que ese espacio (el público) devendría fácilmente vacío debido a la dificultad de situar el <todos> (el conjunto al que este término hace referencia en relación a ese otro término).

Sin embargo.

Ese vacío construye conjuntos (o subconjuntos) de acuerdo a de qué modo el concepto de “público” se actualice, de acuerdo a cómo ese espacio sea recortado, por ejemplo, por lo que contiene.

Estamos más cerca.

Hablando de arte.

Un espacio público tiene también un modo o modos de ser (de ser público y de ser ocupado) que lo diferencian y recortan –tanto de los espacios privados como de otros espacios públicos–, lo cual vuelve a colocar el problema del significado de “público” y del recorte que le da pertinencia desde la pertenencia.

Y tiene también nombres propios (firmas) autorizadas a la hora de la ocupación y administración de ese espacio en función de lo que públicamente se esperaría de él.

Hablando de arte.

¿Quién esperaría de él (de ese espacio público)?

Porque de lo que se trata –también– es del sentido de lo público (y de lo privado).

Hablando de arte.

Seguramente resulta obvio el hecho de que no existe arte en soledad. No importa si alguien se va a una isla desierta y dibuja sobre la arena con una rama. El otro ya está allí desde el primer momento.

El arte, como construcción de la (inter)subjetividad no acepta el “en sí” y es –constitutivamente– para otro.⁴

En tiempos en que lo privado (en el sentido más inmediato) deviene lo público por antonomasia desde la aidez que registra el aparato de tv –incluyendo a quienes desde el mismo aparato claman su oposición a esa “obscenidad” de publicar lo que tendría que quedar entre “cuatro paredes”⁵– el arte –que desde hace tiempo trabaja en y desde los bordes (también de sí mismo)– reclama este borramiento para situarlo en un plano que podría denominarse proposicional, lugar de pensamiento de sí mismo en el momento mismo en que parece estar pensando su otro.

Hablando de arte.

El impreciso límite entre producto artístico y gestión cultural, la diseminación deconstructiva de un concepto de arte que proponía lo privado e íntimo como único espacio de creación, la

inaprehensible –pero no por eso menos constitutiva– relación entre el artista productor y el público consumidor que experimenta la obra,⁶ la imposibilidad de pensar la creación artística como lugar no contaminado, separado del devenir del mundo y sus avatares –sobre todo económicos–, es decir de la red pública en la que se inscriben el artista y su producción: problemáticas que emergen aquí –en ese juego de SOBREENEXPOSICIÓN–,⁷ probablemente no en la galería AG o en el MAC individualmente, sino en esos pocos metros (¿cuarenta, cincuenta?) que separan uno de la otra. Hablando de arte.

Notas

¹ En verdad la conjunción es engañosa ya que el término “y” aparece en tanto introducido por el “entre” que permite situarlo en lo que de otro modo sería una disyunción.

² Alguien con nombre propio y firma, alguien que se apropia de ese espacio y su materialidad (mediante compra, herencia, etc.) y que puede justificar su propiedad mediante documentos en que lo propio –el nombre– aparece atestiguado por un otro (que tiene un nombre propio autorizado para dar legalidad a esa apropiación).

³ Desde allí es posible pensar la expresión “mujer pública” en oposición a la privada que sólo pertenecería a un hombre (que le da nombre).

⁴ Esto es válido para todo lo que pueda inscribirse en algo pensable como lenguaje.

⁵ De hecho nunca sale de cuatro paredes –aunque sean tan delgadas como en el plasma– y no es visto más que por una ventana.

⁶ Sobre todo la imposibilidad de sostener esos lugares como perfectamente delimitados en el arte contemporáneo.

⁷ Problemáticas que se plantean ya desde la concepción que dio nacimiento y sostiene la actividad grupal de Germina Campos. Esta muestra (el sobre que dice el título apela a ese lugar del que el mero exponer no podría dar cuenta y que provoca a quien asiste a tomar parte en el juego) –doble y una o, tal vez, una que se escinde y se complementa desde esos dos lugares– patentiza en esa duplicidad unida la idea nuclear que atraviesa la producción del grupo y que pone en cuestión la certeza del límite que separaría la práctica artística de la gestión del arte.

Rigor y estructura

Dos términos (no dos cualesquiera).

El primero ha despertado adhesiones desde lugares que muy difícilmente se podrían nombrar como democráticos.

El segundo ha transitado un camino que ha marcado gran parte del siglo XX y que ha generado –después– una especie de rechazo –no sólo filosófico– al borde de la fobia (que también podría ser pensada desde el psicoanálisis estructuralista).

Dos términos que –por o a pesar de su historia– son susceptibles de configurar –conceptual y visualmente– una convocatoria.

Aquí, el otro lado (si hay sólo un otro).

Rigor no es sinónimo de prohibición o –lo que sería peor– de represión. El rigor, lo riguroso, puede ser constitutivo de una técnica, un modo, y devenir –por eso, o, tal vez desde eso– un

lenguaje.

Puede ser el momento culminante, en el que se expresa de modo más acabado una técnica, un modo, un lenguaje.

Puede ser la condición de posibilidad de la aparición de un pensamiento (o el lugar de justificación de esa aparición).

Puede, en definitiva, ser la marca de algo que –sin eso– no podría ser construido (todo un universo de producciones artísticas lo prueba).

Puede ser el lugar de anclaje con lo conocido, desde el que se puede sostener la aparición de un lenguaje.

O la suspensión del momento de su caída.

Estructura es un espacio difícilmente desestimable.

Difícilmente evitable.

Hagamos el ejercicio de intentar pensar un pensamiento sin estructura.

¡Qué gracioso! podría decirse.

Si el pensamiento es ya estructura.

Justamente.

El concepto de estructura plantea una discusión epistemológica que no se puede resolver fácilmente.

Salvo que –con un gesto vanguardista por excelencia– declaremos abolida la estructura (como la representación mimética a principios del siglo XX).

Entonces.

Habría que sostener que la vanguardia –el gesto vanguardista– se instala fuera (fuera implica –por supuesto– una estructura opositiva y de pertenencia) de la estructura.

Por eso.

Proponer una muestra que nos muestre –y, al mismo tiempo y desde el propio lugar, la posibilidad de su otro– el rigor y la estructura.

Entonces.

Repetición, cosmogonía y collar de Orión

Las transposiciones, desplazamientos y las expansiones de algo singular hacia su universalización han producido una buena cantidad de pensamiento, no sólo religioso, sino científico y de algunos otros tipos.

Darwin transpone la selección artificial de los criadores para creer que la naturaleza es una especie de criador universal que selecciona sus especies.

Freud estructura al sujeto desde la lectura de un mito (no sólo uno, pero sí uno que es fundacional).

Puedo pensar el universo como un único gesto: la repetición.

[

No sería el primero en reducir a un gesto una cosmogonía.
La religión católica basa la creación del mundo en un performativo que –por ser acto divino– realizaría lo que en el performativo suele ser posibilidad: el cumplimiento de la acción y –inextricablemente unido a esto– la inevitabilidad de su verdad absoluta.

]

No la repetición de un gesto sino el gesto sin gesto de repetir...
No se trata aquí de la repetición de algo que está perfectamente posicionado en el comienzo de una máquina que de allí en más se dedicaría a realizar un loop constante de ese único gesto, haciendo que –en ese movimiento– adquiriera el lugar de la presencia a la que la representación tendería.

[

Lo anterior no distaría demasiado de ser una descripción –simplificada, ciertamente– de la metafísica que ha atravesado por un par de milenios el pensamiento de Occidente.

]

No.
Colocarse (desde) en la repetición como tal.
Entonces.
Pensar cómo ese único gesto (no aquel primero, sino éste, especie de resto que no tiene origen) se expande hasta hacer universo.
Situarse en ese lugar; no en la factura de ese objeto, en la construcción obsesivamente meticulosa de una red –quizás menos visual que conceptual– (para eso está Eladia Acevedo); para sentir la posibilidad (desde una patencia que no habríamos sospechado antes de acercarnos) de que el universo entero podría ser un gesto, gesto repetido en la repetición como gesto que anula el principio.
Pero.
Para esto es necesario minimizar el gesto que podría devenir fundante. Minimizarlo hasta que desaparezca a favor de una repetición que parecería no provenir de nada más que de sí misma.
Abismar el origen, vaciar el espacio del gesto primigenio para que sólo quede lo que no “es” principio, y podría no tener fin.
Esto, como siempre, requiere un acto de complicidad.
Entrar en el universo Acevedo y sentir su posibilidad de expansión hasta abarcarlo todo desde ese solo gesto que carece de unicidad.

Entonces.
Captar la amplificación que se produce de las más nimias diferencias. Experimentar cómo de la repetición parece nacer la diferencia, lo que no podría ser –por definición– repetición, su otro.
Ese trabajo que va y vuelve constantemente del detalle al infinito (tal vez del infinitésimo al infinito) podría capturar lo que –desde una posición kantiana– se llamaría sublime.
Probablemente no desde los lugares que definen –para Kant– lo sublime.
No estamos ante eso “más grande que todas las cosas grandes”, o la inmensidad inabarcable a la vista, o el poderío de la tormenta irrefrenable.
Sin embargo.
Estamos ante esa incontable cantidad de ese mínimo elemento que constituye la obra por el solo hecho de –sí, ya lo sabemos– repetirse.
Y ahí, sin embargo, en ese gesto y en ese acto: de percepción tanto como de producción –mejor dicho desde esos espacios de convergencia en que percibir es producir– aparece lo que no puede ser asido, la magnitud que no necesita la enormidad para que eso sea vasto, inabarcable, porque a lo que remite es a una operación que suspende la expectación en

el acto de captar –con la mirada, como “hecho físico”, pero que no agota el verbo– que no podemos captar porque lo que está ahí –objeto medible fácilmente, constreñido a un espacio perfectamente delimitado, porque (podemos decirlo), es una caja– se escapa por todos lados, se <nos> escapa y con él nuestra posibilidad de fijarlo dimensional y cuantitativamente.

Vuelvo.
A cierto pensamiento analógico.
Y pienso en los objetos fractales. Tengo la impresión de que estos objetos de Eladia Acevedo –aunque los sé construidos en la tridimensión– tienen una dimensión no aprehensible en la métrica euclídeo-cartesiana, que esos tres ejes no bastan (por supuesto que no) para dar cuenta, no de su sentido –lo que sería trivial– sino de su posición en el espacio.
Se aparece ante mí –¿analogía?– el collar de Orión, nombre que debía ser el de una galaxia y –en verdad– era el collar de un gato llamado Orión y que sí contenía, en una pequeña bola, una galaxia.

Escandell 68¹

(obra de Mimí Escandell no intervenida ni modificada por Roberto Echen)

Potenciar el homenaje desde la debilidad de una duplicación (homenaje de homenaje).

Encontrar el momento en el que el homenaje al “che” tenía la pasión y la energía –el sentido– que no podría ser aportado desde el presente.

Tomar –en consecuencia– una obra en la que esto aparece y re-mostrarla, recuperarla no interviniéndola.

El replegarse como actitud, la posibilidad de no actuar sino de ir a los lugares donde esa actuación se pudo haber producido.

Recuperar la potencia de ese homenaje desde la debilidad –la imposibilidad tal vez– de homenajear al “che” hoy.

Sentir mi propio silencio (dejando que alguien más hable) como homenaje.

Nota

¹ Invitado a participar en calidad de artista en la muestra “25 x el che” en el Museo Diario La Capital presenté como obra la obra de Mimí Escandell '68 acompañada de este texto.

Marie Orensanz

Podríamos creer que la obra de Marie Orensanz expuesta en el museo Castagnino apunta al sentido.

Podríamos y quizá tendríamos razón.

Una obra que parece anclarse en la palabra que la dice.

Pero, hasta aquí.

En cuanto nos enfrentamos a las obras empezamos a captar ese leve corrimiento, ese desplazamiento, algo empieza a reptar y se apodera de la obra y de quien la observa.

La supuesta fijeza de la palabra (del significado) se abre en la relación con el objeto, con lo visual, para que algo (el significante) se ponga a circular y ya no pueda detenerse.

Algo produce una fricción, la palabra (que parecía tan sólida) se licúa en su articulación con el objeto. Su certeza (el reaseguro de que hay un sentido) se desvanece en ese vínculo.

Los sentidos aparecen, sí, y en el mismo momento se suspenden, no permitiendo la tranquilidad de un significado.

Las velocidades cambian, el sonido se intensifica en el silencio de las campanas, el objeto se desmaterializa en el movimiento de una sombra que le corresponde y, a la vez, no.

La obra de Marie Orensanz (que parecía tener significados tan claros y evidentes) renueva el paradójico pacto del lenguaje: el sentido aparece en el lugar de su caída.

Y entonces, todo se pone a funcionar, porque son máquinas.

Los taladros horadan, las campanas suenan desde su silencio, las ruedas se ponen en movimiento desde la palabra.

Todo funciona, pero esa máquina (ese lenguaje) se vuelve sobre sí misma para preguntarse qué significa funcionar.

El ojo Goldenstein

Desde luego.

Se trata de la mirada.

De una mirada que surge en un momento (y sigue emergiendo cada vez que se pone en juego), con la creación de un dispositivo que se llamó –finalmente– fotografía (aunque venía ya, desde hacía siglos, de la cámara oscura).

El dispositivo fotográfico crea –y requiere, al mismo tiempo– una mirada.

En verdad, muchas.

Me refiero –en este caso– a la mirada que aparece (aunque en este caso también serían muchas) en tanto ese dispositivo deviene una forma –una modalidad o, probablemente, un lenguaje– de arte.

Esa convergencia entre un dispositivo –diría una técnica, si no fuera porque la técnica está precisamente apareciendo en el instante en que esa convergencia tiene lugar, y se dispersa en una cantidad casi infinita de técnicas (casi tantas como encuentros entre cámara y ojo)– y un campo que lo preexistía, modifica tanto al arte-facto como al campo que –renuementemente– empieza a aceptarlo, y esto, desde el cuerpo –desde el ojo– de quien es atravesado por esas dos instancias para hacer aparecer la mirada.

Alberto Goldenstein se ha construido y constituido desde ese lugar (desde ese espacio incierto, que no tenía –hoy tal vez sí, tal vez– lugar, que no tenía *un* lugar en el campo del arte, que tenía que dar forma a ese espacio desde la construcción misma de esa mirada) produciendo un modo de mirar las cosas.

Destrivializando el mundo.

Esa fijación temporal de la que tanto se ha hablado y que sería lo constitutivo de la imagen fotográfica, produce, en el caso de Goldenstein una suspensión del tiempo del observador. No sólo del tiempo.

En todo caso lo que parece abismarse es el mundo –el nuestro, el que estamos tan acostumbrados a no ver, a ya no ver– y que, desde que somos colocados en el otro lado –no simétrico– de la formación de la mirada (la que nos es propuesta por Goldenstein como invitación a construirla en ese espacio compartido) somos requeridos –empujados– a –primero– soportar la caída de ese mundo, el distanciamiento de lo que se ve como habitual y –al mismo tiempo– ya no puede verse desde lo habitual –desde la costumbre–; un leve corrimiento, un desplazamiento mínimo del centro (de nosotros como centro, o como punto de vista) para caer en la cuenta de que no hay *un* mundo.

Paisaje

Paisaje.

Mejor, dos en uno. ¿En uno?

Dos zonas.

Una tridimensional mostrada con énfasis <la iluminación de la toma>.

Otra bidimensional mostrada con el mismo énfasis <los brillos, reflejos y sombras de la superficie que desmienten la representación tridimensional, otra vez debido a la iluminación de la toma>.

Una zona interferencia, ruido, superposición, susceptible de devenir continuidad paisajística sólo desde la pretensión de la otra.

Paisaje.

No hay engaño.

No hablamos de otra cosa que de un concepto: género prestigioso dentro de la historia del arte [siglo XIX por supuesto, pero ya desde el XVIII].

No hay engaño.

Nadie se comería una fotografía.

Sin embargo.

¿Qué convergencia entre estas dos zonas?

¿Qué vínculo entre esa materia <tridimensional> y esa superficie?

Quizá el vínculo despedazado en el acto de fotografiar. Hacer perdurar, en este caso, sería reafirmar la descomposición inevitable. ¿Del paisaje?

Materia indefendible. Que descompone y densifica en el mismo movimiento la endeblez de una pretensión artística.

Sin embargo.

Vuelve <desde ese mismo lugar imposible> al arte. Hecho para ser visto como obra de arte en museos y galerías.

Tiremos los restos y miremos.
O mejor, miremos los restos.

Poder (No) Poder

¿No poder es una condición, un estado, una relación?

Y si esto se asocia al arte: ¿qué ocurre cuando el “no poder” se instala en el (un) museo?

¿No-poder e impotencia son la misma cosa?

Y aquí aparecen muchísimos lugares desde donde pensarlo.

Circulan millones de spam-emails diarios sobre el tema enfocado desde el lugar que seguramente la mayoría de los que leen esto pensó cuando vio la palabra impotencia: la disfunción sexual.

Y todos esos emails dan por sentado que “no poder” es una condición negativa, no deseable y no deseada.

Pero, qué pasa cuando esa condición de(l) “no poder” se sitúa en un (el) lugar de(l) poder. Porque.

No sólo el hecho de situarse en un museo, sino el de instalarse –desde el vamos y como propuesta– en el lugar (el campo, el mundo) del arte postula una relación por lo menos problemática (y difícil) entre poder y no-poder.

El arte –todos lo sabemos (aunque también podemos decirlo [sobre todo hoy] de la ciencia, del campo de la tecnología, sin lugar a dudas de la medicina)– sitúa a su objeto y se sitúa como campo en un espacio de convergencia –o un nodo de una red– en el que se entrecruzan –y lo atraviesan– innumerables relaciones ¿de poder?

Oscar Vega toma el noveno piso del macro (museo de arte contemporáneo de Rosario) para una instalación de electrodomésticos (que incluye cosas tan disímiles como un secador de pelo y una toalla higiénica, ya que el rango de inclusión bajo el concepto de electrodoméstico lo obtuvo de una especie de encuesta en la que hacía elegir a cada mujer entrevistada un objeto que –según ella– perteneciera a ese grupo) para que sea destruida por mujeres –¿amas de casa, impotentes, sometidas?– que visiten la muestra.

Por otro lado, en las salas del Museo Castagnino expone a un pintor a partir de ponerse a reflexionar sobre la afirmación que José Carlos D'Arraidu (el pintor en cuestión) hiciera a modo de confesión: “Nunca pude ir al museo”. Junto a sus trabajos se ubican tres obras del mismo Vega que ponen en juego las certezas de la representación plástica, específicamente, la pintura.

No es casual que Vega asocie una supuesta arqueología (de una supuesta tribu indígena de la zona) que produciría objetos museísticos (encontrados o no, no es eso lo importante aquí, aunque no es un hecho indiferente) con un género (que sería el históricamente relegado –desde un lugar que ya tiene historia de lugar común, de cosa dicha sin que quien lo dice piense realmente lo que está significando–) y un espacio que podría (si fuera un espacio de poder) contener, inscribir e instaurar a los anteriores al instalarlos en el lugar de la definición (lugar de poder por antonomasia): el “no poder”.

Pero.

Desde abajo –o atrás o al costado– de esto que aparece como una propuesta sumamente “conceptual”, emerge (si se puede decir tal término referido a este objeto, género, disciplina, campo o lo que pueda ser) la pintura.

Porque si algo atraviesa –desde un lugar incierto, entre el deseo y la negación, entre la aceptación y el rechazo, el orgullo y la vergüenza, entre la defensa de la especificidad y la consciente disolución de las marcas históricas de esa especificidad, entre el recuerdo del “oficio” y el olvido de lo que constituiría su “práctica”– esta propuesta, es *la pintura*.

La pintura devenida en eso que no se sabe si se puede hacer en esta época y que –a pesar de o por eso– se siente (alguien, Vega en este caso, pero no sólo él) el deseo de hacer, aunque no se pueda –salvo desde una actitud vergonzante o desde una situación de “retorno”– en el espacio de los lenguajes artísticos contemporáneos.

Como algo inevitable, tal vez, como lo que resta después de la caída de su lugar en la representación artística, después de su descentramiento, como *no-poder*.

¿Habrá –me pregunto– un espacio que se parezca tanto al de(l) poder?

Incendio

adrián villar rojas tiene una novia que me encanta. aunque no la amo.
creo que no la amo.

lo anterior no es más [nada menos] que una frase.

dicha [¿habrá dicha en una frase?] por casi cualquier cosa.

{ hipo-tesis: los dinosaurios se extinguieron porque no amaban, lo cual coincidió con una tremenda lluvia de meteoritos }

los globos de texto significan [en la mejor tradición historietística] que el texto está siendo dicho, no escrito. más escritura.

sobre todo en casas:

las casas que dicen [tienen escrito, llevan la huella] NO TE AMO.

{ pequeño apocalipsis íntimo y doméstico:

en la cocina de casa está escrito en aerosol [por mí, seguramente]: “lilí, te amo”. Escribir esto me recordó que tengo que borrarlo por dos razones: I. lilí ya no está conmigo y II. no la amo. }

las casas provocan otro efecto de escritura, hacen que la palabra [el texto] tome su forma [la de la casa], lo cual resulta en un vaciamiento de sentido aún mayor [si es que quedaba algo de sentido en ese NO TE AMO],

en este momento me doy cuenta de lo que estoy escribiendo: un apocalipsis.

¿O ya me había dado cuenta?

no tiene importancia, darse cuenta no tiene importancia, al menos en el tiempo del apocalipsis.

apocalipsis amoroso –cierto, lo de los dinosaurios, lo recuerdo.

apocalipsis del amor.

pero entonces.

amor =? lenguaje

lo que cae, se abisma en la repetición, es el amor en tanto lenguaje, lo cual podría llevar

fácilmente a pensar que lo que cae, se abisma, es el lenguaje.
la lógica de los lugares que inscriben un mismo texto, secuencia que se repite
incesantemente, ¿no es la lógica de su propia caída? pero, el lenguaje, ¿es otra cosa que esa
repetición?
el pastor villar rojas habla de apocalipsis –creo, de un apocalipsis o de varios– no estoy
seguro.
estos diálogos obsesivos, de nadie, o de nada con nadie, de alguien con nada, etc., son la
marca de una imposibilidad: todo puede decir la misma –las mismas– frase. modo absurdo de
decir la imposibilidad.

problemas de la representación, que se hacen patentes sólo cuando la representación se
sitúa en la posibilidad de su caída, donde no quedaría más que silencio, o la repetición
indefinida y quizás infinita de una frase, NO TE AMO o NO ME IMPORTA sabiendo que ME y
TE han perdido el sentido que sólo les confiere el acto de enunciación.

entonces.
ante el NO TE AMO aparece el CREO QUE NO TE AMO.
y todo se pone a girar [no todo: el sentido]. porque no te amo asume la tranquilizadora
posición de la afirmación. conlleva, incluso, la posibilidad de lo científico.
pero qué pasa con creo [hasta si fuera dicho en ese sentido que marca toda religiosidad]:
suspende, de nuevo, la posibilidad de aferrarse. sobre todo si lo dice un árbol, el agua o una
casa. ya ni siquiera me queda la certeza de no amarte o de que no me amás. el desastre es lo
que no adviene [dijo <escribió> blanchot]. me pregunto si la cita es correcta.
lo que se hace pedazos con esas casas [esos papeles] que se rompen, es la narración, la
ficción de narración que villar rojas instituye.
él está convencido de que esta producción suya es narrativa.
yo le digo que sí, que es cierto y me quedo pensando en el modo en que esta producción
hace explotar lo narrativo desde un lugar perverso: en el mismo momento en que parece
emerger un relato, aparece la repetición, el desfasaje, la yuxtaposición imposible.
otro apocalipsis villarrojeano, el del relato.

adrián villar rojas llega a su objeto del mismo modo que un psicópata a su víctima: lo asedia,
lo cerca y, cuando está seguro de que es el adecuado, se lanza al ataque.
con sus armas.
no es del tipo que hace culto de las armas y tiene su maletín lleno de instrumentos más o
menos exóticos o más o menos habituales pero siempre ubicados en su lugar y destinados a
una tarea precisa.
incluso, no tiene un gran repertorio: la microfibras, los calcos, el scanner, la impresora. aunque,
a veces, tiene que salir a buscar colaboradores: para imprimir, para pintar, para enmarcar.

no conozco a nadie que <pudiendo parecer estar cerca> esté tan lejos del ready made como
villar rojas.
nada de indiferencia en su modo de producir.
todo lo contrario> intento [patético o apocalíptico] de no dejar nada al a-zar, nada que no esté
estrictamente previsto.
resultado:

{ por otro lado previsible }

nada se sostiene en “su” lugar, en verdad, nada tiene “su” lugar. los lugares propios quedaron
en ese afuera del deseo de que todo encaje.
es posible que el gesto duchampiano sí esté rondando esta producción y que lo demás sea
discurso que intenta alejar un fantasma demasiado presente: el de lo casual, lo fortuito, el
afuera, el no-yo construyendo la obra, puede ser { es sólo hipótesis }.

si fuera psicoanalista, mi diagnóstico sería: neurosis obsesiva.
por suerte [para él y para mí] no soy psicoanalista.

besos, rechen.

Sobre las guerras pequeñas o de los diversos usos del mobiliario y otros objetos cotidianos

—No te escudes en los objetos familiares.

—¿Por qué?
(Fin escena I)

—Podríamos pintarnos de azul para pasar desapercibidos.

—Quiero hacer un curso de camuflaje (dijo, pensando en estar preparada para las posibles
futuras guerras domésticas).

—¿Sos hombre o mujer? (dijo alguien que acababa de entrar y que evidentemente era familiar
porque su ingreso no produjo sorpresa, desconfianza ni –mucho menos– miedo).

—Mujer.

—Ah (dijo el recién llegado dejando la casa).

(La casa era nueva, recién conseguida, por eso el apuro por pintar todo ya que –como me
confesó su dueña– los objetos no parecían hacer “juego” y la pintura –como todos sabemos
desde hace tanto tiempo– es un muy digno modo de armonizar objetos disímiles).

Prepararse para las guerras que surgen desde el lugar en que uno menos las espera.

Ese puede ser un objetivo de vida que –además– logra mantener muy entretenido y atareado
a quien se lo propone.

—Estás un poco a la defensiva.

—¿Te parece? (preguntó ella saliendo desde atrás de la mesa que había ubicado de forma
que la tabla quede en posición vertical a modo de parapeto).

Según Bataille el símbolo (primero, podría decirse) que logra hacer decible el horror que nos
provoca la muerte, manifestado –sobre todo– en la corrupción, descomposición, putrefacción
del cuerpo (el humano, desde ya) es la remanencia de los huesos blanqueados:

“Los huesos blanqueados ya no abandonan a los supervivientes a la amenaza
viscosa que no puede sino provocar asco. Esos huesos ponen fin al emparejamiento
fundamental entre la muerte y esa descomposición de la que brota una vida
profusa”.¹

Figura tranquilizadora, porque supone que ya nada puede ser corrompido, atacado, y sólo

queda lo que quedó, lo que ya no puede volver a ser lo que era y tampoco seguir dejando de ser. La menor expresión –y la menor cantidad– de “ser” porque ya no “es”, la demostración de la nada que nos espera.

Sin embargo.

Estamos, todo el tiempo, generando defensas, parapetándonos detrás de escudos que –por lo menos– retrasen ese momento.

Creo que el puré me cayó pesado.

(Me parece que lo importante de un buen puré de papas es la nuez moscada.)

¿Será que las batallas femeninas (igual que las toallas femeninas en las publicidades) (se) tiñen de azul?

¿Qué tipo de concepto puede ser el de “batalla femenina”?

No parece haber algo así como batallas femeninas –lo que no quiere decir que no ocurran–. El problema está en situar el enemigo.

Porque, contrariamente a lo que se pensaría fácilmente, no se puede reducir al hombre. Sobre todo al que pelea en la misma batalla –y, tal vez, del mismo lado.

Creo que no sólo el concepto de “femenino” sino el de “guerra” son difíciles de sostener aquí.

La guerra –con la complejidad que pueda implicar su análisis, en términos de causalidad o de pertenencia a una estructura dada (sea social, política o antropológica)– se resuelve –en última instancia– en el hecho de que existen dos lados que se enfrentan (hasta la aniquilación, llegado el caso).

Éste no es ese caso.

Aquí la guerra no se produce. Por eso el problema.

La guerra –la que no se produce– coloca y sostiene el conflicto –que la constituiría en tanto guerra y que ella misma terminaría– en la dilación de su ocurrencia (y –por lo tanto– su acabamiento).

Conflicto que tal vez sea de lugares.

Aparece (me aparece por lo menos) un término que puede situar más lo que me ocupa, en tanto conflicto: la tensión entre arraigo y mudanza.

Creo que lo que está en juego es la relación entre el lugar a ocupar y el que hay que dejar para hacerlo.

Marc Augé dice, hablando de la ocupación de los espacios:

“Si un lugar puede definirse como espacio de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”.²

Mudarse es, se quiera o no, hacer inventario.

Además del cambio físico que se produce (que no es menor), que anula las relaciones de reconocimiento que habíamos construido durante tanto tiempo e instaura un primer tiempo en el que somos una especie de espías de un lugar que tendría que ser (y que será en el devenir –si tenemos éxito en la empresa–) espacio propio, instala –me refiero al acto de mudar(se)– un ovillo de significaciones que tendremos que ir des-atando para construir sentido –espacio propio– y que –inevitablemente– nos hace ver la película de lo que (o de los que, no sabemos bien cuántos) fuimos.

No hay lugar para la guerra, sólo queda el conflicto, la tensión entre dos espacios que no son enemigos y que –sin embargo– proponen una relación cargada de hostilidad.

Me parece que el puré me cayó pesado.

(La cantidad de leche es –para mí, al menos– un factor fundamental a la hora de hacer un buen puré de papas.)

Notas

¹ Bataille, Georges, “La afinidad entre la reproducción y la muerte”, en *El erotismo*. Buenos Aires, Tusquets Editores, 2009, p. 60.

² Augé, Marc, *Los no lugares*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1993, p. 83.

No estacionar

Tengo entendido que, tanto quienes diseñan los espacios destinados a esos fines, como los encargados de la seguridad –sean policías, paramédicos, etc.– calculan que en eventos como actos políticos, recitales de rock, encuentros deportivos, un metro cuadrado es ocupado por hasta cuatro personas.

Es ocupado porque “hay” evento.

Pero.

¿Qué ocurre cuando el evento es el no-evento?

En el sentido en que el término evento haría referencia a un recorte espacio-temporal preciso. Es algo que sucede en cierto espacio de tiempo, a partir de cierto instante y dentro de ciertos límites espaciales (no importa –en este intento de situar semánticamente el término– si estas coordenadas están definidas previamente o es el evento el que provoca su aparición a *posteriori*).

Evento implica –aunque sea, en sí, un acontecimiento– una fijeza, casi una determinación (sucedió –sucederá– tal cosa, en tal lugar, en tal momento, durante tanto tiempo).

El arte también ha trabajado, se ha preocupado y ocupado con el “evento”.

Desde las grandes pinturas (históricas, míticas, religiosas) que han intentado –durante siglos– recuperar para una supuesta eternidad, un instante, el instante decisivo en que algo (inoslayable, supuestamente) tuvo lugar, hasta el evento como forma de arte que atraviesa casi todo el siglo XX y llega a nosotros.

Muchos artistas.

Podría mencionar la recuperación de eventos sociales –desde fotografías de periódicos– para (mediante procedimientos diversos que provocan el cambio de materialidad, de soporte, de escala) resituarlos, que ha constituido la práctica artística –durante toda una etapa de su carrera– de Graciela Sacco.

Y aquí estamos.

Entre dos nombres (sustantivos podría reclamar alguien): uno de los llamados “comunes” (evento) y otro de los que se dicen propios (como que lo propio de Graciela Sacco es ser Graciela Sacco).

Encuentro disimétrico por varias razones.

Porque de lo que se hablaría en este caso, en relación al evento, es de su ausencia, de su falta. En tanto que, de lo que se trata en relación a Graciela Sacco, es de su existencia y de su propiedad –en el sentido en que se dice “propiamente”.

Y aquí aparece otra de las razones de esta disimetría.

Graciela Sacco podría, puede ser –propiamente– una secuencia de eventos artísticos. Sólo bastaría no conocerla personalmente, no saber cómo reacciona ante la gente (no siempre del mismo modo), cómo se vincula afectivamente. Todo ese cúmulo de cosas, sensaciones, sentimientos, reflexiones, afectos que serían, desde otros tantos lugares –propiamente– Graciela Sacco.

Y aquí, también, lo propiamente dependería de quién los enuncie como tales.

Ahora.

Estamos –ya estábamos– entre Graciela Sacco y el evento.

Y seguimos.

Graciela Sacco puede ser –desde una inscripción en cierta temporalidad como la “historia”– una sucesión de eventos que tienen en “común” un nombre propio, ese lugar lingüístico que aglomera, acumula una serie de registros provenientes de sí mismo o de otros –con otros nombres propios que servirían de certificación de, por lo menos, que ese enunciado (el que dice el evento) fue emitido y, aún más, afirmado.

Dije antes.

Una serie de eventos artísticos.

Que –probablemente– es lo que nos convoca y nos interesa.

Vuelvo –no me he ido– a la disimetría entre el nombre propio (Graciela Sacco) y el común (evento).

Sólo que ya no estoy tan seguro de poder sostener esa construcción –elaboración conceptual que parecía cimentar (como una fundamentación) este texto.

Parece que la solidez del nombre propio se desvanece en la labilidad del nombre común.

O –tal vez– me perdí.

Volvamos al problema de la disimetría. Lo propio de Van Gogh es una serie de objetos (que involucra una serie de eventos –ellos mismos formando parte de esta segunda serie) que, por sus características, denominamos (con el nombre común) pinturas.

Casi todos somos capaces de reconocer una obra como perteneciente a Van Gogh. El mismo Van Gogh deviene una firma. No me refiero al nombre (mayormente Vincent) pintado en esos objetos, sino, sobre todo, a la huella pictórica, a las relaciones cromáticas, al placer y a la pasión por la materia pictórica, etc. (esta firma incluiría –por supuesto– los falsos Van Gogh). El nombre propio (eso que de tan arraigado no sólo no nos permite la duda, sino en general, la posibilidad de pensarlo) se disuelve en esa serie de eventos-objetos abismándose en la posibilidad de su “propia” diseminación.

Esta des-apropiación, esta puesta en abismo de lo propio del nombre, que ha atravesado el arte de las últimas décadas, llevándolo hasta el límite de la emergencia de lo anónimo (teorías de la caída del autor mediante) instala la posibilidad del evento artístico –en tanto sería puro acontecimiento– sin la marca tranquilizadora del nombre propio.

Entonces.

Nos encontramos (llegamos) al otro lado de la ecuación: el evento.

Pero.

¿Qué pasa cuando el evento es el paso –en este caso el paso de figuras que se pueden reconocer como humanas, pero que no son identificables en su supuesta singularidad, en lo que serían “propiamente”– y, más aún, el loop continuo de ese paso por un lugar tan anónimo, tan des-singularizado (incluso si ese lugar tiene nombre propio, como en el caso de “T4”) como quienes lo transitan?

El evento abismándose en su otro.

Entonces.

Aparece una pregunta (que conlleva –quizás– la imposibilidad de una respuesta):

¿Cuántas personas entran en un metro cuadrado?

¿Una ecología del arte?

No se trata de la oposición entre naturaleza y artificio.

Nota: lugar tranquilizador ya que responde a una construcción metafísica en la que el hombre puede hablar displicentemente de la naturaleza como lo que determina la conformación del “mundo” (sea planeta, galaxia, o lo que el “hombre” logre abarcar) y al mismo tiempo decir que lo que el “hombre” produce es “artificio”.

No logro captar la diferencia que hace que se atribuya a la naturaleza la ingeniería del castor en la construcción de sus enormes y resistentes diques y al “artificio” esa misma obra si resultara hecha por hombres.

Me da la impresión de que esto está (desde algún lugar más o menos directo) vinculado a lo que este texto intenta colocar.

El hecho de que los animales que Alejandra Tavolini utiliza sean de peluche no remite a este dualismo –en verdad inoperante en su obra y que no agregaría nada (quizás) que resulte atractivo–; ni siquiera si esa dicotomía pone en juego cierto pensamiento ecologista desde el lugar de una representación que mostraría lo perverso del hombre –ser capaz de enormes artificios– frente a la diaphanidad e inocencia de lo “natural”.

Nota: no olvidar que el concepto de “naturaleza” sería –al estructurarse desde esos modos de conceptualización y categorización– uno de los grandes artificios que el “hombre” (otro) ha introducido tratando de dar forma a algo que podría no tenerla y que –en algunos momentos– solemos llamar “mundo”.

Mejor dicho.

Si pone en juego cierto regodeo bienpensante ecologista, lo hace en una segunda instancia y desde un discurso que ha sido tomado prestado.

Por otro lado.

Es posible que la ecología que pone en juego este discurso –si no captamos la relación a lo que podría llamarse su fuente– sea la del peluche y su entorno –los deseos y fantasmas que le aportamos–, o –más probablemente– la de nuestra estructura psicológica, que –de inmediato– va a remitir a lugares tan comunes como la infancia y se pondrá –sin vacilaciones– del lado del pobrecito peluche –tan brutalmente– herido, evitando a cualquier precio la más mínima sospecha de que estamos disfrutando (como –tal vez– podría hacerlo un niño) de ese destino del peluche.

Eso sí.

Hay una ecología en juego en esta producción de Tavolini.

La del mundo del arte (si puede hablarse en este caso de ecología. Pido disculpas –en todo caso–).

La obra de Tavolini plantea –por lo menos a mí y, seguramente, a ella– varios problemas vinculados a la situación de: a) la obra en tanto producción, b) el productor ¿en tanto artista?, c) el espectador.

El primer problema que plantea aparece en relación a la mirada. Todo lo dicho anteriormente caería casi inmediatamente a pique (aunque algunos restos podrían sobrevivir en un lugar secundario, menos “conceptual”, menos “elaborado”, menos “intelectual”, más “primario”, del orden de los “afectos”) si quien está observando la obra es alguien iniciado, que conoce el mundo y las producciones del arte o, por lo menos, informado de lo que pasa en ese mundo –sobre todo lo que ocurre en los lugares protagónicos de ese mundo.

El título con el que Tavolini nombra esta serie (no sólo los trabajos de esta muestra) hace alusión a los protagonistas –y, por supuesto, al deseo.

Entonces.

Cuando se es un artista

Nota: creo que no hace falta aclarar que la condición de artista está generalmente (casi escribo siempre) ligada al deseo de protagonismo, en sus diversas formas.

que –como suelen decir las biografías– vive y trabaja en Rosario, es probable que se sienta que el protagonismo está en otro lado.

La pregunta –si es imposible salir de ese circuito de intercambio libidinal entre predador y presa–

Nota: es evidente que se establece una pareja de ese tipo en la medida en que el protagonista existe en y desde su otro, el olvidado, el anónimo, lo cual provoca una relación de intercambio que, sostenida desde esos lugares, parecería favorecer siempre al predador.

es qué hacer al respecto.

Nota: en *Desesperación*, film de Fassbinder, el personaje que protagoniza Dirk Bogarde, hartado de su propia existencia, decide “suicidarse” a alguien (un “desconocido”, un anónimo vagabundo) para intercambiar identidades y poder escapar de su propia vida. El desconocido, por otra parte, no se le parece en nada, lo cual facilita el trabajo de la policía que intenta resolver el asesinato y que –por supuesto– descubre al asesino, quien queda profundamente desconcertado.

Tavolini encuentra una fórmula que parece –a primera vista– económica: mimar a los protagonistas.

Mimar implica aquí, no sólo producir la obra que ellos producen (lo cual merece un comentario que haré luego) sino el deseo de imitar sus modos (de vestir, de actuar, el género, etc).

Nota: he conversado con la autora respecto de esto último y –por el momento– no sabemos si esa estrategia contribuiría o no a la propuesta.

La presa deviniendo predador.

Pero.

No es tan sencillo.

Vuelvo al problema de la mirada.

Pienso ahora en que los visitantes a esta muestra pertenecen a ese sector de los “informados”.

Entonces.

Cuando se encuentran con los muñecos cortados (a la mitad, en tres, etc. dependiendo de la obra que se esté apropiando la autora) piensan inmediatamente –o después de un momento– en Damien Hirst.

Sin embargo.

No se puede dejar de sentir la diferencia abismal que existe entre una oveja, tiburón o vaca de peluche o de algún material similar –de pequeño formato, además–, comprados en cualquiera de esos locales que venden de todo a precios módicos, y los mismos especímenes pero, esta vez, tomados directamente del reino animal y cortados con una precisión de quirófano usando tecnología de punta.

Vuelvo al problema de la obra y la réplica, que no deja de ser el problema de la mirada, sólo que ahora involucra a la producción y al sujeto que produce desde ese lugar.

Lo dije anteriormente, la distancia hace que –como en *Desesperación*– el parecido (o su falta) de lugar a la desazón. Al abismarse en una diferencia constitutiva y que emerge cruda, descarnadamente, lo que aparece en toda su evidencia –teniendo a la obra como prueba o testimonio– es la imposibilidad.

Entonces, la pregunta que queda –al menos para mí– flotando es:

¿Cuál sería la economía de la imposibilidad?

3

La ciudad –por primera vez– va a tener la oportunidad de ser –toda ella– el continente de algo que habitualmente está reservado a unos pocos lugares considerados pertinentes.

Esos pocos lugares van a estar participando en la misma situación que los que nunca fueron pensados para tal fin.

Algo que sólo ha sido visto y disfrutado por un mínimo porcentaje de la comunidad rosarina va a ser descubierto –con sorpresa– en la esquina de la casa o en el trayecto del ómnibus [quizá dentro del mismo ómnibus].

La ciudad va a poder disfrutar de la convergencia entre lo cotidiano y lo que –por definición– aparece como extraordinario.

Esto último puede ser el avance de la posibilidad [deseada desde hace mucho tiempo] de que “eso” considerado exabrupto de la genialidad, aparición maravillosa o emergencia inusual, devenga cotidiano.

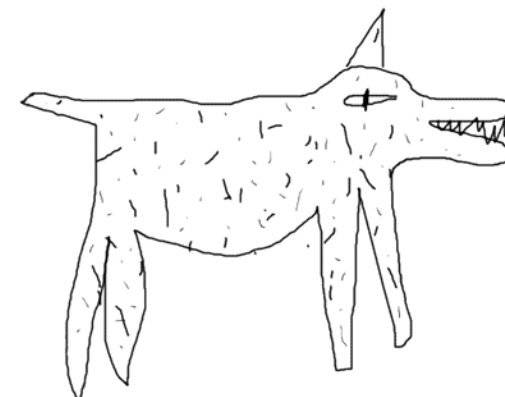
La posibilidad de volver a mirar la ciudad por primera vez, desde la extrañeza de los lugares vistos día tras día.

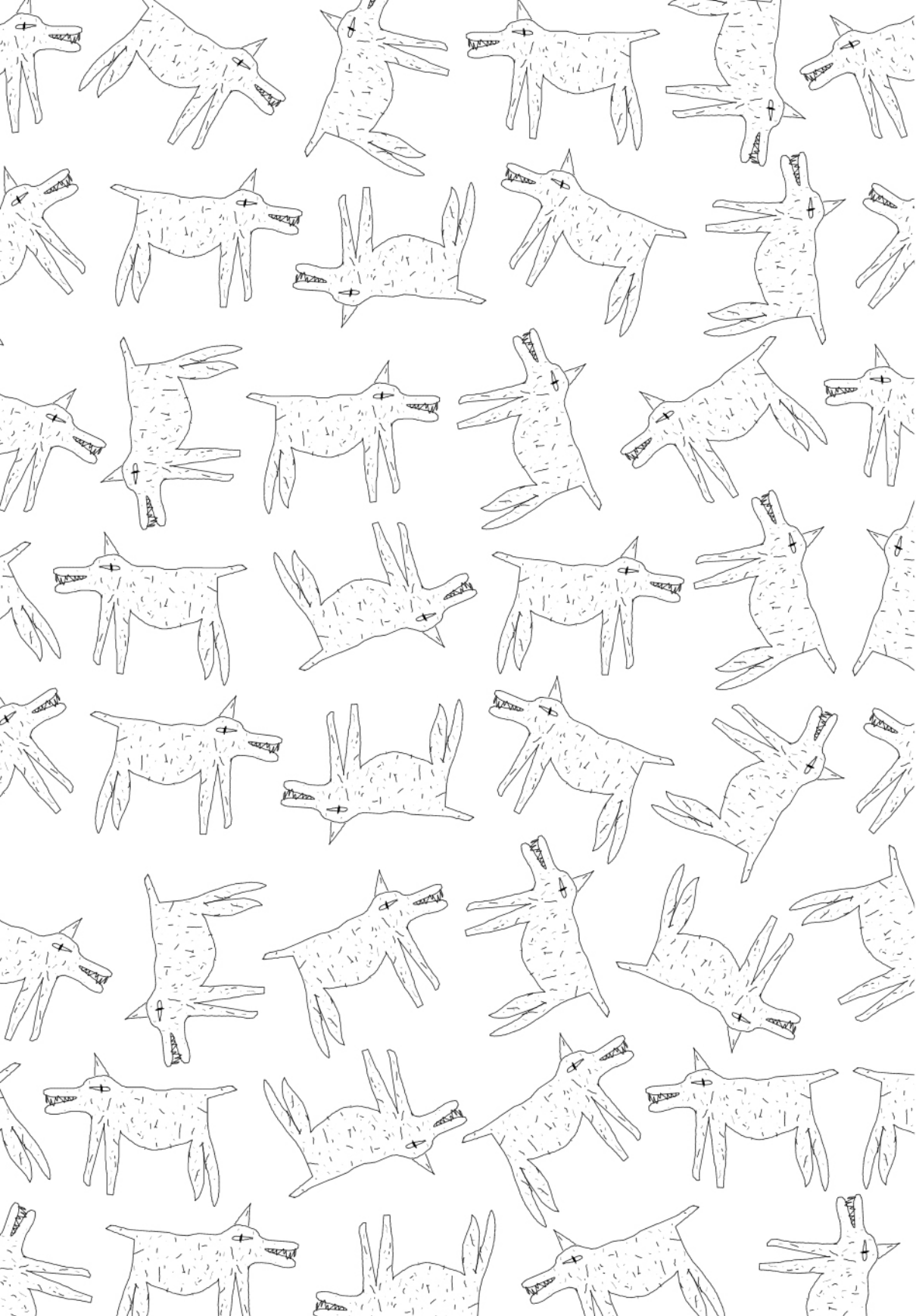
Porque la ciudad es el espacio del trabajo, de la convivencia, de la demanda, de los deseos y necesidades insatisfechos.

Y por eso tendría que ser el lugar de la maravilla cotidiana.

Esto “sería” la muestra de que puede, debe serlo.

Lugar de disfrute.





2SAR06

Segunda Semana del Arte en Rosario

Convocatoria para la presentación de proyectos

Etapas 1: convocatoria general

La 2SAR06 –Segunda Semana del Arte en Rosario– se produce a partir de haber sobrepasado las expectativas que sus organizadores tenían para la primera.

“El arte en cualquier esquina”, “ciudad intervenida” no fueron slogans publicitarios sino el concepto de partida de algo que, en su fundamento, tiene que ver con el nacimiento mismo del macro: el arte contemporáneo se hace en el espacio urbano o, mejor dicho, es susceptible de surgir en cualquier punto de ese espacio, siendo, constitutivamente, un arte urbano, nacido en las ciudades y para las ciudades.

Y esto en un sentido fuerte: gran parte de las obras de arte contemporáneo se han producido para y a partir de un espacio o un ámbito determinado.

Esto nos lleva un paso más allá de la 1SAR05 en nuestra propuesta:

la 2SAR06 trabajará desde la emergencia de la obra en el espacio propuesto o seleccionado.

En ese sentido, sin la urgencia que tuvo la primera de mostrar la nueva colección de arte contemporáneo del macro-castagnino completa por primera vez, esta segunda convocará a artistas de todo el país para que trabajen espacios propuestos por los organizadores o por ellos mismos dentro del marco de las opciones establecidas.

Estas opciones se inscribirán, en términos generales, en tres espacios conceptuales:

1. el espacio público institucional.
2. el espacio urbano como lugar de tránsito, recreación y trabajo.
3. el espacio privado comercial, en sus diferentes formas.

El primer recorte posibilita la exposición de obra producida previamente, tanto contemporánea como histórica, y tendrá lugar en los ámbitos habitualmente destinados a su exhibición o susceptibles, por su posición institucional, seguridad, etc., de albergar dicha obra.

Aquí se expondrán obras o se diseñarán muestras de colecciones, artistas históricos y/o contemporáneos que, por alguna razón resulte pertinente exponer dentro de la 2SAR06, así como intervenciones de artistas actuales destinadas a esos espacios.

El segundo recorte se propone para producciones contemporáneas en ambos sentidos: el de su lenguaje, su modo de producción [obras surgidas para esos espacios] y en sentido cronológico: serán producciones actuales que se vinculan a los espacios elegidos.

Para los sitios que se inscriben en el tercer recorte las dos modalidades anteriores resultan pertinentes, ya que puede suceder (como sucedió en la primera semana del arte) que algunas obras hechas con anterioridad resulten adecuadas o que se construyan específicamente.

La convocatoria a los artistas se hará desde los museos macro y Castagnino, que (con el aval de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario) son las instituciones organizadoras y coordinadoras del evento. Los proyectos y/o propuestas presentadas serán evaluadas de acuerdo a los recortes establecidos, por el equipo curatorial de la 2SAR06 y el asesoramiento de las instituciones y entidades que se incorporen como espacios de exposición.

La **etapa 2:** convocatoria específica se dará a conocer una vez definidos los espacios destinados al evento.

5SAR09 al borde

La Semana del Arte en Rosario ha ido mutando desde su primera edición en varios aspectos: creciendo, desde ya, pero también repensándose, poniendo a circular el pensamiento que la lanzó a la ciudad para que vuelva sobre sí misma modificándola; desde la aprehensión –creciente y, a la vez, diferencial– del espacio urbano, pero también de su expansión espacial hacia otras localidades de la provincia de Santa Fe, lo que comenzó a hacerse cierto en la última, llevada a cabo en octubre del año 2008.

Cada vez mostrando límites –más o menos provisorios, más o menos traspasables. Zonas que se iban definiendo (dibujando) en la medida en que la propuesta era puesta en acto y que recortaban espacios conceptuales, metodológicos, operacionales y también geográficos que parecían estar –o estaban, desde la pertenencia– dentro/fuera del proyecto. Insisto: provisorios, traspasables.

Bordes, mejor.

Los límites separan dos cosas bien definidas: membranas, fronteras, muros, diques, barreras que están ahí para demarcar territorios –no sólo espaciales o geográficos, sino de todo tipo y con todo lo que connotan, contienen y conllevan, desde idiomas o lenguas, hasta sustancias químicas, desde culturas diversas hasta propiedades y singularidades. También, por supuesto, conductas y comportamientos.

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

Por eso: el borde.

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

En algunos casos sí.

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

(La idea, es cierto, surgió del concepto de límite: por un juego, una ocurrencia, casi un chiste. Con la experiencia de lo enriquecedor que resultó –para las invitadas tanto como para la organizadora– llevar el evento a otras ciudades, pareció inevitable plantear el desafío de prolongar la Semana del Arte hasta los límites de la provincia. Los límites devinieron, casi inmediatamente borde, ese lugar del que todavía no podemos dar cuenta, hasta haber ido.)

Por supuesto.

Borde dejó –también casi al instante– de ser un modo de plantear la geografía de la 5SAR09 para colocarse como bucle retroactivo y regenerativo (para decirlo en términos morineanos) de esa máquina que lo había producido conceptual y operacionalmente.

Queremos pensarnos en el borde.

Es un momento oportuno.

Queremos pensar el evento y la ciudad en el (al) borde.

Queremos que las ciudades a las que proponemos unirse a la Semana del Arte piensen (se piensen en) el borde.

¿Qué borde?

Un borde con muchos lados y con muchos ángulos.

Pero sobre todo con muchas definiciones y puntos de vista.

Pensar bordes como el que existe entre lo público y lo privado, sobre todo en localidades pequeñas –e insisto una vez más, antes de escuchar que eso ya ha sido pensado hasta el infinito, no el límite, sino el borde.

El borde entre el arte y su otro (¿la publicidad?, ¿la ciencia?, ¿la filosofía?, ¿la vida?, ¿la satisfacción? ¿el deseo? o ¿viceversa?)

En fin, el borde (y los bordes del borde).

6SAR10: Cabildo Abierto del Arte

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

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

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

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

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

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

Después.

Supimos que colocar al arte desde esos lugares no resultaba muy diferente de situarlo desde la supuesta certeza de su responsabilidad frente a lo bello.

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

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

Entonces, la convocatoria.

2010, la independencia.

Pensamos un cabildo del arte en Rosario, no para obtener allí lo que el arte debe ser sino para saber en y desde ese lugar todo –que nunca es todo sino todo lo posible– lo que puede significar el término arte en nuestro país, no como entidad única y homogénea sino como

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

Nota

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

<zona emergente>

La <zona emergente> del Espacio de Arte Contemporáneo del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, Argentina, ha sido pensada como lugar destinado a artistas que, debido a diversos motivos [la juventud sería uno de ellos, pero no el único] no tienen todavía un reconocimiento dentro de los circuitos e instituciones dedicados a la circulación y exhibición del arte, pero tienen una producción consistente y una propuesta plenamente inscripta en lo que se suele denominar arte contemporáneo. La <zona> posibilitará que artistas con diversos modos de producción y propuestas comiencen a ser vistos y su obra situada como parte de la producción artística contemporánea.

La <zona> no está dedicada a una forma de arte sino a la diversidad, siendo el único elemento de convergencia su ubicación dentro de los modos de representación que muestra el devenir del arte de este momento. Por supuesto, toda nueva propuesta será pensada y analizada.

El vínculo, en todo caso, será la diferencia.

A modo de nota

Pienso el término <emergente> desde una especie de lugar no definido [un no-lugar quizás] y, por lo tanto, lo único que puedo hacer es situar su diseminación desde su otro.

En este sentido, creo que emergente no es la obra que está ya situada en el circuito artístico reconocido, creo que la emergencia tiene que ver con ciertos tiempos biográficos, pero no solamente, también con tiempos relativos al consumo del arte, pero sobre todo considero que emergente tiene que ver con propuestas que aún no pueden ser situadas y que pueden estar proponiendo algo diferente [no me interesa si “nuevo” o no], planteos que no han sido fijados ni conceptual ni prácticamente, que no pertenecen o divergen de las escuelas y los modos de hacer arte establecidos.

Es en este sentido que recorro al término contemporaneidad en tanto una de las marcas de lo contemporáneo sería la posibilidad de la aparición de lo divergente [no de lo radicalmente distinto u opuesto] a lo que se considera contemporáneo. Esta paradoja es, probablemente, el modo en que mejor se define –desde mi punto de vista– lo emergente.

Residencias-Industria

La propuesta intenta repensar el proyecto de la modernidad con sus postulados de unidad entre arte e industria –como una de las relaciones constitutivas de las utopías de principios del siglo XX–, desde las posibilidades que brinda la tecnología productiva contemporánea y las necesidades de cierta producción artística que no puede sostenerse en la intimidad del taller.

Gran parte de los proyectos artísticos contemporáneos se sitúa en un lugar de cruce, convergencia, discusión, oposición, ironía, con la producción industrial. Algunos –desde una herencia moderna– pretenden la superación de esa división forzada –según esa mirada– por el sistema de relaciones de poder vigente. Otros, se instalan en la diferencia entre los campos y trabajan desde ellas encontrando –muchas veces– más lugares en común de los que estaban dispuestos a reconocer. Desde el lugar que sea, estas producciones tienen como espacio de referencia o lugar de materialización a la industria.¹

Desde aquí aparece uno de los lugares clave para el proyecto que estamos lanzando. Esta herencia del pensamiento moderno² ha tenido en la relación entre arte y diseño uno de sus campos de batalla y espacios de reflexión nucleares.

Entonces, este proyecto nos permite trabajar desde el lugar de las prácticas que convoca el concepto polémico, pero no por ello menos actual, de INDUSTRIAS CULTURALES, sobre todo desde un campo que dichas industrias parecen no poder abordar o haber soslayado: el de las artes visuales.

Esta estructura de trabajo ya ha sido abordada anteriormente por diferentes artistas (un ejemplo cercano sería Leonardo Battistelli, quien, a partir de su interés en la cerámica comenzó a trabajar en la fábrica Verbano, o el de los artistas Carlos Herrera y Claudia del Río, quienes trabajaron en la Cristalería San Carlos).

En suma, lo que proponemos aquí es armar un plan para que estas experiencias no sean aisladas sino que continúen en el tiempo, propiciando y apoyando no sólo un modo de producción constitutivo de la contemporaneidad en el campo del arte, sino la reflexión sobre ese modo y sus posibles devenires.

Nuestra idea es poder brindar el espacio de encuentro entre artistas y fábricas e industrias para que estas prácticas puedan concretarse y potenciarse.

Notas

¹ Industria tiene aquí un sentido amplio, como se verá más adelante, cuando hacemos referencia a las “industrias culturales”.

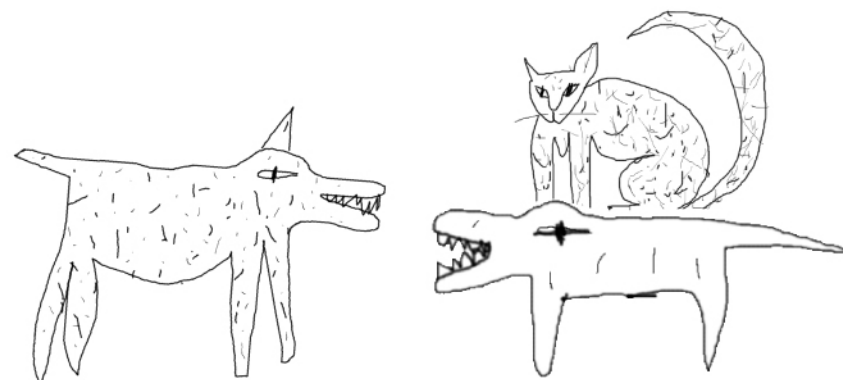
² Que, por supuesto, deviene un lugar a pensar desde la irrupción de lo posmoderno –ese espacio sin nombre propio– y después, ya que no se trata aquí de algo “superado” o a “superar”, sino de reflexionar sobre sus límites y posibilidades.

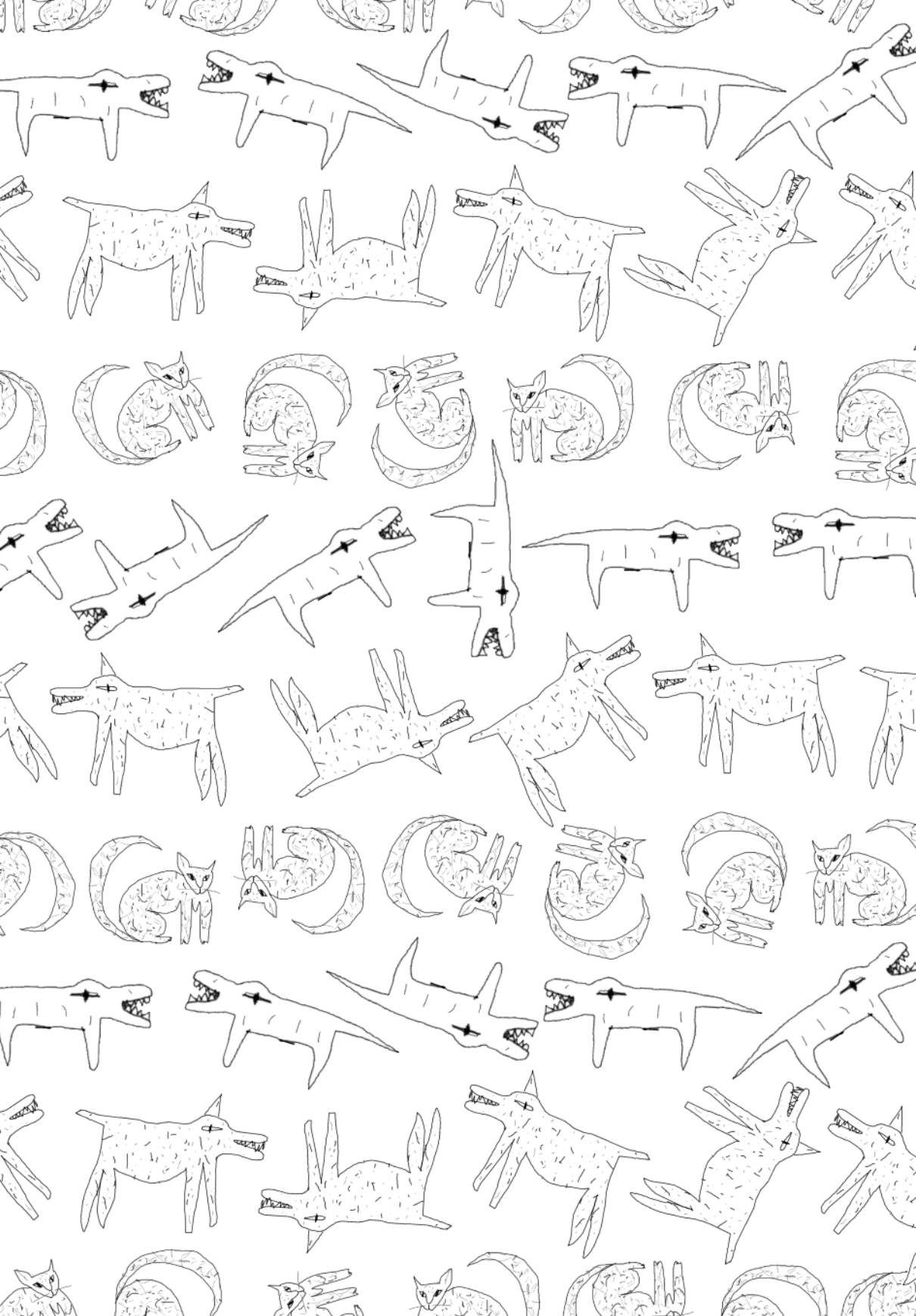
4

Curadurías internas, implica que todas las áreas constitutivas del Museo (desde mantenimiento a educación, desde producción a administración, etc., etc.) realicen un trabajo curatorial desde el lugar que les resulte interesante y/o pertinente, no siendo necesario que aparezca un vínculo explícito con el área en cuestión. Esta propuesta se inscribe en el campo conceptual en el que situamos la aparición del macro, ya que implica simultáneamente dos posicionamientos: Por un lado el corrimiento de los lugares supuestamente inamovibles desde donde el arte “debe” ser pensado, desarrollado, distribuido y expuesto; y por otro, la posibilidad de la instancia de apropiación del patrimonio, el espacio y la toma de decisiones curatoriales por parte de todos los integrantes del staff del Museo.

Curadurías internas se instala en un espacio no plenamente definido, un espacio en el borde de lo que sería el campo del arte, no como espacio de investigación, tampoco de rechazo de los valores, cánones y parámetros aceptados como pertinentes a ese campo, sino como mera posibilidad ni siquiera plenamente actualizada en su materialización.

Como el macro.





Cómo nombrar a Emilio Disi en una muestra de arte

Curaduría del área Edificio para la muestra “Curadurías internas” (integrantes: Julián Basualdo, Leo Amoroso)

Existe un departamento en el macro al que denominé **edificio** –sin saber si ese término existe para definir esa área o probablemente porque esa área aparecía como indefinible en términos habituales y, por lo tanto, necesitaba un nombre distinto. **Edificio** es el departamento que se encarga justamente de eso, del edificio.

Edificio es estructura edilicia, funcionamiento, servicios, vinculación funcional de esa estructura con las muestras, las obras, etc., etc.

Ese departamento irrumpió en <curadurías internas> con la muestra del piso 4.

Comprendí –como tal vez no había logrado antes– cuántas cosas puede ser una muestra. Cuántos sentidos diversos puede tener ese término y cuántos lugares de emergencia puede tener lo que está recubierto por ese término.

Un lugar de exterioridad interior –creo– hizo aparecer la idea de esa muestra.

Se puede pertenecer desde lugares insospechados.

Pero no estar en el centro se suele leer –pensar– como no pertenencia.

No es lo mismo una cama bajo techo que la intemperie. No me hablen de pertenencia si duermo afuera.

Ese es el principio, el punto de partida, la idea curatorial desde la que el departamento **edificio** diseñó la muestra:

obra que, de no ser por ellos, de no ser por esta oportunidad histórica que se les da de poder elegir obra para ser expuesta en un museo, nunca entraría al edificio del museo –piensan. Por eso no dudaron un instante en incluirla.

No conozco la obra.

No puedo saber si estaría de acuerdo con ellos en que, de no ser por esta instancia especial que yo propuse, esa obra no tendría –curatorialmente– cabida en el macro.

No quiero saberlo porque no es respecto de la obra sobre lo que me propuse escribir cuando les pedí que me permitieran hacer el texto de su propuesta curatorial.

Quise escribir sobre una decisión, un gesto.

Y también sobre la posibilidad que uno de ellos me brindó de que en un texto de mi autoría aparezca un nombre: Emilio Disi.

Fiesta totémica

presentación de la obra de Gyula Kosice: *tríada*

Lo simbólico ha necesitado –podría decirse que siempre que existió– un cuerpo, una materia en la que sostenerse o, quizás, ciertos cuerpos han hecho surgir lo simbólico de sí deviniendo, en la medida en que cierta metafísica se apropió de esos cuerpos, en el continente de ese contenido: espíritu, alma o deseo [Lacan sostiene que hay un deseo que soporta un cuerpo y no al contrario].

Lo cierto es que el tótem ha asumido ese lugar físico y sin embargo no presente [en tanto él, como cuerpo, no podría ser más que re-presentación] que reclama y convoca algo que está no estando [la presencia, el dios, el ser].

Tótems ha habido a lo largo de la historia de las formaciones culturales.

También en la contemporaneidad.

Tótem, monumento, siempre reclamando un lugar que es de otro pero que no podría ser ocupado de otra manera.

Tanto el tótem como el monumento se sitúan, además, en un lugar no plenamente especificado: entre lo religioso, lo histórico y, por supuesto, lo artístico.

El macro ha adquirido recientemente una obra de Gyula Kosice que, debido a sus características formales –es una obra cinética y lumínica– pero también por como se sitúa dentro de la historia del arte, –ese espacio que llega hasta nosotros [como lo que antecede, lo que ya no existe, etc.]– es pensable >creo< como tótem de lo contemporáneo.

Ciertos elementos que construyen inevitablemente nuestra cultura aparecen en esta obra y la ubican dentro de esa historia en otro lugar: el de lo que –desde su momento, [más allá de su fecha de producción es típica de una época de Kosice y del arte]– viene en busca del nuestro [profético, podría decir alguien].

Es una obra que no se sitúa –que no puede situarse– plenamente en el momento de su aparición y eso sea, quizás lo que le da esa posibilidad de pensarse como tótem, desde que algo persiste de aquello y vuelve ahora desde ese cuerpo-imagen para actualizarse en otro mundo [en otro tiempo]: el nuestro.

El tótem preside el rito, la fiesta.

Por eso, la fiesta totémica.

Salón de Fiestas

A partir de la idea de nuestra productora Fernanda Calvi proponemos el “salón de fiestas”, concurso para la realización de una fiesta en el ámbito del macro.

La fiesta es un lugar de la contemporaneidad. La música electrónica, la rave, son espacios donde pensar lo contemporáneo.

Sin embargo, la fiesta –y no es casual que la contemporaneidad devenida de lo posmoderno la rescate– pertenece a –probablemente– todas las culturas conocidas.

Lo sepamos –me refiero a ese concepto positivista de saber que se podría denominar conocimiento– o no, en la fiesta somos parte de un rito. Y el rito es constitutivo de las culturas

(hablemos de “grandes civilizaciones” o de pensamiento tribal). Tanto las tribus africanas como la Grecia clásica tienen a la fiesta como lugar de convergencia y de reafirmación de creencias políticas, sexuales, religiosas, etc. Y, también, espacio donde se vislumbra la posibilidad de ir más allá de lo prohibido o de lo habitual o, quizás, de lo habitual como lugar de la represión.

Por eso, la fiesta no es lo mismo que “vamos a bailar”, aunque la música y la danza sean constitutivas de ese hecho.

La propuesta del macro es pensar la fiesta y pensar una fiesta que se articule con el concepto de museo de arte contemporáneo que queremos.

El macro se propone como espacio para el arte contemporáneo desde el pensamiento de su dispersión y diseminación. No existe una línea o recorte que defina lo que llamamos arte contemporáneo sino la posibilidad de la diversidad y, a la vez, la convergencia de diferentes concepciones, lenguajes y modos de producción. Esa dispersión y esa convergencia recortan un espacio de posibilidad donde la fiesta aparece como lugar ineludible.

A laburar manga de inútiles: Muestra macro emerge - Rosario 2007 **Irina Garbatzky - Roberto Echen**

En su libro *Estética de la emergencia*,¹ Reinaldo Laddaga estudia una serie de proyectos artísticos –que tienen lugar en ciudades tan disímiles como Hamburgo, Vyborg o Buenos Aires– cuyo énfasis no reside en la obra de arte y su circulación, en la difusión de la figura del artista o en la muestra de una serie, sino en la elaboración de proyectos colectivos, como modos de reunión, o más específicamente de “recolección”, o mejor, *gathering*, en el sentido de recoger, reunir, abreviar, moverse de una periferia hacia un momento en común. Laddaga insiste, a la vez, en cómo estos proyectos artísticos que se configuran como dispositivos de conexiones entre espacios y personas, acentúan la idea del proceso y la experiencia (y no la mera experimentación, la mera “experimentalidad”); redefiniendo o disipando los límites del autor, la institución, el saber específico y estableciendo nuevos lazos entre el arte y la sociedad/comunidad en la que se genera.

Una experiencia de este tipo se gestó y se llevó a cabo en Rosario, durante los primeros meses de 2007, al lado del Río Paraná. El macro (museo de arte contemporáneo) se propuso una divergencia: no hablar de *margen*, sino de *emerge*. “Macro emerge/ A laburar manga de inútiles” fue una muestra que se encontró a cargo de personas “emergentes” en su labor: artistas, curadores, diseñadores, comunicadores, productores. Estas personas se acercaban al macro en su mayoría por primera vez, desde su incipiente hacer –en el arte, en la escritura, en la producción, en el diseño– o en su verdadero debut: productores que curaban, diseñadores que escribían, curadores que comunicaban, etc.

Lo que emerge: no las constantes sino las variaciones, la dispersión de eventos que pueblan un determinado tiempo y espacio. Lo emergente no como aquello que sigue un movimiento ascendente y que se encontraba sumergido, sino como lo “recayente”: catálisis de búsquedas que gravitan y se mueven por el aire.

Para su realización, Roberto Echen, el curador del museo, convocó a un grupo de gente que luego fue expandiéndose y reproduciéndose de manera extraordinaria y autónoma, es decir,

mediante el conocido “boca a boca” o “mail a mail”.

“¿Emergencia o *sumergencia*?” se bromeaba en las primeras reuniones. Se convocaba básicamente a “hacer”. Para la mayoría de los “emergentes” el escollo a sortear era la apertura; si bien decir “emergencia” sugería un viaje a la legitimación, el museo se abría... de brazos cruzados, diciendo: “¡A laburar manga de inútiles!”.

La propuesta de “macro emerge” excedió la idea de la muestra de arte, articulando para ello dos términos: el arte emergente y el “laburo” no profesional, si por “profesional” se entiende la experiencia de un “currículum vitae”. “Macro emerge” se transformaba en un momento de descubrimiento e intercambio, pero a la vez en un espacio de interconexión y aprendizaje múltiple, y sometía, a su vez, a la Institución (Museo) por completo al borde del agua, de su desborde.

La institución museo es lo que supuestamente no está en el lugar de la emergencia, de la zozobra o la inestabilidad. Es el lugar de lo que ya tiene lugar.

“emerge” es –para el macro– esa inestabilidad institucional que no tendría lugar.

La ocurrencia de lo que viene a ocupar un lugar sin que ese lugar esté definido.

“emerge” fue (para mí, como curador) no dormir tranquilo durante un tiempo –anterior a la concreción de esa ocurrencia (¿acontecimiento?).

Un museo que –desde el lugar de legitimador– se deslegitima en su funcionamiento, desde que los que se hacen cargo de la ocurrencia de eso que no estaba en su lugar (en un lugar) tampoco están en el suyo –todavía.

El suyo, el propio.

Sabiendo que “el propio” es –por supuesto– lugar de otredad, como –en este caso– el de un museo que legitima deslegitimarse para dar (otro) lugar (de legitimación, quizás) a otros.

La idea de dar lugar al arte emergente ya había surgido en el 2003, cuando en el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino se realizó <zona emergente>, un espacio para aquellos artistas “que, debido a diversos motivos (la juventud sería uno de ellos, pero no el único) no tienen todavía un reconocimiento dentro de los circuitos e instituciones dedicados a la circulación y exhibición del arte, pero tienen una producción consistente y una propuesta plenamente inscrita en lo que se suele denominar arte contemporáneo”, como refería oportunamente Echen.

Otra vez, ese término.

Todavía.

No es aún un lugar. Todavía tampoco es exactamente un tiempo, es, más bien, una posibilidad, una espera, una suspensión (todavía no).

Es, sin duda, uno de los lugares de la emergencia.

Aunque.

En un sentido, todavía, se opone a la emergencia –a la urgencia.

Probablemente, la emergencia –también en el sentido que le damos cuando llamamos a una ocurrencia (evento) en el macro, “emergente”– se vincula a la urgencia.

Urgencia de emerger.

Ese lugar –que lo sería si fuera el lugar de lo sumergido– que no se sitúa, necesita emerger, llegar a la superficie, aparecer: la superficie no está en todos (cualquier) lados, no es una continuidad sino zonas de una red que tampoco está tejida desde la regularidad.

Una dispersión que hace zonas, nodos.

En el 2007 la categoría de lo “emergente” aparecía señalada de un modo similar, como aquello que “tiene que ver con propuestas que aún no pueden ser situadas y que pueden estar proponiendo algo diferente, planteos que no han sido fijados ni conceptual ni prácticamente, que no pertenecen o divergen de las escuelas y los modos de hacer arte establecidos”.

Y agregaría: ese lugar es la contemporaneidad en su modo más radical y –por otro lado– en su intrínseca inevitabilidad. Es la inquietud, la inestabilidad como constitutiva del hecho (ocurrencia, acontecimiento) la que marca la posibilidad de lo contemporáneo –de lo que está en el borde de lo cronológico.

Así, durante el tiempo que duró la preparación de la muestra, el museo como Institución desplazó su límite. Las repercusiones fueron varias. No es novedad que el arte contemporáneo, al menos entre los rosarinos. O al menos esto manifiesta el 99% de los mensajes inscriptos en el Libro de Visitas. La irritación que produce el arte contemporáneo señala una cuota alta de energía de aquellos que salen del lugar. La muestra “macro emerge” increpaba: ¿qué es lo que emerge en un museo de arte contemporáneo? El problema del automatismo y la autonomía de los artistas, su propio reconocimiento, su propia legitimación, ¿reside dentro de estas puertas? ¿En las galerías? ¿En el mercado?

“Los objetos domésticos los podría exponer yo en el patio de mi casa”, reza una frase en el *Libro de Quejas*, compilación que el museo editó con las quejas de todos sus visitantes.

“Director: no comparto este tipo de arte, me parece un insulto a todos aquellos que hace unos siglos pasaban horas en sus trabajos” o “pongan psicólogos en lugar de guías”, son algunas de ellas. ¿Cómo puede proponerse el arte actual si no es como verdadero factor desestabilizante? Esta “molestia ontológica” se hizo explícita en “macro emerge” en todas sus etapas: desde su idea original hasta la organización, actuando como exhibidor de todo lo que fluye por debajo del arte y los artistas: los mandatos de solemnidad, el hacerse un nombre, la necesidad de ser reconocido o de encontrar un espacio posible. Y como toda desnudez impulsiva, las imágenes que devolvió fueron por la línea afilada de la pornografía.

Sí, creo que es esa desnudez –la que disemina el concepto de belleza del desnudo para situarla [desde lo explícito, lo obvio, lo obscuro de su propio mostrarse] en la posibilidad de emergencia de una mirada en el límite de la pornografía, no en la simple pornografía, sino –también en este caso– en su borde, en tanto encuentro con su otro.

Lo que –sin dudas– emergió en “emerge” fue el macro.

Aunque, cuando lo pienso, emerge es la explicitación (la mostración más descarnada, tal vez) de la propuesta macro.

El macro es un museo que nació (al que creamos) desde el lugar de lo que emerge. Un museo cuestionando su propia musealidad para –desde ahí– tratar de encontrar lo contemporáneo.

Nota

¹ Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Cuarto aniversario macro

En este cumpleaños podría referirme a cómo el macro se ha consolidado y ha adquirido una dimensión insospechada a nivel nacional e –incluso– internacional en el poco tiempo que lleva en funcionamiento.

Podría referirme a los logros de un museo que se sitúa en un lugar difícil –el de contener el arte contemporáneo.

Sin embargo.

Prefiero referirme a los principios con los que fue creado, al espacio conceptual que pensamos para el macro, a su relación con la institución de la que surgió –el museo Castagnino– y al devenir de esas nociones y propuestas durante este tiempo. En algún texto escribí¹ que lo contemporáneo se instala en un doble lugar: el de su inevitabilidad temporal (somos contemporáneos de nuestro tiempo –y de nosotros mismos–) y de la dificultad y complejidad de pensar la contemporaneidad, lo contemporáneo y de pensarnos en ese recorte temporal que nos incluye, nos implica y nos responsabiliza. Por supuesto, también al arte.

Cuando tuve que elaborar el perfil del museo que estábamos por crear –y que se inauguró el 16 de noviembre de 2004– pensé que –paradójicamente– el macro tenía que sostenerse desde y en la inestabilidad, la incertidumbre y la puesta en suspenso constante de conceptos como el de museo, colección y –en fin– arte, si queríamos que fuese no sólo un museo de arte contemporáneo sino un espacio contemporáneo. Desde estos presupuestos el macro fue creciendo –y creciendo muy rápido.

Pero en el devenir conceptual y en la práctica concreta del museo se fueron produciendo mutaciones sumamente interesantes como, por ejemplo, el hecho fundamental de que comprendiéramos –a partir de la visión de Fernando Farina, director en ese momento– que Castagnino y macro debían ser –y eran de hecho– un solo museo. Esta posibilidad hacía que ambas instituciones se unificaran en la diferencia, manteniendo el Castagnino el lugar de lo histórico que ya tenía y que pasó a constituir el piso lógico y concreto de una construcción volátil e incierta –el macro– que reflejara todo el tiempo sobre su otro haciendo ver que esa solidez también fluctuaba en el tiempo.

Lo mismo –es, en verdad, el mismo movimiento– ocurrió con la colección. La unificación en una única colección Castagnino+macro posibilitó la reflexión respecto de los lugares de construcción –y deconstrucción– que ofrecía el recorte de lo “contemporáneo” para pensar desde allí, por ejemplo, lo “moderno” y cómo éste remitía sin cesar –desde su otro– de nuevo a lo contemporáneo.

Desde aquí.

Lo curatorial iba a estar atravesado por esta topología de relaciones entre lo que sería –a la vez– uno y múltiple (por lo menos doble).

Así tomó cada vez más cuerpo la noción de colección como multiplicidad, una colección diseminándose todo el tiempo en recortes que no sólo implicaran la toma de un conjunto sino que partieran de miradas diversas que, en retorno, revirtieran sobre el pensamiento de eso que se llama colección.

A partir de allí comenzó a aparecer la idea de curadurías que cruzaran la zona contemporánea (la que remitiría como espacio al macro) y la moderna (que sería el bagaje más fuerte del Castagnino) de la colección de arte argentino (núcleo del patrimonio museístico Castagnino+macro).

Así se produjo el primer cruce entre fotografía contemporánea y la obra de Fernando Fader *La vida de un día*.²

Esta idea se fue ampliando y fue así que recibimos –y concretamos en el edificio del macro– la propuesta de vincular obra contemporánea y obra perteneciente al Museo Histórico Provincial Julio Marc, de Pablo Montini.³

Este encuentro entre lo que antes eran dos museos deviniendo uno y dos colecciones fundiéndose en una sola dio origen a la serie de curadurías que propuse al equipo curatorial⁴ Castagnino+macro en las que planteaba la convergencia y la yuxtaposición de ambos sectores del patrimonio del museo.

Esto ha dado hasta el momento las muestras patrimoniales para la planta baja de la sede Castagnino: “La vida de un día” (2006), “Joyas” (2007), y la que se expone actualmente, que titulé “Irradiaciones de un legado”.

Este nuevo curso de nuestras concepciones y prácticas en relación al museo y a la colección produjo también la modificación en la propuesta –que veníamos trabajando para el macro– “Curadores externos” ya que planteamos la posibilidad de invitar algún curador que también trabajara en esa convergencia de ambas zonas de la colección.⁵

Por otro lado.

El macro sigue sosteniendo la propuesta desde la que fue creado: el edificio del museo es sólo la señal y el punto de partida de algo que se tiene que extender al espacio urbano (en toda su complejidad) ya que –creemos– es el lugar en el que el arte contemporáneo encuentra su hábitat (por lo menos gran parte de él).

Éste continúa siendo uno de los objetivos –planteado en el perfil de museo desde su creación– (ambicioso por cierto) que tenemos y esperamos lograr y que –en cierto modo– ya ha comenzado a materializarse en un evento anual organizado desde el museo Castagnino+macro y que llamamos “Semana del Arte en Rosario”.

Lo que atraviesa mi actividad (tanto a nivel personal como institucional) –y que los integrantes del museo coinciden en que un espacio como el macro tiene que formularse todo el tiempo– es una pregunta: ¿es contemporáneo?

Notas

¹ AA. VV. *Arte argentino contemporáneo*. Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2004.

² La exposición fue una invitación a Raúl D’Amelio, quien había trabajado sobre la idea de Fader de representar el mismo paisaje en distintos momentos del día. Esto, que en primera instancia podría parecer el mismo gesto, mostraba de modo patente la diferencia en el pensamiento, la concepción y la realización entre ambas obras (ver mi texto para el catálogo de esa muestra). Fue la primera vez –además– en que una obra histórica del museo Castagnino fue cruzada curatorialmente con un artista actual en el edificio del macro.

³ Curador e investigador de dicho museo. La exposición se tituló Julio Macro, dando cuenta desde el título de la intersección que planteaba.

⁴ La formulación y estructura del equipo curatorial también fue mutando y redefiniéndose a partir de ese encuentro, llegando a lo que es el planteo actual, con un núcleo conformado por las áreas básicas (en el nivel curatorial) pero siempre móvil y flexible, incorporando otras áreas y/o integrantes de acuerdo a los planteos y propuestas de las exhibiciones.

⁵ El primer invitado a llevar a cabo esta nueva modalidad en relación a la obra permanente del museo fue Rafael Cippolini, quien curó en el año 2006 una gran muestra para ambas sedes del museo Castagnino+macro.

macro-nuevo

No estamos seguros de qué sea un museo.

Sabemos lo que era.

Por eso.

Creamos el macro en el año 2004 desde un lugar que pusiera en suspenso los viejos y tranquilizadores conceptos sobre el arte. La contemporaneidad –no sólo desde el campo del arte– nos lo reclamaba.

Por supuesto.

Eso significa que el mismo macro está –constantemente– en ese lugar de suspensión (al borde de la imposibilidad o la caída), lo que hace que –todo el tiempo– esté –estemos– en movimiento, buscando y encontrando opciones –provisorias– que nos permitan accionar dentro/al borde de ese edificio (no el de los silos) siempre a deconstruir.

Tal vez esa sea la razón –no tan paradójica– de su éxito.

Y entonces.

Queremos celebrar el comienzo de 2009 y el fin de 2008.

No en el sentido en que se dice habitualmente festejemos que este año por fin termina.

Celebramos el fin del 2008 como el de un año que mostró la fuerza y el posicionamiento que tiene el Castagnino+macro en la escena nacional y el crecimiento de su reconocimiento a nivel internacional.

Y digo que 2008 lo mostró porque no fue un año fácil.

En varios sentidos.

Desde ya.

El museo trabajó en contra de las restricciones económicas que sufrió el municipio y, sin embargo, nada cayó, gracias a la convicción de quienes conformamos el staff y el apoyo y la confianza de la ciudad y de los artistas, curadores, críticos, gestores culturales, espacios de arte del país y del extranjero..

Quiero referirme muy especialmente a la 4SAR08.

Fue la Semana del Arte en Rosario de mayor envergadura –a pesar de todo.

Los primeros sorprendidos fuimos sus organizadores cuando nos empezaron a llegar las ofertas de empresarios rosarinos para apoyar y estar formando parte del evento –incluso preguntando varios meses antes de la fecha, “cuándo se hace la semana del arte”.

No sólo eso: la propuesta era llevarla a otras ciudades de la provincia y el entusiasmo con que se trabajó desde y en las ciudades invitadas es tremendamente elocuente de lo que significó para ellos (que –por supuesto– está estrechamente ligado a lo que significa para nosotros).

Rafaela, Reconquista, Santa Fe y Venado Tuerto tomaron para sí la propuesta y la llevaron adelante (a partir de la consigna generada por el museo) desde su propio espacio y su propia mirada.

Un reconocimiento especial –que excede el ámbito de la Semana del Arte– para nuestros amigos del bar Davis que nos apoyan desde su apertura (apenas un par de meses después de la del museo) en todo lo que emprendemos y aportan desde muchos lugares para su éxito.

2008 comenzó con una muestra internacional.

2008 va a terminar con una muestra internacional.

2009 comienza con una muestra internacional.

macro-nuevo es una fiesta inaugural.

macro-extraterrestre

David Vincent los ha visto. Para él todo empezó una noche en un camino solitario cuando buscaba un atajo que nunca encontró (...) con un hombre tan cansado que no podía seguir el viaje. (...) Ahora, David Vincent, sabe que los invasores han llegado, que se han adaptado al aspecto humano. En alguna forma, debe convencer a un mundo incrédulo de que la pesadilla ha comenzado.

Presentación de la serie de TV *Los invasores (The invaders, 1967)*

Lo extraterrestre es una de las más masivas y espectaculares condensaciones de lo extraño, de lo otro como amenaza y/o posibilidad.

La cantidad de ovnis vistos por miles de personas en ciertas circunstancias pueden ser la metáfora del miedo o del deseo (o ambos simultáneamente).

Un museo de arte contemporáneo con las características del macro no puede no percibir la multitud de sentidos y asociaciones que ese concepto –lo extraterrestre–, con sus derivados (ovni o ufo, alienígena, etc.) porta y transmite.

Y sobre todo no puede dejar de ver la posibilidad extraordinaria que brinda el hecho de tener a pocos kilómetros –cruzando el puente que une Rosario con Victoria– un museo dedicado exclusivamente a ese tema como es el Museo Visión Ovni.

Dice David Nahon en un artículo publicado en el suplemento Señales del diario *La Capital*:

“A veces es preciso abstraerse de todo, principalmente de las expectativas, para afrontar experiencias que no sabemos donde van a conducirnos. El Museo ‘Visión Ovni’, en la ciudad de Victoria, Entre Ríos, es un ejemplo de esto. Las personas, por motivos intrínsecos, escogen múltiples vías para resistir a un destino distinto al de sus deseos, cada algunos ciclos se permiten entrever un atisbo por el cual colar iniciativas liberadoras. Silvia Pérez Simondini es la directora del museo que, desde hace algunos años y a pesar de tener que vérselas con obstáculos de este y otro planeta, se especializa en la investigación de prodigios y acontecimientos no convencionales.”

(...)

“Los ovnis, como la neurosis, están presentes todo el tiempo, solo cuesta identificarlos. Para eso Simondini y su equipo de una decena de colaboradores recorren el país en busca de sucesos relacionados a su afición enfrentando la falta de recursos económicos:

A través de los años de investigación, hemos tenido que superar los mil contratiempos. Los análisis de las muestras son muy onerosos y nunca encontramos a nadie que nos ayude a avanzar con solidez económica. Todo lo que hemos hecho fue siempre de nuestro propio peculio y, muchas veces, no alcanzábamos a los costos requeridos. Por otro lado soportar la incredulidad de la gente es muy duro. Lamentablemente desde hace muchos años atrás, se utilizó este fenómeno como algo comercial, se trucaron muchas evidencias, fotos, filmaciones, por lo que es entendible que la gente descrea en lugar de entregar su confianza a una investigación seria. Por eso cuando no puedo mostrar pruebas, no hablo.”

El macro –a partir de esta percepción de lo extraterrestre– se transforma en setiembre (hasta octubre, momento en que se llevará a cabo la 3SAR07) en el contenedor de esa extrañeza y esa zozobra.

No literalmente.

Si bien el punto de partida es el Museo Visión Ovni y su directora, la Sra. Silvia Pérez

Simondini, será la invitada de honor de este ciclo, el museo estará ocupado de diversas maneras y por diferentes artistas, quienes trabajan obras vinculadas, vinculables (algunas más directamente, otras no) o resignificables desde ese lugar y esa percepción, ese miedo y esa emoción, ese deseo –en última instancia– que sin velos o enmascarado por la fobia nos produce lo extraño.

Lo extraterrestre como coagulación de ese cúmulo de sensaciones y sentimientos sobre la otredad en un espacio que –al hacerlos converger– los liga y los instala en esa zona casi indecible a la que no podemos sustraernos.

El macro los ha visto.

macro-economía

El vínculo existe y atraviesa inevitablemente al campo del arte.

Las relaciones con el campo de la economía han marcado desde posiciones sobre la circulación de la obra, circuitos a abordar, hasta los lenguajes –en algunos momentos taxativamente– que el arte podía (o debía) abordar.

Relaciones que han conocido épocas muy diversas, como la inaceptabilidad romántica del vínculo, pasando por el rechazo vanguardista del consumo mercantil de la obra de arte, a la totemización del mercado –una nueva metafísica– que postularía que el arte existe sólo si entra en los circuitos mercantiles, hasta el momento actual en que todas estas posiciones conviven junto a algunas otras.

En ese recorrido llegamos incluso a que un artista cuya obra está altamente cotizada –de las más cotizadas de la actualidad– plantee la paradoja de construir un objeto que costaría más por los materiales que utiliza que por su “valor artístico” (suponiendo que éste coincida con su valor económico).

Por otro lado.

Lo económico ¿es susceptible de ser leído desde el arte?

No simplemente desde su posibilidad de devenir “tema” del arte, sino de la posibilidad de que exista algo del orden de lo artístico en una actividad que se ha planteado –en tantas ocasiones– como su antípoda.

Porque debe ser uno de los campos de saber y una de las prácticas que se reconocen –desde el lugar común– como ubicadas entre las más distantes de la actividad artística.

Entonces.

Lo interesante sería repensar este campo y situar (encontrar) los lugares capaces de convergencia o susceptibles de ser “aprehendidos” desde una mirada “artística”.

Es decir, resituar el vínculo.

macro-economía es sólo una –o algunas– mirada respecto a ese vínculo.

Desde allí el intento de plantear la economía como lugar a ser tomado desde el arte.

Postular obras –producciones– de artistas que permitan pensar –desde lugares muy diversos y más cercanos o lejanos– lo económico.

Se trata de encontrar espacios –que pueden ser tanto temas, modos de hacer,

configuraciones visuales, etc.– que puedan remitir desde algunas de sus lecturas al universo de la economía, pero también e inversamente proponer modalidades y representaciones típicas de ese campo –el económico– como susceptibles de remitir a formas y modos del arte. En ese sentido la propuesta es inscribir modalidades de producción –por ejemplo de bienes– que se sitúan como propuestas –alternativas o no– generadoras de recursos económicos para, a la vez, provocar el desplazamiento de la mirada postulándolas como producciones a ser visualizadas en un museo de arte contemporáneo.

De aquí, una de las propuestas para macro-economía es macro-huerta, una zona del entorno del museo transformada en lugar de cultivo de hortalizas, hierbas aromáticas, etc., que devendrán parte de un menú macro-económico elaborado con esos productos por el Bar Davis, vecino y colaborador del museo.¹

Esta propuesta curatorial se constituye también en un lugar de reconocimiento a la Fundación Museo Castagnino+macro,² desde el planteo mismo de la muestra, ya que se dedicará un piso a dar forma (esta forma fue proyectada y materializada por el equipo Castagnino+macro) a algunos de los aportes que la Fundación ha hecho al museo, resituando la visualidad típica de los gráficos y diagramas económicos –y, en general, estadísticos– desde el campo del arte.

En fin, se trata de mostrar una vez más –la cuenta podría ser infinita– lo impreciso, lo borroso de los límites de lo que se puede denominar hoy –sin ninguna certidumbre– arte contemporáneo.

Notas

¹ Esto ha sido posible gracias a la generosa participación de Agricultura Urbana, una organización sin fines de lucro que se dedica a crear espacios productivos que permitan a quienes participan, generar recursos para su subsistencia y crear una red de producción de bienes de calidad de modo artesanal. Por supuesto, como mencioné en el cuerpo del texto, la colaboración del Bar Davis ya tiene una historia que ha ido creciendo desde su inauguración y que hoy permite pensar proyectos conjuntos como el mencionado.

² Anoto –aunque es probablemente innecesario– que el nacimiento del macro, como espacio de arte contemporáneo del Castagnino, su crecimiento hasta devenir un único museo Castagnino+macro, así como el surgimiento de lo que –en un primer momento– fue la colección de arte contemporáneo y su enriquecimiento constante con nuevas adquisiciones, hubieran sido imposibles sin el apoyo (no sólo financiero) y la pasión que esta fundación comparte con el equipo del museo, por la institución y por el arte que alberga.

macro.ecología

¿Qué quiere decir un hombre (perteneciente a la especie humana) que dice que el hombre (la especie) está provocando un “desequilibrio ecológico”?

¿Qué significa que unos individuos de la especie humana sostengan que el hombre (la especie) está “destruyendo el ecosistema” (el que fuere)?

Una aseveración tal postula al hombre (especie) como una especie de deidad situada fuera -o por encima- del mundo y de la vida en un planeta llamado Tierra y –por lo tanto– capaz de destruirlo, desde la distancia de un mirar de soslayo, que es el modo en que los seres superiores (dioses, etc.) miran a los inferiores.

O también como una especie alienígena superpoderosa que después de haber vivido

millones de años en una galaxia más o menos cercana habría decidido invadir un planeta inferior con la misión de destruirlo (David Vincent lo sabe).

Entonces.

Allí emergen un par –por lo menos– de sentidos en las afirmaciones anteriores.

Esas afirmaciones hechas por individuos (o grupos de individuos) pertenecientes a una especie (la humana) muestran –por lo menos– la ingenuidad narcisista del niño de 5 años que vive un mundo que lo tiene como único centro y que orbita alrededor de su ombligo.

Lo cual es consistente con la edad del niño.

El problema aparece cuando el rango de edad de quienes se comportan de esa manera oscila –*grosso modo*– entre los 20 y los 70 años.

Desde qué lugar pueril se postula esa distancia respecto del sistema en el que esa especie nace, crece, se mueve, muere y tiene la posibilidad (aunque con una probabilidad menor de la que parece) de destruir.¹

No veo por qué no se puede –de igual modo– pensar que el hombre (la especie) pertenece al sistema como predador (incluso de sí mismo) y como tal tiene la posibilidad (supuestamente) de destruirlo y de destruirse (de extinguirse) como cualquier otra especie que interactúa en ese ecosistema.

Como cualquier otra especie.

Lo cual muestra que la herida narcisista que Freud² atribuye a Darwin no lo es tanto ya que se puede cicatrizar desde lugares postulados por el mismo Darwin en afirmaciones que proponen escalas de desigualdad (superioridad/inferioridad) entre las especies. Desde lugares en que esa especie llamada hombre puede seguir considerándose a sí misma la reina de la creación –sea la creación divina o “científicamente” propuesta, ciencia que estaría consintiendo las veleidades y megalomanías del hombre (la especie).

De lo cual se desprende un segundo sentido arraigado en el anterior: lo que importa –para esos hombres (pertenecientes a la especie humana)– es que el mundo se mantenga lo suficientemente confortable para la sobrevivencia de esa especie (la humana), lo cual sería consistente si no se lo postulara como si deviniera de algún principio de necesidad que en tanto nos ponemos a pensar mínimamente el tema no se sostiene.

Mejor.

Se sostiene desde el mismo lugar que lo anterior: el narcisismo al que se sumaría (como su consecuencia) el egoísmo.

Quizás lo que ocurre es que algunas especies (marinas, cocodrilos, etc.) han decidido autoinmolarse para crear un hábitat invivible para el hombre (la especie) y así lograr su extinción para erradicar la especie que postula verdades absolutas sostenidas sólo en el narcisismo.

Lo cual postularía –por lo menos– un mundo mucho más humilde, menos pretencioso, menos vanidoso y soberbio.

En verdad, no nos importa.

Lo que nos interesa (a mí y al equipo curatorial Castagnino+macro) es pensar qué sería algo como una ecología del arte.

Y nos interesa preguntarle a artistas, curadores, críticos y teóricos del arte (y también, a equipos que integran además de alguno(s) de los actores mencionados, otros de otras disciplinas –científicas, tecnológicas, incluso religiosas y también, por qué no, ecológicas–).

Queremos, no que nos den una respuesta (aunque tampoco lo descartamos) sino que multipliquen la pregunta y la amplíen para pensar ese sistema que es el mundo del arte.

La idea es que nos devuelvan proyectos.

Proponemos un ente regulador de la ecología proyectual, integrado por el equipo curatorial Castagnino+macro como un miembro y dos miembros externos, que tendrá la misión de seleccionar un mínimo de 6 y un máximo de 12 de esos proyectos para ser expuestos en el

macro durante 2011.

Vamos a dedicar un piso del macro durante todo ese año a la exposición de los proyectos seleccionados.

Esperamos la devolución de quienes pertenecen a ese (¿eco?)sistema (el del arte), tanto predadores como presas y –sobre todo– los que sienten que esa dualidad simplista no da cuenta de su lugar dentro de ese mundo.

Pensar los lugares en que ese mundo nos coloca (a nosotros, a nuestras prácticas y modos discursivos, a nuestro ego) y, tal vez, con suerte, por añadidura, sin expectativas ni teleologías rimbombantes, la emergencia de algo que nos permita aliviar un peso que proviene de una insólita creencia en un poder –que por lo que se ve parece completamente infundado–, para pensarnos más humildemente, más compartidos, más solidarios.

Notas

¹ No es casual que en el momento en que la amenaza atómica se hizo más consistente se produjo con una celeridad importante la condena a ese tipo de armamento y el consiguiente control de su producción y utilización por las potencias que rigen los principios y devenires geopolíticos.

² Me inclino a pensar que la herida que Freud atribuye al psicoanálisis es muchísimo más profunda que la que él mismo le atribuye a la teoría de Darwin.

Índice + datos

Lo contemporáneo de una pregunta. Prefacio por Graciela Sacco	3
Introducción por Roberto Echen.....	4
1	
1ª transición.....	7
Joyas -Texto curatorial para la muestra de la colección permanente del Museo Castagnino+macro 2007-8.....	9
Irradiaciones de un legado -Texto curatorial para la muestra de la colección permanente del Museo Castagnino+macro 2008-9.....	11
2ª transición: Salón de Belleza	12
Sobre gustos... -Texto curatorial para la muestra de la colección permanente del Museo Castagnino+macro 2009-10.....	13
Nuevos artistas del grupo Litoral -Texto para la curaduría homónima de Marcelo Pombo en el marco de “Curadores externos”, Museo Castagnino+macro, noviembre 2008.....	18
Mendoza -Texto para la muestra de incorporación de obra de artistas mendocinos a la colección Castagnino+macro.....	19
Papeles encontrados -Texto introductorio para el libro homónimo. Ediciones Castagnino+macro.....	20
Jaula con aves -Texto para Inside installations sobre la obra de León Ferrari.....	21
Esto ¿con qué se come? Recetario -Texto introductorio para la publicación del programa homónimo del área Educación de la sede macro del Museo Castagnino+macro.....	23
2	
3ª transición.....	25
arte aquí, ahora -Artículo. Revista Galería Bis, nº 2. 2000.....	27
Euforia y decepción -Texto curatorial para la muestra Fader y yo de Raúl D’Amelio/ Fernando Fader, julio-agosto de 2005, Rosario.....	29
Lo imposible o lo que siempre estuvo ahí -Texto para el catálogo de la muestra Elijo mi propia aventura (cuando puedo) de Cintia Clara Romero. Galería de arte AG. Santa Fe. Setiembre 2009.....	31
La pintura imposible [pintar no pintura] -Artículo publicado en el número 4 de la revista de arte de galería BIS. 2001.....	33
pintorAs -Texto curatorial para la muestra homónima. Museo Castagnino+macro. Sede macro. Febrero 2010.....	35
mariana y adrián -Artículo publicado en el diario La Capital de Rosario. 28:04:2003.....	37
Algo sobre Maculán -Texto curatorial sobre la instalación de Valeria Maculán para el catálogo de la muestra en los microespacios del CCEBA (Centro Cultural de España en Buenos Aires). Buenos Aires, agosto-setiembre de 2006.....	38
Sobre (dentro de) el marco -Texto curatorial para la muestra de Norma Rojas. Museo Castagnino. Rosario. 2001.....	39
4ª transición: De la ternura del asesino serial -Texto curatorial sobre la instalación de Carlos Herrera Frecuencia de servicio comunitario para el catálogo de la muestra en los microespacios del CCEBA (Centro Cultural de España en Buenos Aires). Buenos Aires, agosto-setiembre de 2006.....	40
Cazador o taxidermista -Texto para el catálogo de la exposición de Carlos Herrera Cuatro óperas difíciles y prohibidas. MDLC (Museo del Diario La Capital). Rosario. Setiembre 2006.....	41

Un desparpajo que puede ser heroísmo -Texto para el libro sobre Emilio Ghilioni. Ediciones Castagnino+macro Nº 18. Septiembre de 2008	43
Desamor -Texto para el catálogo de la muestra de Eugenia Calvo: era inocente. Centro Cultural Recoleta, julio-agosto de 2005, Buenos Aires.....	45
Sobre el rodeo en Comba -Texto para el catálogo de la muestra de Leandro Comba, Stand Stand. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires. Mayo 2007.....	46
El asedio Villegas -Texto para el catálogo de la muestra de Marcelo Villegas “Extensión del campo de batalla”. Teatro El Circulo. Sala Dr. Juan J. Trillas. Rosario. Agosto 2007.....	48
A la cal -Texto curatorial para la muestra homónima de Lisandro Arévalo. Museo Castagnino+macro. Sede macro. Rosario. Noviembre 2006.....	50
Entre el vacío y el horror vacui (o dónde encontrar a Germina Campos) -Texto para el catálogo de la muestra Sobreexposiciones del grupo Germina Campos. M.A.C. U.N.L. y Galería de Arte AG. Santa Fe. Noviembre 2009.....	51
Rigor y estructura -Texto para el catálogo de la muestra homónima. Fondo Nacional de las Artes. Agosto 2009.....	52
Repetición, cosmogonía y collar de Orión -Texto curatorial para la muestra de Eladia Acevedo. Museo Castagnino+macro. Sede macro. Febrero 2010.....	53
Escandell ‘68 -Texto para la propiación de obra de Mimi Escandell por Roberto Echen. 25 x el che. MDLC (Museo del Diario La Capital). Rosario. Junio 2008.....	55
Marie Orensanz -Texto para la muestra de la artista. Museo Castagnino. Rosario. Octubre de 2003.....	56
El ojo Goldenstein -Texto para la muestra de Alberto Goldenstein como resultado del proyecto Residencias: Melincué , organizado por el Museo Castagnino+macro. Museo Castagnino+macro. Sede macro. Rosario. Abril 2009.....	56
Paisaje -Texto para el catálogo de la muestra El método tradicional de Eugenia Calvo. <zona emergente>, Museo Castagnino. Rosario. Octubre de 2003.....	57
Poder (No) Poder - Texto para la muestra Museo Vega de Oscar Vega. Museo Castagnino+macro. Sede macro. Rosario. Octubre 2007.....	58
Incendio -Texto para el catálogo de la muestra homónima de Adrián Villar Rojas. Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, 2004.....	59
Sobre las guerras pequeñas o de los diversos usos del mobiliario y otros objetos cotidianos -Texto para la muestra Las fuerzas predominantes de Eugenia Calvo. Galería 713. Buenos Aires. Agosto 2009.....	61
No estacionar -Texto para el libro AAVV M2 sobre la obra homónima de Graciela Sacco. Ediciones Castagnino+macro. Rosario. Diciembre 2009.....	63
Una ecología del arte -Texto curatorial para el catálogo de la muestra de Alejandra Tavolini Acerca del estudio de los protagonistas... Museo Castagnino+macro, sede macro. Rosario. Octubre 2008.....	65

3	
5ª transición: Semanas del Arte	69
2SAR06 -Texto curatorial para la Segunda Semana del Arte Rosario. 2006.....	71
Semana del Arte al borde -Texto curatorial para la 5SAR09 (5 Semana del Arte Rosario). Octubre 2009.....	72
Cabildo Abierto del Arte -Texto curatorial para el evento homónimo en el marco de la 6SAR/10. Mayo de 2010.....	73
6ª transición: <zona emergente> -Texto fundacional del espacio homónimo en el Museo Castagnino. 2003-4.....	74
Residencias-industria -Texto fundacional del proyecto Residencia-industrias coordinado por Eugenia Calvo, organizado por el Museo Castagnino+macro. Diciembre 2008.....	75

7ª transición: Curadurías internas -Texto curatorial para la muestra homónima. Museo Castagnino+macro, sede macro. Rosario. Setiembre 2006.....	77
Cómo nombrar a Emilio Disi en una muestra de arte -Texto para la curaduría del área Edificio para Curadurías internas. Museo Castagnino+macro, sede macro. Rosario. Setiembre 2006.....	79
Fiesta totémica -Fundamentación de la fiesta homónima. Presentación de la obra <i>tríada</i> , donada por Gyula Kosice. Museo Castagnino+macro, sede macro, julio de 2005, Rosario.....	80
8ª transición: Salón de Fiestas -Texto curatorial para el evento homónimo. Museo Castagnino+macro, sede macro. Noviembre 2006.....	80
macro-emerge -Texto curatorial para la muestra macro-emerge. Museo Castagnino+macro, sede macro. Julio-agosto 2007.....	81
Cuarto aniversario macro -Texto curatorial para la celebración del cuarto aniversario del nacimiento de la sede macro del Museo Castagnino+macro.....	83
macro-nuevo -Texto curatorial para la segunda edición de la muestra homónima. Museo Castagnino+macro, sede macro. 1 de enero de 2010.....	85
macro-extraterrestre -Texto curatorial para la muestra homónima. Museo Castagnino+macro. Sede macro. Rosario. Setiembre-octubre 2007.....	87
macro-economía -Texto curatorial para la muestra homónima. Museo Castagnino+macro. Sede macro. Rosario. Setiembre 2008.....	88
macro.ecología -Texto curatorial para el programa homónimo a desarrollarse durante el año 2011 en el Museo Castagnino+macro.....	89



Esta publicación es la compilación de algunos artículos escritos para libros, publicaciones, catálogos de muestras que se proponen como un conjunto no completo ni cerrado de pensamientos (lo que incluye tanto reflexiones, razonamientos como intuiciones y sensaciones) sobre lo que me apasiona: el arte que nos ocurre.

Roberto Echen

ISBN 978-987-23363-9-4



9 789872 336394