

Bitácora museo

Leticia Obeid | Pablo Makovsky
Asociación de Artistas de Rosario
Ezequiel Gatto | Pauline Fondevila
Claudia Del Río | Rafael Cippolini
Beatriz Vignoli | Daniel García
Nancy Rojas | Javier Gasparri
Ticio Escobar | Hernán Camoletto
Clarisa Appendino | Carlos Herrera
Clara Esborraz | Mariana Telleria
Andrea Oстера | Homs | Topacio Fresh
Andrés Yeah | Cintia Clara Romero
y Maximiliano Peralta Rodríguez
Leticia Kabusacki y Carlos Stia
María Paula Zacharías | Leo Estol y
Gerardo Caballero | Raúl D'Amelio
Andrés Duprat | Norma Rojas
Fede Baeza | Nicolás Testoni | Fundar

Bitácora museo / Leticia Obeid ... [et al.] . - 1a ed. - Rosario
Ediciones Castagnino/Macro. Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino ;
Bitácora - REA, 2020
Libro digital, PDF/A

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-47775-0-8

1. Arte. 2. Literatura. 3. Filosofía. I. Obeid, Leticia.
CDD 700.2

Desde el Museo Castagnino+Macro, en alianza estratégica con Revista Rea y Bitácora, se propone el libro *Bitácora muse0*. Una acción ante un momento inédito, para trabajar en el presente definiendo un horizonte colectivo.

La pandemia global, originada por el surgimiento del COVID-19, orientó nuestras funciones con el objetivo de desarrollar materiales innovadores que contribuyan a repensar los vínculos entre las personas y el Estado. Los contenidos aquí reunidos refieren temas que, según cada sesgo autoral, alimentan el diálogo plural y diverso en una coyuntura particular con evidente impacto comunitario.

Este volumen se presenta como un coro polifónico que estimula la reflexión crítica y a la vez visibiliza un esquema variopinto de posibilidades sobre arte, colecciones, trabajo, perspectiva de derechos y el rol de los museos, con amplio alcance local, regional, nacional y latinoamericano.

Se ha convocado a referentes de la cultura contemporánea con la misión de asociar ideas, corrientes y obras para que circulen más allá de sus propias prácticas autorales, institucionales y autogestivas. Entre estas voces se encuentran artistas, arquitectos, funcionarios, científicos, periodistas, escritores, teóricos de distintos ámbitos que configuran una extensa geografía. De este modo, se propagan discusiones sobre problemáticas ajustadas a un contexto tan singular como histórico. Se han propuesto ciertos interrogantes: ¿cómo se transforman las experiencias estéticas en un mundo en suspenso? ¿Qué sentido adquieren nuestros proyectos en ese mundo? ¿Cuál es el presente de los espacios de encuentro, los museos, galerías, bibliotecas, centros culturales?

El [Museo Castagnino+Macro](#) establece así una conversación cercana con la sociedad civil, con sus equipos de trabajo, con las escenas emergentes y las tendencias propias de las circunstancias actuales. Decide coeditar este libro con Revista [Rea](#) y la publicación Bitácora, al mismo tiempo que genera un acuerdo de colaboración con la empresa Fundar para la ejecución y puesta en funcionamiento del proyecto.

Con esta edición se plantea explorar espacios de pensamiento: mundos nuevos dentro del mundo, subjetividades mancomunadas y singularidades resonantes. Tiempos dentro del tiempo. Realidades que puedan crear nuevas realidades, deseos que seguramente formarán parte de los movimientos venideros y permitirán leer la contemporaneidad con clara mirada retrospectiva y prospectiva.

Final abierto por Leticia Obeid	8
Inventar el arte argentino contemporáneo (una conversación en trío) Por Pablo Makovsky	11
¿De qué trabajás? Soy artista Por Asociación de Artistas de Rosario	20
Estrategia de la improvisación Por Ezequiel Gatto	22
.....	
TODAVÍA INSISTO	30
Querido Museo Por Pauline Fondevila	32
Un día en la tierra Por Claudia Del Río	33
.....	
Terapia para ubicuos compulsivos Por Rafael Cippolini	35
Cómo inventé un Congreso Imaginario Aira en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Basado en un caso real) Por Beatriz Vignoli	38
Presente incierto Por Daniel García	41

El gran adentro	45
Por Nancy Rojas	
El (pos)porno no va al museo	48
Por Javier Gasparri	
Forzar el aparato	50
Transcripción de un fragmento de la conversación entre Ticio Escobar y Georgina Ricci	
Potencia de ensamble	58
Por Hernán Camoletto	
Souvenir	61
Sobre visitas a exposiciones en época de pandemia	
Por Clarisa Appendino	
.....	
SALA CENTRAL	65
Carlos Herrera	66
Clara Esborraz	72
Mariana Telleria	79
Andrea Oстера	84
Homs	89
Topacio Fresh	92
Andrés Yeah	95
Cintia Clara Romero y Maximiliano Peralta Rodríguez	99
.....	

Correspondencia entre dos amigos, en dos ciudades Por Leticia Kabusacki y Carlos Stia	106
La revolución de los artistas Por María Paula Zacharías	114
Entrevista a Gerardo Caballero Por Leo Estol	122
.....	
REPENSAR LAS INSTITUCIONES	126
Ensayo sobre anomalías del presente Por Raúl D'Amelio	127
Museos y pandemia Por Andrés Duprat	131
La liturgia ha desaparecido Por Norma Rojas	134
El futuro como desplome Una crónica de museos en apuros Por Fede Baeza	136
Después de la gran división Por Nicolás Testoni	140
.....	
ALIANZA ESTRATÉGICA	143
El espacio del futuro Por Fundar	144

fundar



CASTAGNINO
+ MACRO



Municipalidad
de Rosario

Final abierto

Por Leticia Obeid

Empiezo este texto en la noche del 15 de julio de 2020. Acá en la ciudad de Buenos Aires estamos esperando el fin de esta cuarentena *reloaded*, anunciado en principio para dentro de dos días. Las cosas no están muy bien, desde el punto de vista sanitario, pero la ciudad y la economía están presionando para reactivar el movimiento más o menos normal de las actividades, quizás con menos precaución de lo debido. No lo sabemos. No sabemos casi nada, en general.

Nos han golpeado olas de estados, olas de emociones, castillos de teorías que hicimos y se derrumbaron y otras que aún persisten, cuatro meses después del comienzo de la pandemia.

He pensado sobre mi trabajo, me he vuelto a preguntar muchas veces si es o no un trabajo el arte, y me he respondido que sí, sobre todo por la cantidad de cosas que hice que me supusieron un esfuerzo. Hice muchos esfuerzos en todo este tiempo y aún así menos que de costumbre. Quiere decir que de costumbre hago (y me animo al plural: hacemos) mucho más que esto. También me puse a revisar y ordenar el archivo que fui haciendo en torno a mi *obra*. Es un archivo desprolijo, más ordenado en su apariencia que en el interior de sí mismo, con repeticiones y también algunos huecos, omisiones o materiales perdidos o arruinados. Repasar algo así como veinte años de trabajo, y chirolas no es liviano. No estoy contando la vida de estudiante, sino que pongo el mojón en una muestra individual que hice en 1999 sin que mediara ninguna demanda externa o institucional. La hice porque quería. Y pienso que ahí empezó todo para mí.

Ahora observo afiches, pilas de cassettes de video, catálogos, fotos y no lo puedo creer. ¿Cómo hice tantas cosas siempre sintiendo que no hacía nada? Esa es la pregunta más grande que tengo en este momento. Y una respuesta posible que se me ocurre es que ese hacer *nada* tiene que ver con una estima muy pobre que tengo de mi propio hacer. Lo cual es extraño porque dependo de él para vivir –quiero decir, no podría vivir sin él–. Pero noto, para mi sorpresa, que yo misma creo que es poca cosa. Y creo que esto es así no solo por una opinión individual sino porque el contexto me ha ido convenciendo una y otra vez de que esto que yo hago no es un trabajo, no es ni supone un esfuerzo y tampoco vale mucho. Paradójicamente la demanda externa no cesa nunca.

¿Cómo juntar esas puntas que parecen opuestas? ¿Cómo hacer converger esta necesidad de hacer, con las ideas tan erróneas que se han alojado a mi pesar en mi cabeza y a su vez responder a las demandas a consciencia, eligiendo, sabiendo por qué hago lo que hago? Claramente acá el problema está en las ideas.

Es decir, esto es como los debates sobre la percepción del cuerpo. Se nos ordena ser confiadas, seguras, estar contentas con el cuerpo que tenemos, en la misma revista en que se nos ordena también hacer alguna dieta, comprar un vestido del tamaño de una nena de 9 años, hacer pilates y pulirnos la piel. Digo una revista por mencionar un espacio concreto donde las paradojas conviven a dos páginas de distancia.

Con el arte pasa algo parecido: nos dicen que tenemos que estar orgullosos de hacer algo en esa dirección, que es una cosa valiosa para la cultura, tan valiosa que puede valer más que el trabajo de mil personas juntas. Pero en la práctica nos la pasamos pagando por hacer, con nuestros tiempo libre y nuestros recursos. En fin. Alguien podría decirme: si tanto te pesa, siempre podés abandonarlo, irte. O, en cordobés: si te querés ir, íte. Pero no, no me quiero ir, todo lo contrario, cada vez me quiero quedar con más fuerza. Vale para el arte y para la vida, perdón si me pongo solmene.

Hoy es 21 de julio. Estos días pasados no escribí nada porque estuve armando un seminario sobre video. Cuando me proponen dar clases siempre digo que sí porque una voz muy dura dentro mío, la famosa voz del superyó, me dice: Nunca debes despreciar un trabajo, niña (el superyó es así, paternalista), eso es pecado.

Así es como quedo a veces atrapada en este tipo de pedidos que al principio me hacen muy infeliz porque me dan miedo y después me dejan muy contenta. Me digo: ¿Viste que pensaste que no podías y lo hiciste? Lo hiciste y no pasó nada grave y las personas parecían satisfechas, incluso. Nadie vino a reclamar el título de profesora que no llegaste a recibir porque abandonaste en la última materia del profesorado (qué grotescos pueden ser los diálogos internos, ¿no?). La cuestión es que el lunes empecé y lo único que no me gustó es que el zoom te obliga a dar una clase en formato magistral: hay que hablar mientras todos están literalmente silenciados por el programa. Para peor, mientras se comparte la pantalla, no se pueden ver los pequeños signos de aprobación, aburrimiento o entusiasmo de los participantes. Miradas, movimientos de cabeza, algún gesto, esas cosas que nos indican si estamos yendo bien o derrapando.

Hoy es viernes 24 de julio. Terminé el seminario de video, encantada de verdad. Me gustó repasar obras que hacía mucho no veía, descubrir cosas nuevas y, sobre todo, me gustó estar con otras personas, charlar con ellas, tener un horario de encuentro. Me hizo bien, me revitalizó. Entre nosotrxs se dio una comunicación, con las limitaciones de lo

digital pero aún así muy valiosa, me pareció. Además de la calidez que sentí a pesar de la distancia, también me quedaron algunas preguntas nuevas para saborear en los días por venir. Por ejemplo:

¿Qué diferencia habrá entre el video que hace un artista y cualquier video que hace una persona en su casa para entretenerse? ¿Los circuitos del arte van a ser los mismos o habrá novedades? ¿El encuentro cercano, directo con la obra se va a sacralizar? ¿Quiénes van a poder acceder y disfrutar de las obras de arte además de sus dueños? ¿Quiénes van a preservar los archivos de nuestra época? ¿Qué va a pasar con los museos si ya no pueden ser visitados por grandes cantidades de gente? ¿Es la pantalla una materia como cualquier otra? ¿Qué le pasará a nuestros cuerpos cuando se acostumbren a la bi-dimensión imperante? ¿Quiénes o qué van a pelear por nuestra atención? ¿Cómo vamos a hacer para interrumpir el tiempo de pantalla? ¿Cuál será la forma de instalar nuevos rituales en la vida cotidiana, tiempos modificados, diferentes del tiempo ordinario para compartir con otros?

Si algo me fascina de esta situación es su cualidad de tiempo suspendido, donde podemos estar un poco más quietos, viendo nuestras ideas y nuestras emociones crecer, cambiar de forma y color. El encierro ha permitido que haya momentos de vacío, y le ha dado a los atardeceres su función más hermosa: mostrar cómo se va la luz del día. En la vida anterior, ese horario se ocupaba generalmente viajando de un lugar a otro de la ciudad. Un poco de alcohol para relajar los músculos y omitir el cansancio del día, quizás una porción de pizza comida a los apurones en la vuelta a casa. A veces extraño esa vida urbana. Pero cada vez menos.

Mientras esta semana pasaba y este texto se iba haciendo, con sus interrupciones, la ciudad fue abriéndose, tal como se decidió hace una semana. El recuento de los contagiados y los muertos por covid sube cada día. Estamos todavía en el punto más profundo del invierno y solo queremos llegar al otro lado. Veremos el final, cuando sea el final pero, a diferencia de un video o una performance ya grabados, la duración es impredecible: el final de esta historia no está contado.

Leticia Obeid. Artista y escritora. Su obra integra el [patrimonio del Castagnino+Macro](#).

Inventar el arte argentino contemporáneo (una conversación en trío)

Por Pablo Makovsky

Roberto Jacoby. Anclados

The Lightship (“El buque faro”, Jerzy Skolimowski, 1985) tuvo en su estreno argentino la desgraciada traducción *Proa al infierno*, lo que descartó entre su público de entonces a los delicados habitués de cierto cine del que hoy se hace memoria.

Su trama era en apariencia sencilla: a mediados de los 50, en Norfolk –Virginia, la costa este estadounidense, al sur de Nueva York– un padre, capitán de un barco que tiene como misión detenerse a ciertas millas del continente para officiar de faro para otros navíos, lleva a su hijo adolescente a un viaje iniciático en alta mar. Pero los planes familiares se ven interrumpidos cuando una gavilla de criminales irrumpe en medio de la noche y solicita asilo en el buque. El polaco Skolimowski –que nació en Lvov, Ucrania, a todo esto– no sólo hace que cada uno de los actores escupa sus entrañas en el set, también nos lega una maravillosa *performance* de Robert Duvall en el papel de Caspary, un rufián sabelotodo, mordaz y retórico que al fin tiene en el capitán (Klaus Maria Brandauer) un contrincante a su altura. Bien. Hagámosla corta.

Lo que Caspary quiere es que el capitán leve anclas y los saque por mar a un refugio seguro –porque vienen de cometer un crimen y porque el tesoro a resguardar, como nos enseñó la narración clásica, es una excusa para que se desarrolle la verdadera acción, la metafísica–, lejos, eso ya no importa. Pero nuestro capitán sabe que su destino, su misión, su viaje –llámelo cada uno como quiera de acuerdo a su bibliografía– es permanecer anclado, iluminando, con el faro que lleva en su barco, el camino de otros navegantes: su navegación detenida es la de todos los capitanes que cruzan la zona. Y sería muy deshonesto de mi parte dejar de mencionar que, así como se llama en español “nave” al espacio central de una iglesia, ocurre lo mismo en inglés y en lenguas nórdicas, como *voltivskepp*, “nave votiva” (“votive ship”). Es decir que esa “nave faro”, a la que [Caspary le reclama “libertad”](#) de movimiento, tiene como su bien mayor estarse quieta: su libertad es la de ese ancla que permite a otros navegar sin peligros el mar. Al final, cuando el hijo se tira sobre su padre agonizante, el capitán pronunciará una de las tantas frases que el cine esparció con inquietud en nuestra memoria: “¿Nos estamos moviendo?” No, la nave permanece anclada.

Creíamos, antes de la pandemia, que los museos eran esa *lightship*, un buque que elegía anclarse en el [mare tenebrarum](#) de la historia para echar luz sobre ese “fin de la historia” que el guión, la trama o la misión de un museo representaban. Una teleología expresada en obras de arte, de historia o de objetos culturales capaces de ubicarnos e identificarnos en el largo y desparejo discurrir de los años.

Allí se queda la nave, la entrañable luminiscencia, de tu querida presencia, comandante de la vanguardia. Ya vieja, diabética, acaso excedida de peso, la vanguardia se guarda, la sala permanece vacía, y la irradiación de ese faro es una mera mueca.

Hace doce años, cuando expuso en Rosario 1968, *el culo te abrocho*, [Roberto Jacoby me había descrito](#) la escena inicial del Instituto Di Tella en estos términos: “Es cierto que en el Di Tella propiamente dicho no hubo poesía en sentido de recitales o libros de versos, pero sí quizás con otros soportes. Aunque eso no significa nada. El Di Tella era un incidente menor que se volvió central en la imaginación histórica posterior. En los 60 lo importante, la escuela, la vida artística, eran los cafés, los bares, las casas colectivas. Si exceptuamos el Centro de Altos Estudios Musicales, donde había producción concreta, dos o tres muestras de Marta y Bénédict, las Experiencias 67 y 68; el Di Tella era nada más que una gran vidriera en calle Florida y una modernísima sala de teatro. En los bares y sobre todo cuando los bares cerraban, los poetas, malditos o no, compartían con todas las disciplinas del arte, las mejores indisciplinas.”

Siempre retuve de Jacoby esa [visión de una escena](#) corrida de los catálogos de la historia del arte contemporáneo; una escena que, más allá de los esfuerzos de cada historiador –ojo, a veces mejores que los de muchos artistas–, siempre termina a un lado de la secuencia oficial.

Así que doce años más tarde, mientras transitábamos el quinto mes de [aislamiento social, preventivo y obligatorio](#), volví a preguntarle a Jacoby por la “escena” –que no era ya la de los rincones del arte– y su tránsito.

Fue su respuesta la que disparó la memoria de aquél film de Skolimowski y su esplendoroso final. “La escena –me dijo por wasap–, hasta donde alcanzo a percibir, está bastante inmóvil más allá de algunos encuentros clandestinos y otros glandestinos”.

Una escena congelada con puntos de fuga que podrán tener sus fulguraciones en ese territorio digno de “hagiografía” (su deriva clandestina) y acaso indignas de registro (su deriva “glandestina”).

El film del polaco es, de algún modo, la proyección de una trascendencia. El mismo hijo del capitán, en el relato en *off*, se queja de no entender del todo las palabras del padre. Pero sabemos, como espectadores que el entendimiento no requiere declaraciones: “My father told me once, a ship wasn’t something you just sailed on. A ship was something a man served. I never knew what he meant, but I was a lot younger then.”

“Un barco –dice– no es sólo algo para navegar. Un barco es algo en lo que uno sirve”. Acaso por su eco protestante, resulta difícil conjugar en español el término *to serve*, que

no sólo suena a “servir”, también a participar, involucrarse, ser parte, unirse. Entonces: “Un barco es algo a lo que nos unimos”.

Un museo, detenido en el mar urbano, es también algo a lo que “nos unimos”: perfectamente avisados por su faro de las turbulencias que lo rodean, al fin nos atrae en él su propio abismo, el de una totalidad que no es sino un vacío, como el vacío de la sala durante la pandemia.

“Creo –me dice Jacoby por wasap– que la post pandemia va a dejar muchos cambios. Espero que también en el arte contemporáneo porque me tiene sin cuidado. Puede ser que la miseria y falta de estímulos económicos alienten otras salidas y encuentros. Quizás muestre convincentemente el agotamiento de los circuitos actuales que han sido hegemonizados por el *establishment* global. Espero que sea el fin de las bienales y otras ferias de vanidades.”

Eso.

“¿Nos estamos moviendo?”, pregunta el capitán de la nave faro.

Roberto Echen. La sombra contemporánea

En su maravillosa conferencia sobre lo contemporáneo (Venecia, circa 2006), [Giorgio Agamben señala](#) entre las características de la contemporaneidad: “El mundo antiguo, al llegar a su fin, se vuelve para reencontrarse con sus inicios; la vanguardia, que se perdió en el tiempo, persigue lo primitivo y lo arcaico. Es en este sentido que se puede decir que la vía de entrada al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología. Que, sin embargo, no retrocede a un pasado remoto, sino a lo que en el presente no podemos vivir de ninguna manera, y al permanecer sin vivir, es incesantemente absorbido hacia el origen sin que se pueda alcanzar jamás. Dado que el presente no es otra cosa más que lo no-vivido de todo lo vivido y lo que impide el acceso al presente es justamente la masa de lo que, por alguna razón (su carácter traumático, su demasiada cercanía), no logramos vivir en él. El cuidado puesto a esto no-vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneos significa, en este sentido, regresar a un presente en el que nunca hemos estado.”

La excepcionalidad de la [pandemia de coronavirus](#), pensaba al intentar desentrañar este particular suspenso en el que nos vemos inmersos, nos lleva de alguna manera a un estado de contemporaneidad permanente o, para estar a la altura del postulado de Agamben, a un estado en el que nuestro no-vivir es parte de una experiencia común, acaso contemporánea.

A fines de marzo pasado, cuando la cuarentena era todavía una novedad, leí [en Wired](#) un artículo que me atrajo por su título: “No era éste el apocalipsis que buscábamos”. Después de revisar las fallidas predicciones de la cultura pop sobre el fin del mundo,

después de repasar las consabidas frases de [Fredric Jameson](#), Slavoj Žižek y, sobre todo, [Mark Fisher](#) sobre el fin del mundo y el fin del capitalismo; además del dictado inmediato de la primera cuarentena (“todos a cocinar sus panes”), [Laurie Penny](#), nuestra autora remata: “Mi trabajo seguirá siendo el mismo que el de todos ustedes: ser amable, mantener la calma y cuidar de quien sea que necesite ser atendido en mi vecindad. Durante muchos, muchos años vivimos en lo que Gramsci llamó una época de monstruos, donde «lo viejo está muriendo y lo nuevo no termina de nacer». Lo nuevo se introduce ahora a los apurones, porque después de esto nada volverá a la normalidad. Es el fin del mundo tal como lo conocimos y todo parece bien –no bien en el sentido de copado, sino copado como la porcelana, como el vidrio, como las cosas que se hilan. Todo se siente tan bien, tan frágil y tan sorprendentemente digno de ser salvado”.

Hay un “halo” de contemporaneidad, entre quienes se quedaron a hacer panes en sus hornos y otros oficios sensibles, en redes sociales. El saber, los saberes, no son democráticos: se pueden usar todas las estúpidas redes sociales del universo y tratar de saltar a la arena blandiendo las opiniones más vidriosas, pero el saber desploma ante nosotros sus evidencias sin que cuente ningún voto: dada la pandemia, dada la cuarentena, el aislamiento o, como llegó a llamarlo [Roberto Echen](#), la “prisión domiciliaria”.

Tal vez la cuarentena, el [aislamiento social, preventivo y obligatorio](#), se transformó en la experiencia común, “contemporánea” –al punto de dejar “los contemporáneo”, en la figura de Agamben, sin su costado “extemporáneo” –por fuera del tiempo actual–, pero lo que definió el tono, el matiz de las interpretaciones sobre este asunto, como señala nuestra columnista de *Wired*, es qué y cómo va a ser “salvado” este momento.

Cuando le pregunto, me dice Echen por correo electrónico: “Como escribí en [mi texto para Bitácora](#), creo que pandemia es un performativo: ocurre cuando se enuncia y ese es su lugar. Pero me parece que a lo que te referís es a la «cuarentena», al «distanciamiento social obligatorio» o, como prefiero llamarlo «prisión domiciliaria» en la que nos vimos sumidos. Desde ya, como te imaginarás, me encontré (como mucha gente) con una especie de cierre no sólo proyectual sino de lo que venía haciendo. Creo que el ejemplo más claro es la 4MFAR2020, [la Cuarta MicroFeria de Arte Rosario 2020](#) que duró dos horas, porque el jueves que se inauguraba se decretó el cierre de los eventos públicos culturales. Distinto fue en el ámbito docente, cuyo año académico no comenzó, pero enseguida se implementó la modalidad “aula virtual”. Afortunadamente con mis equipos de cátedras siempre tuvimos muy claro que no se trataba de la sustitución de las clases presenciales (cosa absolutamente imposible, más aún en artes) sino de una modalidad que nos permitía mantener el diálogo y generar algunas instancias alternativas de trabajo con los estudiantes. Sin embargo, en la medida en que nos fuimos adaptando a estos lenguajes y modos, también empezamos a valorar las posibilidades que brinda y que incluyen el pensar(se) en ese universo y las prácticas que demanda y que se pueden generar en y desde ese mismo espacio. Tal vez mi ventaja fue que he operado en estos

espacios en red desde el 2000 con mis producciones de net-art, lo que me permitió no sólo cierta comodidad para trabajar en estos medios sino la posibilidad de seguir produciendo. De hecho, apenas se decretó el cambio de fase y los locales de arte pudieron abrir, inauguré «Constable meets rechen» [en eSTUDIOG](#). Por supuesto, inaugurar es un eufemismo, ya que no tuvo nada que ver con eso a lo que estamos habituados, sino que quienes asistieron tenían que entrar a lo sumo de a dos y siguiendo todos los protocolos. Creo que la gente que viene trabajando productivamente en redes sociales (como por ejemplo artistas que tienen a instagram como espacio de producción) pudieron también seguir manteniendo una producción. De todos modos, no quiero dejar de mencionar que muchas prácticas artísticas contemporáneas requieren lo «presencial», que además ha devenido (en muchos casos) una especie de lugar de resistencia frente a la hegemonía de las industrias culturales”.

Como Echen [escribió sobre la contemporaneidad](#), le pregunté si no le parecía que la situación (pandemia, aislamiento, distanciamiento) que vivimos era acaso la más “contemporánea” que jamás hubiéramos pensado. “Me parece –me dijo– que esto mostró algo que pertenece de lleno a la contemporaneidad y que estaba allí desde hace mucho, pero que, al «obligarnos» a movernos en esos espacios se hizo evidente: formas de comunicación que involucran modos y lenguajes distintos, en el sentido que involucran formas de producción y de relación con el trabajo a las que no estábamos habituados pero que ya hoy podrían haber sido moneda corriente. Eso que ahora emerge tan fuertemente, el «teletrabajo», existe desde hace mucho tiempo. Desde mi lugar de artista lo he utilizado desde el año 2000, ya que mis producciones han tenido como uno de sus ejes la interacción con quien ya no era espectador sino usuario de un software. Me parece que lo «extemporáneo» es el modo en que ha aparecido esta instancia, ya que creo remite a formas políticas que tendrían que haber quedado en el pasado, en tanto creo –tal vez sea un deseo– que el mundo en que vivimos tiene que tender a la apertura y a la otredad como modo constante y modo habitual de vivir políticamente. Cuando digo «la otredad» lo digo en sentido fuerte: saber que somos a partir del otro (de *lis otris*) y eso puede ser favorecido por esta instancia extrema de red a la que nos obligó esta situación, pero también puede servir justamente para lo contrario: el incremento del control –y, lo que es peor, del deseo de control como modo de pensar el mundo”.

—¿Qué te parece que es hoy ([aquí y ahora](#)) un museo?

—Vuelvo sobre algo de lo que hablaba antes: los museos se han constituido, en la modernidad, reservorios de objetos materiales y simbólicos, considerados social e históricamente relevantes. El museo contemporáneo, para seguir existiendo, ha debido situar el momento relacional, el vínculo con su visitante, como fundamental para su misión. Sin embargo, la mayoría de los objetos (sobre todo en museos de arte) siguen necesitando de lo presencial. A pesar de que hemos crecido con reproducciones

y que, como sostenían los *pops*, eso genera una o unas visiones del arte diferentes (por ejemplo el *pop art*). Aprendí visitando museos que una pintura (sobre todo una pintura) sólo está en el lugar físico en que uno la encuentra, en el que se encuentra con eso para darle sentido. El museo hoy es un lugar contradictorio, anacrónico desde ya (como recuerdo de la modernidad que surgió fundamentalmente en Francia) y como lugar que puede pensar la contemporaneidad con toda la incertidumbre que eso implica. Para eso, tiene que dejar de pensarse como espacio de la verdad (del arte, de la ciencia, etc.), para situarse en el lugar de problematización de esas verdades: generar el espacio de posibilidad para que quien lo recorre pueda pensar y pensarse.

Escena

“Recuerdo perfectamente –dice Echen– trasladar mis pinturas (que medían entre 1.50 y 2 metros, a veces un poco más) en el techo del auto de mi viejo (un [504](#)) que no tenía portaequipajes. Entonces, las sostenía con esas cuerdas que se usan para abrir y cerrar persianas corredizas y las agarraba con la puerta (al cerrarla) del lado del acompañante y del otro lado la sostenía yo, mientras manejaba. Recuerdo algún día ventoso en que parecía más un velero que un auto, pero afortunadamente siempre llegaron bien. Quiero mencionar que los 80 rosarinos pasaron por una galería, la única que trabajó con nosotros, artistas jóvenes en ese momento, [Miró](#), manejada por Adriana Armando y Guillermo Fantoni. Fue un espacio increíble que condensó el arte de ese momento y lo cruzó con producciones históricas, lo cual se constituía en una instancia sumamente habilitante tanto para quienes producíamos como para quienes visitaban la galería”. Para concluir con la cita de Agamben: “El contemporáneo no es sólo aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, comprende la luz incierta; es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, es capaz de transformarlo y de ponerlo en relación con los demás tiempos, de leer de forma inédita la historia, de «citarla» según una necesidad que no proviene de ninguna manera de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede responder. Es como si esa invisible luz que es la oscuridad del presente proyectara su sombra sobre el pasado y éste, tocado por este haz de sombra, adquiriera la capacidad de responder a las tinieblas del presente”.

Una “escena” acaso sea eso, la imagen de algo que, impensable, grotesco o descabellado en el presente, navega otras aguas, ora virtualidad, la de un tiempo en que era tan importante someter a una obra al desgaste del viaje en el portaequipaje de un Peugeot 504 que resguardarla de la intemperie de una contemporaneidad institucionalizada.

“Una pintura sólo está en el lugar físico en que uno la encuentra”, es eso, la deriva en la que [el flâneur](#) descubre que su aventura individual devino la materialización de un templo colectivo.

María Moreno: un museo emancipado

Antes del comienzo del confinamiento, María Moreno llegó a inaugurar la gran muestra [La kermés del día después](#), en la que a través de dispositivos poéticos y festivos retoma las problemáticas, consignas y tradiciones de los feminismos. Se evidenciaba, desde ese momento, el sesgo futuro que esta flamante dirección imprimiría en sus curadurías venideras. El mismo día de la inauguración de la exposición, aún cuando se podía compartir un mismo micrófono entre pares, al atardecer y en un jardín bucólico, se reunieron las voces de poetas durante cuatro horas en “Canilla Libre”. Celebración y homenajes, palabras de la política y del arte se agruparon para empujar, de algún modo, el arranque de un movimiento que es también un mojón. Ella, como maestra de ceremonia y papisa, declaraba: “Hubiéramos querido que hoy, 10 de marzo de 2020, no existiera un nombre para el femicidio, el último en la serie (75) de lo que va del año (Fátima Acevedo) como lo fue el 26 de marzo de 2015 el de Dahiana García para la maratón de poesía, realizada en este mismo espacio. Que hoy la poesía sea de tema libre, no es una invitación al olvido. Tenemos la experiencia de las disidencias sexuales en las que fiesta, duelo y política –podemos citar más precisamente el libro *Cumbia, copeteo y lágrimas* recopilado por Lohana Berkins– ni se oponen ni se suceden: se traman en un telar que más que resistir, inventa un futuro donde «las lágrimas de Eros» son las perlas partisanas de la justicia y la igualdad. La emancipación con coreografías colectivas, glitters como máscaras, cope-teos sin copa y humo feliz es nuestra fuerza. Nos llaman feminazis y no tenemos ningún muerto, pero nuestra lucha nos impide ser femiLasies (por Lasie, ese perro fiel y sacrificial, claro). Por eso la Kermés del día después.” Los que estuvimos presentes pudimos emocionarnos aún en el brote neurótico tan propio de los porteños. Pudimos querernos con poetas cercanos, con agentes de la cultura y los papeles. Algo se movió, irrumpía una expectativa puesta en [black out](#), que nadie advirtió en las cumbres borrascosas de las designaciones, pero que en su preeminencia fue amorosamente saludada. Hubo abrazos y latas de cerveza compartidas. Se hilvanaba un mundo nuevo.

Es por lo menos llamativo que la directora del Museo del Libro y de la Lengua desee que no haya un nombre: “Hubiéramos querido que no existiera un nombre para el femicidio”. Sí, en ese nombre hay también un gran vacío, el sustantivo apenas señala ese horror inabordable. Pero en ese lugar, el de la institución del libro y la lengua, alguien dice que con el nombre viene también la fragilidad del cuerpo y de la vida; como si [nos recordaran](#) que no es la letra lo que allí se cultiva, ni una lengua muerta, sino la vibrante presencia de la materia, una materia viva.

La designación de María Moreno en la dirección del Museo del Libro y de la Lengua, abre un panorama de posibilidades que propaga los modos de hacer política cultural. No sólo entendiendo este hito como un gesto de reconocimiento a una trayectoria prolífica, sino que la exploración y la obra que ha construido la autora puedan ser compartidos

por la vida pública de todo el territorio nacional. Es decir, María Moreno se vuelve factor político, factor cultural y factor público. Se alimentan, así, nuevas maneras de administrar contenidos culturales de las políticas públicas que la vuelven faro, dinámica y acción por las subjetividades que la rodean.

Un museo existe gracias a su colección, a su catálogo, a su presupuesto, pero por sobre todas las cosas, gracias a sus comunidades que lo habitan: sus trabajadores, sus funcionarios, sus públicos, sus vecinos, sus autores y artistas. De este modo, cuanto más amplifiquen su llegada *tête-à-tête*, cuanto más se infiltren en los alvéolos de los vínculos afectivos, más eficiente y aguda su participación comunitaria y más eficaz su misión. María Moreno habilita un nuevo tiempo, en el que la voz “plurinacional” se agudiza con la militancia por la palabra y los lenguajes. Así también la puesta en juego de estímulos amplios y diversos que promoverán nuevas formas de gestión pública. María Moreno define una escena y la ceba conceptualmente. Ofreciendo en su rol un espacio expansivo de libertad a la relación con las políticas públicas.

Por estos días, en los que el roce de los cuerpos se detuvo, el trabajo y la programación del Museo se trasladó a la virtualidad originando una nueva comunidad.

El Museo del Libro y de la lengua desarrolló entonces “[Mientras tanto](#)”, una propuesta que con el formato video incluye una columna semanal de María Moreno: ¡Adentro! (aguafuertes de cuarentena), una sección “Subrayados feministas” de lecturas feministas leídas por militantes, profesionales y escritores, la sección “Lenguas Vivas” y una recopilación del arte de madres y padres producidos para recrear a los hijos en casa en tiempos de aislamiento (“La kermés en casa”).

María Moreno refiere en [su segunda columna](#): “Abogamos por un feminismo *cyborg*, yuyero, especiero, cuyos saberes vayan de la revista *Mecánica Popular* a la revista *Labores*, de Internet a los teléfonos de línea, del uso de algoritmos al equipo de radioaficionados, porque ningún archivo vence, permanece abierto, un feminismo nómada y pionero en nuevos territorios sin cámaras de vigilancia ni microchips, porque siempre que hubo Superpoderes hubo resistencia e invención, afecto y humor. Pero siempre con el cuerpo, nunca sin el cuerpo. Ni una menos. Vivas nos queremos. Basta de travesticidios. Cuerpo junto a cuerpo. Pero nunca Cuerpo a Cuerpo ni Cuerpo a tierra.”

La sección “Lenguas vivas” del Museo del libro y de la lengua se propone como un espacio en el que las voces que se hablan en nuestro territorio resuenen sin aduana ni peaje, ni establecer jerarquías entre la llamada alta cultura y la cultura popular, ni entre les hablantes y les profesionales académicos para mostrar sus movimientos, conflictos e invenciones y –fuera de todo criterio de purismo, dar cuenta de su existencia plural y su índole prominente y política.

El material comprende una profusión de contenidos audiovisuales de circulación libre y que puede verse [en YouTube](#).

“Ojalá”, en un deseo prospectivo de acción artística, María Moreno está pensando nuevamente en el encuentro multisalivado de voces amplificadas en el ámbito museístico, como en ciertas ocasiones Roberto Jacoby ha pronunciado lógicas de funcionamiento y producción dentro del circuito del arte como “[tecnologías de la amistad](#)”. María Moreno alienta una comunidad en este rol de eje espinal y funcionaria pública que ejerce desde el aislamiento y la producción de su obra, imbricando un equilibrio alucinante entre sensibilidad, producción de conocimiento y función. La voz de la autora se vuelve performativa y mantiene vigente su gestión alimentando con sus alocuciones una comunidad sedienta de su atemporalidad, que la vuelve un “clásico” y al mismo tiempo médula de la acción más contemporánea.

“Me gustaría –[escribe](#)– que el Museo sea la casa de estos debates que nos interpelan a todos, porque no se trata de obedecer a la separación edilicia con la Biblioteca Nacional en la casita colorada del género y el edificio medio marciano, siempre fálico, de los papeles nacionales, aunque mi vertiente pop hace que no me disguste imaginar que este espacio es la boca con rouge de la cara escrita de la Nación.

En las entrevistas que me hicieron apareció mucho la palabra desafío siempre en términos más o menos personales. Para mí el desafío es otro. ¿Cómo evitar que el Museo del Libro y de la Lengua se convierta en un muestrario progresista totalizador, una suerte de *look*, cuando en realidad cada una de sus muestras, de sus debates, debería mantener un compromiso irrenunciable con los reclamos políticos de aquellos a quienes convoca y sus proyectos emancipatorios?”

Pablo Makovsky. Escritor y periodista cultural. Coedita la Revista [Rea](#).

¿De qué trabajás? Soy artista

Por Asociación de Artistas de Rosario

La pandemia nos trajo vacíos. Acentuó nuestras economías de subsistencia, ya vacías de estabilidad desde antes. Más vaciadxs aún de trabajos para combinar, de informalidades que sortear, quedamos llenxs de preguntas.

¿Se puede vivir del arte?

¿cuáles son los distintos trabajos que hacemos lxs artistas?

¿de dónde viene el dinero que sustenta la producción?

¿cómo se sostienen nuestras horas de trabajo?

Mantenemos rutinas laborales, nuestra oficina es el **taller**.

Nos formamos con **especialistas**, lo hacemos continuamente.

Montamos exhibiciones para poner en **circulación** lo que producimos.

Creamos **productos** comerciables en ferias y galerías.

Prestamos **servicios** para instituciones generando contenido.

Postulamos nuestros proyectos en **concursos** para acceder a becas, premios, subsidios.

Lejanxs a la idea de *hobby*, habitamos nuestra práctica en calidad de **trabajo**. De eso estamos segurxs pero estamos llenxs de incertidumbre.

¿Por qué nos convocan para trabajar y no nos contratan?

¿por qué nos parece normal que en una exposición cobren otrxs trabajadores y nosotrxs no?

¿por qué producimos muestras para instituciones donde no nos pagan?

A lxs artistas **nos pagan** casi siempre con **visibilidad**.

Entonces ¿de qué vivimos?

Si no ejercemos la docencia.

Si en tantas provincias el coleccionismo y la venta de obra son apenas ocasionales.

Si la poca oportunidad de trabajo en instituciones culturales (públicas y privadas) suele ser precarizante. Y si en esta ciudad la universidad, museos, salas de exposición, las secretarías y ministerios, nos proponen tantas veces trabajar gratis.

¿Cómo profesionalizar nuestra actividad, si invertimos la mayor parte del tiempo en trabajos ajenos al circuito del arte?

¿es posible dedicarnos al arte, si tenemos que ocuparnos en otros trabajos?

¿cómo sostener el tiempo de producción que necesita la obra, si es un tiempo no remunerado?

¿se puede ser artista sin pertenecer a una clase social determinada, sin haber recibido herencia?

Naturalizar la **gratuidad** de nuestro trabajo lo vuelve **invisible**.

La pandemia nos trajo presupuestos de cultura vacíos. ¿Por qué cuando se precisan recursos, se cree oportuno vaciar los programas culturales?, ¿por qué es *adecuado* precarizar la cultura? Nos preguntamos por qué cuando hay emergencia, el Estado retrocede. En estado de emergencia lxs artistas seguimos trabajando. Estamos llenxs de proyectos, tenemos nuestros talleres llenos de obra pero las salas están vacías.

Asociación de Artistas de Rosario (AAR) es un grupo abierto que potencia el encuentro entre trabajadorxs de las artes visuales. A escala nacional acompaña las propuestas de Artistas Visuales Autoconvocades Argentina (AVAA), una red autogestionada, colaborativa y horizontal de artistas de todo el país, con más de mil adherentes. Ambas surgen a partir de la emergencia social generada por la pandemia COVID-19 y se proponen seguir trabajando sobre las problemáticas del campo profesional a corto, mediano y largo plazo.

Desde AVAA activamos un auto censo para conocer nuestras realidades, con el objetivo de participar en el diseño de las políticas que nos afectan. También creamos un tarifario, que vendrá a facilitar acuerdos y condiciones mínimas de trabajo.

La Asociación de Artistas de Rosario adhiere a la invención de nuevas prácticas y contextos laborales. Imaginamos aportes al campo local, disponiendo nuestras energías a la creación de lo que creemos posible, deseable y necesario. Si nos pasa a todxs, sabemos que no es personal: estamos construyendo estrategias colectivas. Invitamos a quienes se sientan cerca de estas preguntas, pueden encontrarnos en artistasrosarines@gmail.com y en el Instagram [@aarcontemporanexs](https://www.instagram.com/aarcontemporanexs).

Estrategia de la improvisación

Por Ezequiel Gatto

En uno de los capítulos de la serie [Pandemia](#) (2020) se muestra la filmación de una charla informativa en un hospital de New York durante 2018 y destinada a médicos y enfermeras sobre “patógenos especiales” como el Ébola o la Gripe porcina. Al definir qué los hace especiales, la médica que da la charla indica que, entre los elementos decisivos, están la alta morbilidad, la facilidad para proliferar y la capacidad de producir un pánico intenso en la población.

El pánico me interesa, en general, como elemento de un conjunto (de fronteras difusas) que denomino *afectos de futuro*, y en particular por la importancia que ha tenido durante la pandemia en curso. En [un texto reciente](#) busqué diferenciar pánico de incertidumbre, afirmando que el pánico no se debe a no poder hacerse una imagen sino, al contrario, a no poder deshacerse de una cierta imagen. Para ampliar el campo de sentidos insinuados en esa afirmación diría que el pánico actual se relaciona con la posibilidad de morir o el temor a una catástrofe social (que puede tomar figuraciones diversas). A ese pánico se le oponen, por un lado, figuras optimistas o reparatorias (“todo va a estar bien”, “llegará el comunismo”, “volveremos a la normalidad”, “si salimos no pasará nada grave”: un menú heterogéneo de promesas) y, por otro, la incertidumbre como una disposición menos taxativa. Es no saber qué va a pasar: no saber si vamos a morir, o no, si va a haber catástrofe, o no, si las condiciones pospandemia serán mejores, o no. La incertidumbre implica no poder hacerse una imagen nítida.

Don't panic, it's not automatic

El pánico, que imagino como una inundación, da el tono afectivo a una profecía de daño a la que, por su parte, el optimismo y la reparación, parecieran contrarrestar. La incertidumbre, que se me aparece como un ahuecamiento, es un afecto que no refiere a una figura. Figura terrorífica / figura optimista-reparatoria / ausencia de figura. No se trata de un simple par de opuestos sobre un mismo eje (figura mala / figura buena) sino de una tensión entre dos figuras y la ausencia de figura. Que sea posible experimentar la ausencia de figura como algo malo, no equivale a suponer allí una mala figura. Si el pánico lleva por el camino de la parálisis, la estampida o la destrucción (todas posibilidades de la situación actual) y la figura tranquilizadora se nutre de la espera del cumplimiento

de una promesa, la incertidumbre viene a constituir una tercera posibilidad: la de mantener un fondo de infiguración para ir poniendo contra él figuraciones que no operen como promesa única o final, sino que propicien una inventiva dinámica. Para eso, tal vez necesitemos más principios de acción que figuras de destino.

Mucho se ha tipeado a favor de una u otra figura de destino, pero quizá se trate de pensar en principios de acción que hilvanen imágenes de porvenir más como puntos de pasaje que como destinaciones. Imágenes-pasaje que propicien el análisis de los posibles, que lleven en sí mismas su incompletud, que participen de una disposición a mutar con lo que emerge, que se entremen a otras imágenes-pasaje, que pluralicen las predicciones. El mundo atraviesa con violencia cualquier figura de destino, la rasga irremediablemente, la deja atrás, la afecta con novedades, emergencias, descubrimientos, invenciones. La materia no es algo, es potencialidad de formas, propuso [Robin Collingwood en *Idea de la Naturaleza*](#), publicado en 1949. Haciendo lugar, oxigenando el cuarto cerrado que diseñan el pánico, la profecía y el optimismo sin invención, podemos generar una zona para una dinámica política diversa. Un modo de orientación de la acción lo suficientemente plástico, en el que la incertidumbre se encuentre con una disposición para evitar el pánico sin recaer en la buena profecía. A ese modo propongo llamarlo “estrategia de la improvisación”.

Una idea de improvisación

Recientemente, [Slavoj Zizek escribió](#): “Lo realmente difícil es aceptar el hecho de que la epidemia actual es el resultado de la pura contingencia, que simplemente ha ocurrido y no hay ningún significado oculto” (2020). Creo que no está en lo correcto. La epidemia remite a condiciones más o menos precisas, que involucran formas de vida, tramas tecnológicas, modelos globales de producción de alimentos, capacidades y limitaciones de los sistemas de salud, prioridades políticas, entre otras. Y, en todo caso, no es menos contingente que cualquier otro evento en el Universo. Lo que parece realmente más difícil de aceptar es que dicha contingencia no tiene teleología, no viene con un Fin definido. Ese rasgo podría permitir ganar para la política una pluralidad de dimensiones y territorios, de experimentar con posibilidades, de arriesgarse. La improvisación operaría como modo de búsqueda y hallazgo y como estrategia de invención social.

Existen muchas maneras de definir, valorar y vincularse con la improvisación. La noción expresa muy bien lo que Bajtin dio a entender con la categoría de “[género discursivo](#)” (1982). Si, por ejemplo, indagamos los sentidos de la noción en la zona del arte y las estéticas, se detectan valoraciones positivas, cuando no elogiosas. Se configura incluso un linaje, compuesto por expresiones de la danza, la dramaturgia, la música, el cine. Si la exploramos en el mundo más o menos afebrado de la valorización capitalista y la monetización, el acto de improvisar también recibe elogios, en la medida en que opera como una subespecie del riesgo, fundamento ético del capitalismo contemporáneo

([Frank Knight, 1921](#); [Ulrich Beck, 1998](#)). No obstante, dicha improvisación es un instrumento antes que una experiencia en sí misma. Es el medio para alcanzar un fin dado: la ganancia. Se diría que la del mercado es una improvisación perimetrada; no puede salir de la cárcel de cifras en que consiste el dinero. Si en el arte la improvisación remite a lo que no se puede medir, en el mercado remite a encontrar algo nuevo que se pueda medir. Sólo se limita a acelerar bajo un mismo patrón. Como un hámster que, enjaulado, camina sobre una rueda; llegado cierto punto de velocidad ya no es el hámster sino la rueda la que marca el paso.

Finalmente, si nos acercamos a la política no es sencillo encontrar valoraciones positivas sobre la improvisación, salvo en un activismo que suele dialogar con el arte. Por lo general, recibir en política la calificación de “improvisado” es recibir un insulto. Denota poca preparación, poca planificación, poca fortaleza para alcanzar los objetivos. Incluso poca certeza respecto a esos objetivos. Hasta podríamos encontrar rastros de patriarado duro en esa mirada peyorativa, que a veces conecta con versiones nostálgicas del porvenir. Hay toda una corriente, por ejemplo, para la cual su utopía no está en el futuro, sino en el pasado: es el mundo de, digamos, los años sesenta del siglo XX. No el de la contracultura, sino el modelo social general. Son *retroutópicos*.

Pareciera, entonces, que de la política no se espera improvisación. Pero ¿qué pasaría si la invención política hiciera un lugar a la improvisación como disposición? Si se dotara de principios de acción en los que los destinos no estén ni escritos previamente (como en los programas políticos) ni sometidos al perímetro del capital. Ni retro ni hámster. La improvisación puede ser una disposición (una estrategia) capaz de lidiar productivamente (no paralizarse, no esperar) con la incertidumbre a partir de un principio que no consiste en alcanzar un objetivo sino, parafraseando a [François Jullien](#), en “ir llegando a resultados” (2017). Esa apertura no significa insistir obsesivamente en el sesgo infigurado propio de la incertidumbre (un gesto frecuente para una izquierda posmarxista, reactiva al utopismo y la programática socialista) sino avanzar en una actividad cuya dirección no defina a priori cuáles son sus posibilidades. La improvisación no es espontánea, surge de la *decisión* de llevar adelante un proceso inventivo que va revisando sus condiciones y acompañando posibilidades y consecuencias a medida que avanza. Creo que la política puede, en parte, volverse improvisatoria. Tomar los rasgos que [David Toop \(2018\)](#) imputa a la improvisación musical (“trabajar con los medios disponibles; involucrar acciones y recepciones, luchar experimental y públicamente con los límites del yo”) para convertirlos en insumos de un principio de acción orientado a producir condiciones para que prolifere la inventiva social bajo la menor dominación posible.

Improvisar en la pandemia

En *Politics of possibility. Risk and Security beyond Probability* (2013), Louise Amoore rastrea cambios muy significativos en el modo de gobierno de lo posible con posterioridad al atentado a Las Torres Gemelas. Ese acontecimiento demostró que algo muy poco probable podía tener inmensas consecuencias. Fue así que toda una maquinaria de evaluación de riesgos, prospectiva y análisis de escenarios futuros que se había estado desarrollando en el mundo de los negocios (nutrido, por su parte, de ideas militares como las del estratega chino Sun Zi) terminó por darle su coloración al securitismo contemporáneo. Según Amoore, ese movimiento propició la consolidación de un pensamiento de las posibilidades por sobre un pensamiento de las probabilidades. Posibilidades nimias, posibilidades no imaginables, escenarios remotamente posibles fueron incorporados a una nueva matriz de estrategia. Prepararse para que tuviera lugar algo posible se volvió un principio de gobierno capitalista y global. Pero esa preparación no tiene que ver con abrazar el exceso que implica una novedad, sino con multiplicar procedimientos para exorcizar lo que de ella pueda poner en jaque, o siquiera en riesgo, o siquiera en problemas, el tándem economía/securitismo que marca el pulso de la dominación. Actualizar toda posibilidad en función de un capitalismo securitista infinitamente plástico: tal el modo hegemónico de gobierno de lo posible.

La pandemia (no totalmente imprevista, ya que se venía anticipando en informes, investigaciones, libros y películas) parece ser, a la vez, un riesgo detectado por esas tramas del capitalismo de vigilancia y un elemento de difícil metabolización para dichas tramas. En ese sentido, Flavia Costa (2020) ha propuesto entenderlo como un “[accidente normal](#)”, inherente “al hecho mismo de que un sistema hipercomplejo esté funcionando. (...) Es inseparable de la productividad del sistema, de su desarrollo, de su incremento y de lo siempre contingente que se abre cuando se dispara una acción tecnológica hipercompleja hacia el futuro”. Ese accidente, del que se podrían reducir sus efectos dañinos, es inevitable. Como un terremoto, del que se puede calcular su probabilidad y locación, pero nunca saber con certeza cuándo ocurrirá. Ese accidente, normal para el sistema del que forma parte, quiebra la normalidad de sus componentes que, en el caso de esta pandemia, tiene a los seres humanos como protagonistas, ya que se trata de un virus que saltó de una especie a la nuestra.

Por todo esto, aunque no lo parezca, aunque no se diga, aunque no se acepte, la pandemia está obligando a mucha improvisación en este “accidente normal”. Podríamos incluso afirmar que la experiencia pandémica es una improvisación social a escala planetaria. No puede decirse que su origen sea la voluntad, ni la alegría su tono afectivo, ni mucho menos que carezca de ambivalencias peligrosas, pero eso no quita que estamos “arroja-

dos a la pandemia” y, en medio de la incertidumbre que ha generado, existen líneas que no ceden al pánico, ni a la nostalgia e improvisan.

La improvisación en pandemia (¿o acaso todas las improvisaciones?) se caracteriza por un juego con la inadecuación de los recursos previos (políticos, de planificación, sanitarios, sociales) que se expresa como actividades reparatorias y propiedades emergentes. Todos somos *damnificados-inventores*, y no tiene sentido pretender distinguir con claridad dónde opera lo reparatorio y dónde surge lo emergente. Improvisar no es algo necesariamente dichoso. Puede doler, abrumar, asquear, pero está funcionando. Años de aceleración social, de multiplicación de los intercambios, de precariedad económica, de vértigo existencial, de gestión del riesgo tal vez nos dieron elementos para improvisar. De un modo, más o menos inconsciente, nos hemos estado preparando para lo imprevisto.

Saberes y aprendizajes

Mi padre acaba de cumplir 70 años. Hasta hace unos días, nunca había amasado nada. Pero hace unos días amasó, por primera vez, tallarines. Y luego otra vez. Y luego pasó a otros platos de pastas. Una disrupción que para la humanidad no tiene mucho sentido, pero para su propia experiencia y la sistémica de mi familia de origen, sí. Hizo falta una pandemia para que llevara adelante una actividad nunca antes realizada. Tal vez, me digo, el riesgo de la catástrofe sistémica no conlleva lo mismo para los componentes. Quizá en los componentes (mi padre, por ejemplo) ese riesgo se traduce en una alteración de sus futurizaciones, de sus proyecciones a futuro, y en una reconfiguración de sus vínculos con [la futuridad](#). La pandemia obliga a inventar de un modo que pareciera partir de la improvisación y no del plan o el proyecto. Si la entendemos como una catástrofe, la pandemia tiene, como revés de la disgregación de las estructuras, un empuje inventivo que, en un primer momento es, [parafraseando a Stanislaw Lem](#), una posibilidad sin imagen de destino. Mi padre, por ejemplo, no instrumentó la futurización “amasar pastas” como acción para otra cosa que no fuesen el acto y las consecuencias de ingerirlas (saciar el hambre, disfrutarlas, compartirlas, comentar el hecho). No espera de esas pastas otra cosa que las consecuencias previsibles que encierran las pastas. Pero esas pastas son también, [parafraseando ahora a James Lindsay](#), el territorio de unas posibilidades que no sabemos que existen (1921). Es decir, esas pastas fueron una máquina de producción de posibilidades. Esto permite decir que, en una catástrofe, la improvisación es un modo de propiciar posibilidades, o incluso de cuidar –aunque nunca garantizar– la posibilidad de que haya posibilidades, mejores posibilidades.

En una entrevista que le realizaron a propósito de la improvisación en el jazz, [el filósofo](#)

[Fred Moten dijo](#) que la experiencia de la diáspora africana, con su desarraigo, su aterrizaje en unos territorios desconocidos, las profundas asimetrías del poder esclavizante y la alteración profunda de los patrones culturales, familiares y de las actividades productivas, religiosas y sociales, podía ser pensada como una improvisación a gran escala, poblacional, prolongada y a la vez cambiante. Esas personas apresadas, transportadas, maltratadas, vendidas, localizadas y agrupadas tuvieron, según Moten, que inventarse una vida (y, agregaría yo, una dignidad) a partir de una situación para la cual sus experiencias previas y sus horizontes de expectativas no tenían eficacia salvo como insumos para dicha invención.

Hay una relación estrecha entre lo que sabemos, lo que valoramos de lo que sabemos y los vínculos con el futuro que nos definen (que, por supuesto, exceden largamente lo que sabemos). Por eso es interesante ver qué sucede con los saberes, los recursos acumulados o disponibles, en estas condiciones pandémicas de improvisación social. Un ejemplo: cuando la cuarentena recién comenzaba, pero ya era obvio que estaríamos guardados un buen tiempo y que las consecuencias económicas afectarían rápida y duramente a sectores sociales empobrecidos, un grupo de militantes planificó y llevó adelante una olla popular en un barrio rosarino. La olla popular puede pensarse como un paliativo. En buena medida, lo es, pero sus efectos exceden su función. La olla, como dicen sus organizadores (el colectivo La Cabida, del barrio Ludueña), los unió. Y en esa reunión hizo que saberes y recursos hasta entonces no conectados tuvieran que funcionar juntos propiciando algo nuevo: comunicación en redes, gestión de las donaciones, confección de barbijos, preparación de grandes cantidades de comida, logística, autoprotección, relaciones con lxs vecinxs. Cuando colapsa una normalidad (llamemos a eso catástrofe) no se sabe qué de lo que se sabe va a funcionar en el nuevo escenario. Y esa impredecibilidad de lo eficaz es constitutiva del vínculo improvisatorio con la futuridad.

Cuando la catástrofe es vasta, la improvisación tenderá a serlo. Y creo que, desde cierta perspectiva, eso está pasando; existen señales de improvisación social como modo de lidiar con la catástrofe. Redes de ayuda vecinal, experimentos masivos con políticas sociales, colaboraciones globales de investigadores en búsqueda de vacunas, protocolos de cuidado, desarrollo de aplicaciones sociales, alianzas políticas inesperadas, estallidos sociales, la consolidación del Ingreso Universal como un tema de agenda, la ampliación de la incidencia del comercio justo. Claramente, no es lo único que se está cocinando en este caldo global (es cuestión de rastrear qué están pronosticando las corporaciones capitalistas o las imágenes de futuro que ordenan a la ultraderecha, tópicos que merecerían otros artículos) pero es una línea a tener en cuenta, y considerar en sus potencialidades futuras. Hay elementos para pensar en la posibilidad de incorporar estrategias de improvisación social en el corazón de la inventiva política poscapitalista. De dejar márgenes abiertos a la pregunta por cómo queremos vivir, de encontrar la potencia que puede tener no saberlo.

Puntos de pasajes

Los factores que resultaron en el encierro de la mitad de la población mundial son múltiples. Fenómenos y procesos técnicos, demográficos, comerciales, culturales. Y también, como mencionó Habermas, fenómenos morales, porque a pesar de todo subyace un principio de no dejar morir que, al menos hasta ahora, ha primado por sobre la tendencia a “la supervivencia de los más aptos”. Por ahora se impone la futurización “[seguir vivos, no ver morir a miles](#)”.

Pero hay más en juego. No estamos encerrados solamente porque tememos morir o porque el Estado teme que moramos o porque los cálculos del mercado también le dan que lo mejor es cuidar a los consumidores hasta que pase lo peor porque los vivos compran más que los muertos. La cuarentena es una respuesta sistémica. Estamos encerrados también porque los Estados (o partes de sus tramas) y los mercados (o partes de sus tramas) temen morir, en la medida en que el colapso podría llevar a formas del caos y la desorganización en los que la dominación se vuelva dificultosa y la valorización pierda patrones de ordenamiento.

Podría pensarse que en las manifestaciones de la derecha brasileña, española, argentina y estadounidense no solo existe una demanda por volver al movimiento –bajo el reclamo por “la libertad”– y el rechazo al control estatal, sino que se reconoce el poder inmenso de una masa de contagiados. No habría que descartar que las ultraderechas anticomunistas, antidemocráticas, ultraneoliberales, supremacistas estén, en cierto sentido, pugnando, antes que, por el retorno a la normalidad capitalista previa, por fomentar un caos social y político que pueda, luego, definirse por la fuerza. Pero quizá se pueda aprovechar ese temor estatal y de mercado en otros sentidos; y se puedan aprovechar también los recursos que la pandemia ha llevado a movilizar, de forma novedosa para los propios actores. Estamos obligados a pensar en escenarios no planificados. Hay que ocupar esas imágenes de futuro que también preocupan a los estados y los capitales para abrir otras posibilidades.

Llamaría *puntos de pasaje* a las futurizaciones, dispuestas a la mutación, utilizables para generar otras condiciones para la vida. Unos *puntos de pasaje* que se orienten por principios de igualdad y justicia, de diferencias que no decanten en desigualdades, que sean funcionales “al arte de reconocer el rol de lo imprevisto, que los cálculos, los planes, el control tienen un límite. Calcular los elementos imprevistos quizá sea la operación paradójica que la vida más nos exige que hagamos” ([Solnit, 2020](#)). ¿Puede esa operación paradójica alimentar una estrategia política? Creo que sí.

Si el capitalismo “calcula los elementos imprevistos” en términos de reducción de los mismos a factores de valorización, hay que propiciar y conjurar posibilidades cuyo fundamento o destino no sea la ganancia sino la producción, una y otra vez, de igualdad y justicia. La improvisación puede ser un recurso valioso para esto. Si la practicamos como una actividad que se rige por un principio y no por un itinerario prefijado o una figura de destino, quizá nos permita encontrarnos con posibilidades que no estamos buscando.

En su fantástico [Imaginación e invención \(2015\)](#), [George Simondon](#) sostiene que “para prever no se trata solamente de ver, sino también de inventar y vivir, la verdadera previsión es en cierta medida una praxis, tendencia al desarrollo del acto ya comenzado”. Me parece por demás interesante esa posición, que se desliga virtuosamente de dos recaídas: por un lado, de la imagen a la que ir (la visión-objeto de la previsión) y, por otro, de una suerte de presentismo sin límites. En lugar de eso, la idea de Simondon permite articular inventivamente nuestras condiciones y posibilidades actuales –aquello que ya ha comenzado– con la tendencia hacia el porvenir. Lo que veremos ya no será una figura de destino sino una formación continua, casi me dan ganas decir “orgánica”, de unas imágenes por las cuales pasaremos como quien pasa por una transfiguración para volver a inventar y volver a transfigurarnos. Es ahí donde la utopía –y su versión negativa, la distopía– dejan de ser categorías significativas, y la posutopía abre paso a una imaginación cinética, en la que la improvisación social se convierte en materia prima de una invención política.

Ezequiel Gatto. Investigador y docente.

Todavía insisto

Instagram: [@castagninomacro](https://www.instagram.com/castagninomacro)
#todaviainsisto

“Todavía insisto”, es un proyecto virtual alojado en el Instagram del Museo. Reúne **una selección de artistas** que conformaron la nómina del inicial proyecto expositivo: **“Todavía insisto. Acerca de batallas y símbolos en la colección Castagnino+Macro”**, programada para inaugurar a principios de abril de este año en el Macro con obras de la colección.

En el contexto actual, atravesado por el aislamiento social, el proyecto es abordado en torno a trabajos cuyas operatorias y modos de circulación empatizan con la sensibilidad del momento. Desde esta perspectiva, obras pertenecientes a la colección Castagnino+Macro fueron articuladas con otros trabajos de los autores fuera de la misma. El nombre de la exposición refiere a la obra de **Federico Manuel Peralta Ramos** *Todavía insisto (Oración-bandera)*, artista de la colección que inicia este ciclo virtual con un compendio de frases, textos y poemas. Continúa con un recorrido por las piezas que integran el proyecto *Lejos de todo lejos de ti, los dibujos de la isla* de **Pauline Fondevila**, acompañada por sus producciones escritas y musicales. Asimismo, *Pensar es un hecho revolucionario* de **Marie Orensanz** puso en foco su manifiesto *Eros*, obra de 1974 fundante en su carrera.

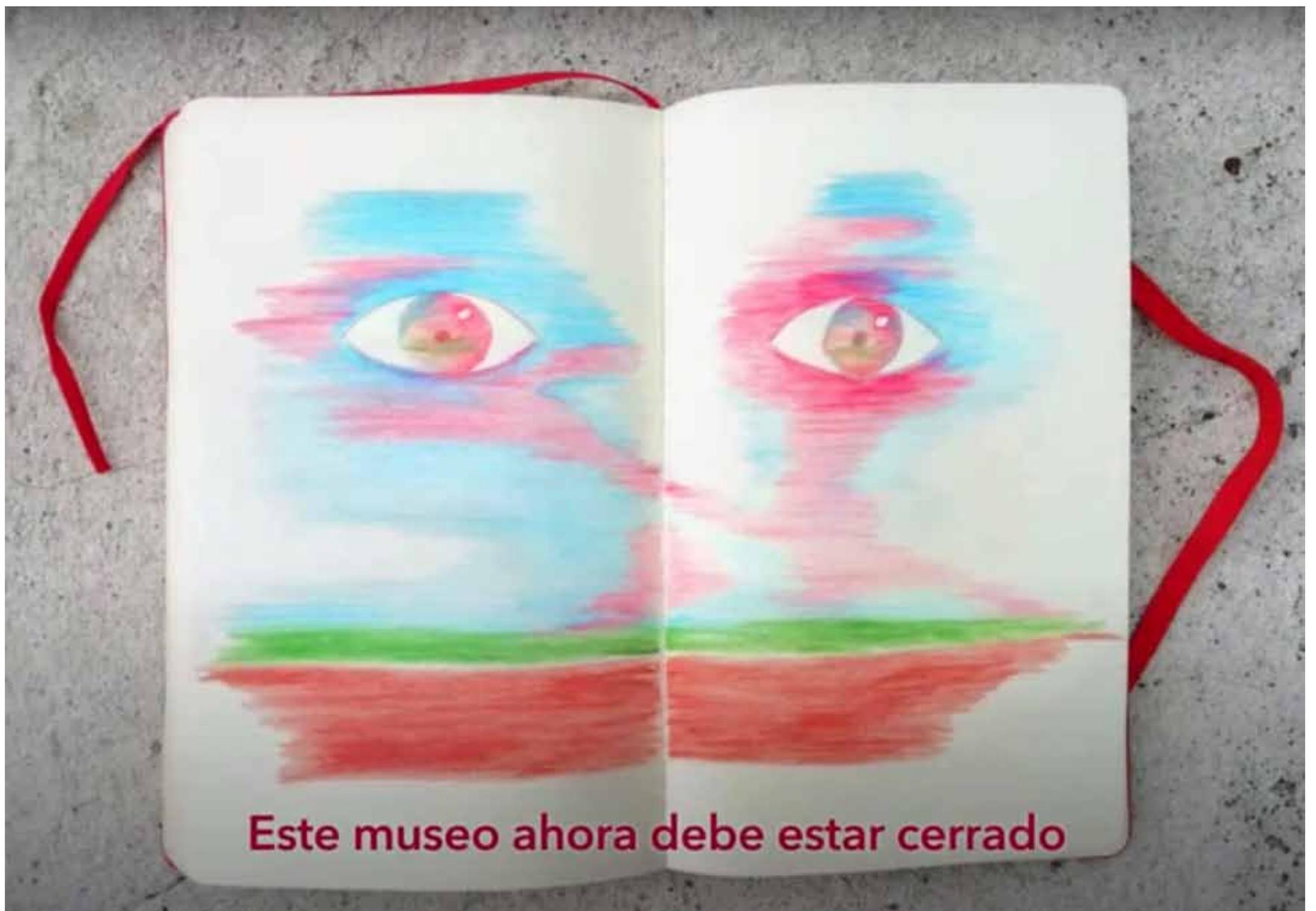
Durante este proceso de trabajo, la virtualidad se consolidó como el espacio natural de circulación de las prácticas artísticas. Esfera autónoma puesta en valor para la cual el Museo Castagnino+Macro comenzó a gestionar nuevas producciones de autor.

En este sentido, como cierre de **“Todavía insisto”** se invitó a las artistas **Pauline Fondevila** y **Claudia del Río** a realizar una producción original en video. Ambos proyectos trabajan con situaciones propias del contexto de la ciudad en el momento actual. Con *Querido museo* Pauline Fondevila propone la lectura de una carta, nostálgica y emotiva dirigida al museo que en este tiempo se encuentra cerrado al público. Un repaso melancólico sobre el lugar que ocupa en su vida, en el paisaje de la ciudad y en la vista de las islas.

Claudia del Río con *Un día en la tierra* se acerca a la orilla del Paraná, en un momento histórico no solo por el aislamiento social sino también por la sequía del río, que alcanzó su nivel más bajo en casi 50 años. El sonido del oleaje está presente en cada una de las tomas que encuadran una serie de esculturas / objetos precarios realizados con elementos del entorno y dispuestos en este escenario. El río se presenta, así como un espacio que aloja y promueve la creación.

Pauline Fondevila

Artista, escritora, compositora y cantante.
Su obra integra el [patrimonio del Castagnino+Macro](#).



Querido Museo
[Acá el video en YouTube](#)

Claudia del Río

Artista y docente. Co-fundadora del Club del Dibujo.
Su obra integra el [patrimonio del Castagnino+Macro](#).



Un día en la tierra
[Acá el video en YouTube](#)



Terapia para ubicuos compulsivos

Por Rafael Cippolini

Una de las recurrencias en las notas de los medios en esta pandemia fue, era esperable, la situación de los artistas en cuarentena. Las respuestas, muchas veces minicrónicas, también fueron previsibles (¿qué no lo es en un contexto de emergencia virósica?): mucho aislamiento, mucho taller improvisado en casa.

Cuando me convocaron para estas líneas, recordé inmediatamente el Festival Anfibio de Pensamiento Contemporáneo, en el Centro Cultural Parque de España, al que fui invitado en mayo del año pasado. Más específicamente, volví a la primera pregunta que me hicieron al llegar: ¿Cuántas horas al día estás frente a una pantalla? Antes de decir nada, sentí un ridículo escalofrío. ¿Qué tan adictos nos fuimos volviendo, casi sin darnos cuenta, de la tiranía de los celulares inteligentes?

¿Ensimismamiento? Más bien, deberíamos festejar cada minuto que el hacer arte (entiéndase lo que sea por esto) nos mantiene alejados, ausentes de las pantallitas. Más que aislamiento, fuimos absorbidos por una hiperconexión de la que hace bastante rato somos yonkis.

Mientras tipeo, en todo el planeta la actividad docente, comercial, recreativa y logística es hegemonizada por los servicios de internet. Si antiguamente solía denominarse “caja boba” a la televisión por el condicionamiento ejercido sobre nuestra atención y visibilidad: ¿cómo deberíamos llamar a estas pantallas de bolsillo? Ni más ni menos, la cavernosa pesadilla platónica remixada hasta el infinito.

Los museos y centros de aprendizaje descubrieron, en pocas semanas, que la modalidad on-line había llegado para apropiarse de todo. La adicional valoración de un seminario presencial se vio arrasada por una casi instantánea demanda proveniente de los sitios menos presumibles. Entre otras tantas razones, cuando por fin conquistemos la ansiada “nueva normalidad”, los hábitos digitales nos habrán colonizado en proporciones incuantificables. Como predijo hace casi veinte años William Gibson, ya no sabemos cuándo estamos afuera o adentro. ¿Se acuerdan de las *Wall TV* de los años ‘60 y ‘70, esas paredes repletas de televisores que nos sorprendían en los estudios de televisión? *Zoom*, *Meet* y otras aplicaciones ya las trajeron a nuestras casas. Con sólo ir de la cama al living, es inevitable encontrarse con algún familiar hablándole a la cuadrícula decorada con caritas de una *laptop*.

Nadie, nadie está salvo de las pantallas.

Hace mes y medio comencé a hacer terapia, por primera vez en mi vida. A mis 53 años. Efectivamente, videollamada mediante.

Diez años atrás, Mercedes Bunz revisaba la premisa de Marshall McLuhan: si la tecnología era la extensión del cuerpo humano por otros medios, parecía saludable que nos preguntáramos cómo se efectivizaba esa continuidad, qué contrato tácito firmaba nuestro cuerpo con la máquina (que viejo suena hoy llamar máquina a un celular).

Recuerdo que, en mi blog de entonces, un proyecto concluido que todavía sigue ahí y se llama [Cippodromo](#), comencé a preguntarme por un “inconsciente informático”. También por lo que conocemos como sexo virtual, peculiar ejercicio amatorio donde uno sólo de nuestros sentidos está presente (o al menos dos, no hay que olvidarse del tacto).

Entre otras tantas cosas también me cuestionaba la evolución de los estudios sobre el ocularcentrismo, las saludables sospechas sobre la veracidad de las retinas, más que nunca en tiempos post-Photoshop. ¿Queda alguna realidad que no esté photoshopeada en estos días en los que la prensa papel (también carne de Photoshop y programas similares valga la paradoja) agoniza sin remedio? En fin, los más jóvenes nunca entenderán que existió una época en las que ni la Coca-Cola ni Disney podían prever que Google los arrollaría en términos de popularidad planetaria.

Pues bien, los artistas, como todo ejemplar humano, pasan una inmensidad de horas mirando la pantallita de su celular. Si como quería Joyce, son adolescentes o incluso niños y adultos jóvenes, esta será su condición innata: ubicuos irrecuperables, ya que su compulsividad es natural.

Contrario sensu, sigo conservando los títulos de Paul Virilio en mi mesita de luz. De él aprendí que siempre que se inventa una tecnología, se crea una catástrofe. Créanlo o no, no soy ni pesimista ni tecnofóbico. Pero nadie puede negar que con los aviones nacieron los accidentes aéreos, con los trenes los descarrilamientos, con la electricidad la muerte por electrocución, con la televisión los programas de chimentos. Pues con los celulares, entre otros miles, las horas extras que nadie nos retribuirá y una distancia corporal que antecede a las medidas anti-contagio. Los besos y los abrazos que verbalizamos cada vez que mandamos un mensaje de audio son abrumadoramente más que los que efectivizamos físicamente.

Presumo que, así como la modalidad *online* experimentó un breve *delay* en imponerse –al menos valorativamente– sobre la presencial, asimismo lo experimentará el con-

cientizarnos sobre las catástrofes de la ubicuidad. Adorables catástrofes. Y es sólo el comienzo. “Aquí, allá y en todas partes”, como cantaban los Beatles (Ringo cumplió 80 y la inolvidable Yoko 88).

La ubicuidad es atroz, pero ¿cómo no amarla? Hace más de una década dije en una ponencia: “Espero seguir teniendo relaciones carnales con los derivados del invento de Gutenberg hasta mi último suspiro, pero no niego que mi inconsciente ya está muy, pero muy polucionado por los bits. Ambas son situaciones deliciosamente pornográficas”. No sé si estará demodé, pero Baudrillard nos previno oportunamente que la pornografía no se limitaba a la pornografía, sino que ya era una condición cognitiva.

Descendientes de Galeno en toda la galaxia, les ruego: por favor, la ubicuidad, tanto como la pandemia, está entre nosotros. No nos dejen sin una buena terapia.

Rafael Cippolini. Escritor, ensayista y curador.

Cómo inventé un Congreso Imaginario Aira en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Basado en un caso real)

Por **Beatriz Vignoli**

Una tarde de 1980, Adi Shankaracharya renacido viajó en tren desde San Miguel hasta la Estación Rosario Norte para encontrarse con sus cuatro discípulos y sentarse a la orilla del río. Traía en su morral y venía leyendo en el tren un libro de Dylan Thomas, quien fue un avatar de Dylan, dios del agua y hermano del dios solar Llewellyn, cuyo nombre significa en gaélico “Qué puntería que tiene este pibe”. Los dieciocho whiskies que se tomó Thomas antes de morir causaron su renacimiento bajo la forma de un sábalo, que en aquella tarde de 1980 venía nadando por el río Paraná en sentido opuesto al del tren en el que viajaba Adi Shankaracharya, ahora renacido en San Miguel bajo el nombre de Rafael Botticelli y apodado Beto. [Adi Shankaracharya](#) bajó del tren, caminó por una explanada desierta bajo grandes arboledas y llegó hasta el bosquecillo detrás de los silos frente al río donde no lo esperaban sus cuatro discípulos sino sólo una de ellos, que llevaba por nombre artístico el de Julia Casandra (seudónimo de Beatriz Vignoli) y no era el renacimiento de nadie famoso ni mítico, porque había sido sólo un chungungo o nutria marina chilena en su vida anterior. De los otros tres discípulos que tendrían que haber estado esperándolo en el bosquecillo detrás de los silos, a una no la había dejado salir su madre de la casa y los otros dos (Car Men & Her Man) habían ido a buscar un porrón de cerveza. Antes de que llegaran con el porrón caminando por las vías desiertas, Adi Shankaracharya y Julia Casandra se habían sentado a contemplar tranquilamente el río cuando un prefecto que sigilosamente los había estado acechando asomó su cabeza oscura por entre la horqueta de un árbol del bosquecillo y apuntó a la cara de Adi con un arma reglamentaria calibre nueve milímetros. Adi lanzó una carcajada que contagió a Julia y la risa de los dos causó la instantánea iluminación paralizante del prefecto, que quedó fijo en el tiempo, congelando temporalmente con él a Julia Casandra y al bosquecillo, en uno de cuyos árboles se transformó ella. Mientras esto sucedía en lo alto de la barranca, el sábalo que era Dylan Thomas renacido entraba en las esclusas de un barco chino bautizado como Li Po.

Cuando Car Men & Her Man llegaron con el porrón, habían pasado veinticinco años, estaban inaugurando un museo de arte contemporáneo en el lugar y la cerveza ya estaba caliente. La explicación de esta demora tan inverosímil es que fue otro de los efectos de la carcajada de Adi, que enlenteció el tiempo en todo el lugar, razón por la cual era el lugar ideal para construir un museo, porque permitía la conservación de las obras al instalarlas en un tiempo intrínsecamente demorado. Al saltar a Li Po, Dylan se salvó por fracciones de segundo de la onda expansiva de tiempo enlentecido que había sido causada por la risa de Adi. Con Dylan entró a Li Po también una sábala y en sus esclusas se reprodujeron ambos a velocidad vertiginosa, causando una invasión de sábalos en las aguas del Yang-Tsé, que no pudo ser contenida y fue tan arrasadora que treinta y nueve años más tarde el linaje de sábalos produjo un espécimen mutante que al ser comido por un turista tailandés de cuyo nombre no quiero acordarme detonó enseguida una epidemia viral letal que se expandió a pandemia y enfermó literalmente a todo el mundo. Para prevenir contagios, se cerraron todos los museos, incluido el que se había construido a la orilla del río Paraná aprovechando la lentitud temporal del lugar.

Una tarde de 2020, mientras todos estaban encerrados en sus casas desde hacía meses, salvo algunos valientes que se animaban a pasear por el ahora embellecido bosquecillo de la barranca donde el prefecto seguía congelado en el tiempo y todos lo creían una estatua de bronce, Julia Casandra cumplió cuarenta años como árbol y empezó a desentumecerse y a pasear por la barranca, que había sido intervenida por eximios paisajistas y parecía un paisaje rococó. La ayudó el silencio reinante. Todos los animales y plantas, tanto los renacidos como los metamorfoseados como los simplemente nacidos, estaban superando el estrés crónico que les daban las multitudes humanas antes de la pandemia, y algunos incluso volvían a sus formas anteriores. Esto último era un efecto secundario del enlentecimiento temporal causado por la carcajada infinita que Adi Shankaracharya renacido emitió antes de disolverse en una iluminación universal. Retransformada en ella misma, Julia Casandra se puso a contemplar el bosquecillo y vio ahí una performance de la performer mexicana [Ruth Viguera Bravo](#), que consistía en una “puja” en honor de los átomos dispersos de Adi y del árbol en que Julia se había transformado. El árbol ya no estaba porque ahora era nuevamente Julia, quien se dio vuelta a mirar el río Paraná y vio salir de sus aguas a una mujer rubia en malla enteriza roja a lunares blancos con volados. “¿Cómo te llamas?”, le preguntó Julia Casandra a la mujer recién salida del río, usando el “tú” porque el voseo no era una costumbre literaria bien vista en Rosario en 1980. “Claudia”, respondió la mujer con una sonrisa. “¿Claudia cuánto?”, preguntó Julia, sucumbiendo al hábito policial de su época de preguntar hasta el signo zodiacal a desconocidos. “Claudia del Río”, dijo la mujer rubia salida del río. Ruth terminó su “puja” y se les acercó y entre las tres improvisaron una danza. La danza sanó el enlentecimiento del tiempo y alejó de allí los últimos átomos iluminados de Adi, que de-

ramaron su energía entusiasmando a las danzantes, quienes empezaron a danzar cada vez más rápido hasta que la colosal energía cinética producida por su danza derritió al prefecto de bronce, que se convirtió en un hilo candente que se escurrió hacia el río. Una vez en el agua, se solidificó en una masa amorfa de bronce que los pescadores encontraron y decidieron salir a vender por kilo. “¿Y ahora qué más podemos hacer?”, preguntó Ruth. Se habían cansado de danzar y descansaban en el bosquecillo, sentadas sobre las dichornias que habían sembrado desde semilla los paisajistas contratados por el museo junto al río. “Nada, no podemos visitar el museo, está cerrado por la pandemia”, se quejó Julia, que, gracias a sus capacidades telepáticas, contagiadas por ósmosis de Adi, estaba completamente al tanto de la nueva situación.

“Es una nueva situación”, reflexionó Claudia. “Tenemos un museo vacío a nuestra disposición, chicas”, se entusiasmó Ruth. “¿Qué podemos hacer?”, repreguntó Julia. “Ya sé. ¡Organicemos un congreso Aira!”, exclamó Claudia. “¿Un congreso con el museo cerrado?”, preguntaron al unísono Julia y Ruth, que se morían de ganas de tomarse unos cachamates con hierbas serranas. “Es que va a ser un congreso de personajes”, explicó Claudia. “Convoquemos a los personajes de los 101 libros de César Aira y ellos van a encontrar la forma de entrar al museo”, resumió. Julia y Ruth festejaron la idea con gritos apaches feministas y el sonido atrajo a Car Men & Her Man, que subieron desde la orilla del río arrastrando los pies. Se habían convertido en pescadores alcohólicos adictos a la Quilmes caliente.

Beatriz Vignoli. Poeta, narradora y cronista cultural. Trabaja en el Diario *Rosario12*.

Presente incierto

Por Daniel García

Me han invitado a escribir sobre el presente, algo que, más allá de mi poca destreza con la escritura, considero siempre difícil porque siento que es semejante a intentar trazar el mapa de un territorio sin movernos de un único punto. Se habla de que estamos viviendo un presente **incierto**, pero, comencemos por acordar esto, el presente es **siempre** incierto. Sus límites son imprecisos y borrosos, a veces mientras estamos pensándolo, el presente se va rápidamente transformando en pasado, mientras que en otras ocasiones parece extenderse indefinidamente a lo largo del tiempo sin alteraciones significativas. Por su parte el futuro, que en algún momento devendrá presente, siempre desconocido e imprevisible, no existe aún más que como virtualidad. Estamos en manos del azar, de la contingencia. Mañana una maceta puede caer desde un balcón sobre mi cabeza, un accidente nuclear borrar a una ciudad del mapa o un asteroide acercarse demasiado al planeta. Estoy persuadido de que no existe ni dios ni destino y el rumbo de la historia, camino que sólo podemos ver una vez que lo hemos transitado, no es sino la resultante del conflicto entre millones de accidentes, condicionantes psíquicos y voluntades, por nombrar sintéticamente algunas de las variables en juego.

Me encuentro entonces en la incómoda posición de escribir sobre algo que desconozco. Pero tal vez valga la pena correr ese mínimo riesgo. La vida es cambio, movimiento, variación. Y riesgo. “La vida es un riesgo inconsiderado que nosotros, los vivos, corremos”, escribe Anne Dufourmantelle al comienzo de su hermoso *Elogio del riesgo*. Antes de proseguir, debo confesar la poca simpatía que siento por el término “normalidad” que tanto se emplea por estos días. No termino de entender qué es lo que entra dentro de lo “normal”. ¿La explotación del hombre por el hombre? ¿La destrucción de la naturaleza? ¿El abuso del poderoso frente al desvalido? El diccionario apunta que lo normal es lo habitual y que un hábito es un modo de proceder adquirido por la repetición de actos iguales. Es decir, la costumbre. Nuevos y viejos hábitos, nuevas y viejas costumbres. Lo que me recuerda a la historia de Flitcraft.

Esta es una historia que Dashiell Hammett hace contar a Sam Spade, su detective protagonista de *El halcón maltés*. La transcribo aquí, algo resumida, por si no la han leído o no la recuerdan. “Un tal Flitcraft salió un día de su agencia inmobiliaria, en Tacoma, para ir a almorzar y no volvió nunca más. No acudió a la cita que tenía para jugar al golf aquella tarde a las cuatro, aunque fue él quien tomó la iniciativa de concertar, menos de media hora antes de salir a comer. Su esposa y sus hijos nunca volvieron a verlo.”

Sam Spade se ocupa del caso, y eventualmente descubre el paradero de Flitcraft, viviendo bajo otro nombre y vuelto a casar. Sigo con el relato: “Lo que le pasó a Flitcraft fue lo siguiente: Yendo a almorzar pasó por delante de un bloque de oficinas que estaban empezando a construir. Una viga o algo así cayó desde una altura de ocho o diez pisos y aterrizó en la acera a dos pasos de él. Le pasó rozando, pero no llegó a tocarle, aunque el impacto hizo saltar un trozo de pavimento que fue a darle en la mejilla. (...) Fue consciente entonces de que los hombres morían de manera fortuita, de que sólo vivían mientras el azar no los señalaba con el dedo. Lo que le turbó no fue, principalmente, la injusticia del hecho en sí: eso lo aceptó después del primer susto. Lo que le turbó fue el descubrimiento de que gestionando sensatamente sus asuntos había perdido el paso, y no al revés, de la vida. Me dijo que apenas se había alejado diez pasos de la viga caída cuando supo que no volvería a tener paz mientras no se hubiera adaptado a esa nueva visión de la existencia. (...) Vagó sin rumbo fijo durante un par de años y luego volvió al Noroeste para establecerse en Spokane, donde se casó. (...) Flitcraft no lamentaba lo que había hecho, le parecía suficientemente razonable. Creo que ni él mismo sabía que había acabado pisando el mismo terreno que había creído abandonar en Tacoma. Pero esa es la parte de la historia que siempre me gustó. El hombre se había adaptado a que cayeran vigas y luego, como no caían más, se adaptó a que no cayeran”.

Es muy probable que, en mi caso, el problema con la distinción entre vieja y nueva normalidad no sea solo con esa palabra, sino con el corte en la temporalidad. No puedo evitar tener un punto de vista absolutamente personal en esto. Si un instante ha marcado para mí una radical escisión en el tiempo, un categórico antes y después, no ha sido la aparición en China de un virus respiratorio sino la muerte: a fines del pasado año, de mi pareja, la poeta Gilda Di Crosta. Es un acontecimiento que ha afectado de tal modo mi visión de todas las cosas, que no lo puedo soslayar. La pandemia es, para mí, sólo uno de los componentes indeseables de un mundo nuevo en el cual ya no me gusta vivir, el mundo después de Gilda. Esta es tal vez, lo pienso ahora, una de mis mayores dificultades con el tiempo presente, y posiblemente debería haber comenzado por aquí, o quizás, pensándolo mejor, haberme simplemente rehusado a escribir. Varias veces he cerrado el archivo de Word al llegar a este punto y otras tantas lo he vuelto a abrir, sin estar seguro de por qué insisto en continuar.

Trataré de todos modos, de referirme a este presente común que nos convoca a escribir. Comencé a interesarme por la aparición del virus a principios de año, antes de que la enfermedad fuese etiquetada como pandemia. Pero seguía las noticias en una forma distanciada, como si asistiera a la proyección de una remake, ralentizada y extendida, de la película *Contagion* de Steven Soderbergh. Lo más sorprendente era que lo imprevisible llegaba en una forma muy previsible, tanto así que, a la inversa de lo que suele ocurrir,

la película ya se había filmado **antes** de que sucediera en la vida real. Así pudimos ver países sorprendidos frente a lo que debería haber sido evidente y predecible, que luego de años de dismantelar y desfinanciar la salud pública, esta iba a colapsar ante la primera crisis seria.

El confinamiento obligatorio me brindó la posibilidad de aislarme sin sentirme culpable. Fue para mí la situación ideal, me ayudó a procesar mi duelo y a concentrarme en mi trabajo, recuperando las ganas y la felicidad de pintar, aún en circunstancias dolorosas. Creo hablar en nombre de la mayor parte de los artistas si digo que estamos muy acostumbrados a las cuarentenas, y que nos resultan necesarias. Por eso es que buscamos hacer residencias, que son una suerte de cuarentenas creativas, aislados de las contingencias cotidianas. Es claro que se llega a punto en el que uno necesita el indispensable contacto con los demás, así como necesita el contacto y el diálogo con las obras de arte. (La diferencia entre abrazar a alguien o hacer una videollamada, es tan grande como la de estar frente a una pintura o ver su foto).

En estos meses he oído hablar también de “un mundo en suspenso”. Puedo interpretar esto como el estar expectante ante la incertidumbre. También puedo pensar suspendido en el sentido de colgando en el aire. Figuradamente, mucha gente ha quedado colgando en el aire, con sus trabajos o negocios interrumpidos por un tiempo indefinido e imprevisible. Pero no entiendo suspendido en el sentido de detenido. El mundo no se ha detenido, la vida no se ha detenido. Los astros siguen girando, las estaciones transcurren, y la naturaleza ha intentado recuperar los lugares en los que el hombre, momentáneamente, retrocedió. Lamentablemente tampoco se ha detenido la injusticia. Ni la avaricia ni la especulación. Ni el racismo se ha detenido ni el patriarcado ha retrocedido. Los femicidios no se han detenido, ni el narcotráfico lo ha hecho. En Rosario corremos más riesgo de morir por una bala perdida que por coronavirus. Si la contaminación global disminuyó por unos días, pronto recuperó el terreno perdido. La destrucción del ecosistema no se detuvo, como desafortunadamente podemos comprobar en nuestra ciudad con la quema de los humedales, cuya humareda nos intoxica cotidianamente. La policía ha asesinado o desaparecido gente en todo el país (dieciséis casos al día de la fecha). Quedarse en casa es más seguro, si uno no sucumbe a emanaciones de monóxido de carbono, incendios, violencia de género o disparos en la cabeza, entre otras causas de muerte en esta ciudad en estos meses. Tampoco ha dejado la gente de morir de cáncer, ni de otras enfermedades, aunque esas defunciones no se contabilicen como las del virus. Pero, ya lo he dicho, la vida es cambio constante, es movimiento, es riesgo y es incertidumbre. Como he escuchado desde chico, lo único seguro es la muerte. Seguro en el sentido de que ciertamente sucederá y seguro en el sentido de estar ya libres de todo peligro ulterior. Está bueno no correr riesgos innecesarios y tomar precauciones, pero no al punto de emular a esos

paranoicos que al creer a sus seres queridos bajo una terrible amenaza deciden matarlos para que nada más les pueda hacer daño. De modo que, a pesar de que la incertidumbre nos acompañará siempre, aprovechemos la breve vida. *“Tú que estás vivo, disfruta de este lugar que caldea el amor /antes de que el terrible Leteo atrape tus pies huidizos”*, dice Goethe en sus *Elegías romanas*, cita que Roy Andersson usa como epígrafe de su película *Du levande*.

Voy a terminar con algunas palabras de Anne Dufourmantelle. El riesgo, la incertidumbre del futuro, “de alguna manera desmantelará la reserva de fatalidad incluida en todo pasado abriendo una posibilidad de estar en el presente”.

Daniel García. Artista. Su obra integra el [patrimonio del Castagnino+Macro](#).

El gran adentro

Por Nancy Rojas

¿Cómo podemos pensar en tiempos de urgencia sin los mitos autoindulgentes y autogratificantes del apocalipsis, cuando cada fibra de nuestro ser está entrelazada en, y hasta es cómplice de las redes de procesos en los que, de alguna manera, hay que involucrarse y volver a diseñar?

Donna Haraway¹

Seguir con el problema es el libro que no pude retirar el viernes 20 de marzo de este año, porque desde ese día había quedado decretada la cuarentena. La librería me ofreció enviarlo a casa entre las 17 y las 18 como última chance, sino iba a tener que esperar al 13 de abril –día de mi cumpleaños– en el caso de que se abrieran de nuevo los locales comerciales. Pese a que me había propuesto leer ese libro durante el confinamiento, preferí usar esas horas de espera en casa para hacer las **adquisiciones** hogareñas. Finalmente, al libro lo compré la primera semana en que las librerías rosarinas pudieron empezar a hacer envíos sin abrir sus locales. Cuando llegó a casa lo puse en la biblioteca. Ya era tarde para comenzar, quizás lo leería a fin de año; pero después de ejercer la coadopción de un felino decidí traerlo a la mesa junto con otros textos que naturalmente fueron apareciendo.

Seguir con el problema no tiene que ver con mi recuerdo vivo del museo, pero a la vez sí. O mejor dicho sí, teniendo en cuenta nuestro empeño por hacer vínculos improbables entre temas, climas, sonidos u objetos radicalmente disímiles. Del mismo modo que *El patriarcado del Osito Teddy* o *Las promesas de los monstruos*, este volumen ofrece numerosos hallazgos; modos de transitar la ficción y la ciencia muy efectivos a la hora de compartir la lectura con series y películas ancladas a esferas de pura especulación biopolítica. Relatos donde se insiste en pensar al mundo a partir de la figura del apocalipsis, encontrando en la transtemporalidad una alternativa (*Terminator*, *Lost*, *Dark*, entre muchas otras). Ahora bien, ante todo, Haraway hace un llamamiento a traspasar las barreras ideológicas del antropocentrismo, pensando a nuestra época según la necesidad irrecusable de encontrarnos entre humanos y no humanos en prácticas tentaculares.

Salvando las diferencias geográficas y etnográficas que separan al universo Haraway del planeta museo Castagnino+Macro, lo que me interesa señalar es aquel concepto de

¹Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Buenos Aires, Consonni, 2019, p. 67.

esta autora que, creo, nos sirve hoy para redefinirnos como trabajadores del arte del siglo XXI. Como personas situadas en un ámbito naturalmente tentacular para **devenir** “**con**” y no “en”. En este caso, para **devenir con** un museo, con sus instalaciones ocultas (depósitos) y abiertas al público (tienda, salas), con sus investigaciones y sus objetos (obras, biblioteca, archivo, oficinas), con las personas que lo conforman.

Recuerdo que en un texto que presenté en una ponencia en 2017 en las XVII Jornadas CAIA, me referí a esos gloriosos años del Castagnino+Macro (2000-2010) considerando una frase de Paul B. Preciado, para quien el museo es antes que todo “una máquina abstracta cognitiva hecha de los afectos y del trabajo de mucha gente”. Al terminar de leer la cita noté que se estaba quebrando mi voz. Algo había pasado y yo no lo había notado antes. La activación performativa de la memoria acerca de mis años de trabajo en esa entidad había generado esta suerte de desliz emotivo y secreto que, por supuesto, nadie había advertido.

Como trabajadora destinada a programar un área (de investigación) y a coordinar el inmenso proceso de adquisiciones de piezas, en esos años devine con esa colección, con esas personas que conformamos el equipo del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro) desde 2004. Y es más, devinimos colectiva y curatorialmente en lo que parecía ser un momento clave para los procesos de institucionalización del arte contemporáneo en Argentina. Es que fue a partir de la crisis de 2001, que aquí y en diversos países de Latinoamérica se instauró definitivamente una cultura de la curaduría que se expandió desde el seno de los museos hacia otro tipo de espacios y entidades. Lo curatorial junto con la colectivización de las producciones artísticas, generó nuevos ámbitos de trabajo reinscribiendo al arte en programas afines a una cultura performativa, que operaba como reflejo de un cambio de paradigma.

Sesiones de investigación y estudio, charlas por teléfono, rituales, comidas y reuniones de café, montajes de exposiciones, conversaciones virtuales y telepáticas y, sobre todo, la alimentación permanente de una energía que le daba cada vez más vigor y trascendencia a las obras que iban ingresando en esta colección, marcaron este devenir colectivo. Creo, y estoy segura, que el macro tuvo mucho que ver en el desarrollo de una conciencia curatorial argentina, consignando la posibilidad de repensar las ideas de espacio, tiempo, cuerpo y producción como construcciones sistemáticas en crisis.

Pero hay algo a lo que quiero referirme acá y quizás de forma más específica y especulativa. La conciencia acerca de los huecos en la colección, que no se sentían como falencias recalitrantes sino como posibilidades de enmienda y de provisión de los deseos institucionales e historiográficos. Esta conciencia viva se reflejaba en nuestras listas. Si, las

listas que constantemente armábamos y que compartíamos para poder visualizar las faltas, los deseos, las marcas y las futuridades de ese patrimonio. Hoy rescato esa épica de las listas; listas de artistas, de obras, de teléfonos, de galerías, de muestras a visitar, de localidades, de vínculos. Podría decirse que estas listas eran un verdadero paraíso tentacular que referenciaba en parte nuestros modos de **devenir con**.

Como género, las listas constituyen una poética que sigue vigente en nuestras prácticas cotidianas de este presente en cuarentena. En un artículo que *reblogueé* un 13 de julio de 2013 en Tumblr, aparece una exquisita apreciación sobre las listas, de María Popova. Según la autora, Umberto Eco alguna vez dijo que “la lista es el origen de la cultura”. Y así lo pronunció también Susan Sontag en sus diarios donde, aprovechaba a escribir listas de pensamientos, de nombres, de canciones, de lugares, de libros. En este sentido, podríamos decir que las listas son el corazón del archivo escriturario de una colección, constituyéndose en una de sus fuentes posibles de activación. Y por ende, pueden ser leídas como un apartado literario de las textualidades de un museo.

Como comenté hace unos días en una conversación de Instagram con Fernando Farina, creo que, para seguir siendo contemporáneas y más allá de su período de inscripción, cualquier colección debe activarse y reactivarse constantemente. Y una forma clave de esa reactivación es la incorporación de nuevas piezas en sus horizontes. Esto me recuerda al modo en que se reactivan las energías de una casa, a cómo cambia el mundo cercano, nuestro gran adentro, cuando aparece una nueva especie con la que convivir, o inclusive un nuevo objeto o, por qué no, un fantasma. Con el sólo hecho de que éstos se presenten en nuestra cotidianeidad, nuestro sentido de la territorialidad y nuestras creencias quedan alteradas.

Nancy Rojas. Investigadora, ensayista y curadora.

El (pos)porno no va al museo

Por Javier Gasparri

Además de un inevitable e impuesto redireccionamiento, dado por la adaptación virtual de la enseñanza, para el desarrollo de la materia Posporno, que dictamos en la Facultad de Humanidades y Artes, nos enfrentamos con todo el equipo de cátedra a una paradoja. Por un lado, cómo plantear la formación en un espacio que hace de los cuerpos, en su inmediatez carnal, la materialidad más preciada para que haya obra, cuya presencialidad además es indispensable para el contagio colectivo; dicho de otro modo, con resonancias políticas: cómo no sentirnos cómplices del borramiento de los cuerpos, cómo evitar que el pretendido “aislamiento” fuese literal e interrumpiera o quebrara las lógicas de creación colectivas que propiciamos. Parecía algo sino imposible, al menos inviable. Pero, por otro lado, y he aquí la paradoja: cómo no pensar en los modos de circulación del porno y el posporno que hacen no solo de la virtualidad sino de la media(tiza)ción en sentido amplio su mecanismo más eficiente y decisivo de funcionamiento, su ensamble constitutivo para que la maquinaria funcione. Y eso a todos los niveles: desde lo más industrial del mainstream con todas sus variantes hasta los videos caseros o las plataformas de artistas posporno. Enfocado así, era algo para poner a prueba y experimentar, explorar y explotar. En eso estamos.

Por supuesto, nada sustituye el “estar” (circular, habitar) la galería, el festival, la muestra, en fin, el museo. Estar-ahí: sentir la proximidad material de los objetos sin pantalla, percibir lo aurático de una performance que se desvanece con ella misma. Como me declaro fetichista y melancólico, me resultan insustituibles esas conexiones o ilusiones de inmediatez. Sin embargo, entiendo que las transformaciones ocurren, incluso a veces las deseamos, que la resistencia testaruda a veces puede desplazarse al conservadurismo, y que, en fin, nuestras prácticas se verán alteradas. O sea: claramente, el día después de la pandemia sus huellas se harán notar. Mientras tanto (y creo conveniente distinguir estos dos tiempos), mientras el “distanciamiento” regule nuestra circulación, mientras nuestros sentidos se encuentren casi amputados, pues las prótesis obligatorias más que expandir o refuncionalizar lo que buscan es limitar y vigilar (boca y nariz tapada, control al tocar: ¡una organización más que orgánica del organismo!), mientras asistamos a este estado de suspensión generalizada, el registro perceptivo se mantendrá complicado al no gozar de sus potencialidades. Acaso se pueda pensar como algo transitorio u operativo, momentáneo, tras lo cual nos reencontraremos. Se nos habla del “enemigo invisible” y se nos dice que todo esto tiene lugar bajo el signo del “cuidado” o al menos de la pro-

tección preventiva: de acuerdo. Como sea, a la vez no es menos cierto que lo desconocido nos expone a la precariedad y así abre, en su exigencia no poco violenta, realizaciones no previstas, torsiones, apropiaciones impensadas. No quisiera que esto se confunda con la algarabía por la novedad o la confianza –a mi juicio apresurada– en las reparaciones que aparecerán: ni optimismo ni redención. Lo que planteo es algo más discreto: un modo de transitar el “mientras tanto” que seguramente dejará huellas después (aunque por definición no podamos saber cuáles ni con qué intensidad) y que por ahora puede ser un modo no conformista de habitar nuestros pequeños mundos, y el mundo, que aún existe.

Una cuestión es cierta: los artistas saben que el museo funciona como institución pero que más acá de él los territorios de transferencia son múltiples. Por eso, a partir de estas torsiones necesarias, la muestra anual de Posporno, en vez de realizarse físicamente, ya se definió que será virtual: dispersa y a la vez conectada con la intergalaxia, un archivo reñido con la domicialización. Por este año, entonces, el (pos)porno no irá al museo. No podemos saber qué valor tendrá eso.

Javier Gasparri. Investigador y docente. Actualmente es titular de la cátedra de Posporno y dirige la Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes (UNR).

Forzar el aparato

Transcripción de un fragmento de la [conversación entre Ticio Escobar y Georgina Ricci](#) dentro del ciclo de conferencias virtuales “Ciudades más humanas” organizada por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario el 2 de julio de 2020.

Georgina Ricci: La propuesta a reflexionar sobre *forzar el aparato* nos interpela sobre el rol del museo en la sociedad, sobre su genealogía. Nos plantea la incomodidad de una institución que parece responder a la tradición de las élites. De un dispositivo a través del cual se articuló la narración de los Estados Nacionales. Entonces, ¿cómo nos vinculamos con estas instituciones complejas?, ¿cómo convertirlas en motores de ciudades diferentes?

En ese sentido quiero proponer que estas preguntas –y las palabras que utilizamos– estén situadas. No es lo mismo pensar en el museo europeo que en el museo latinoamericano. Menos aún en el tipo de museo en el que nosotros trabajamos: Ticio en el Museo del Barro en Paraguay o en mi caso, que formo parte del equipo del Castagnino+Macro. Me gustaría leer una cita de Ticio para iniciar esta conversación. El texto que se llama “El desafío del museo”. Plantea la deconstrucción del término museo: “El museo queda exento de cargas apriorísticas y contenidos esenciales, la rancia caza de las musas deviene solo de proyectos constructo y en proceso, objeto de prácticas diversas de alcances azarosos. La deconstrucción del término museo no significa su descarte sino su puesta en contingencia, su puesta en intemperie”. Ticio propone un cuestionamiento a un modelo de museo único. Que ya ha sido cuestionado en ciertos estudios académicos: el museo liberal, mercantilista, industria turística, pero nos propone otro tipo de museo –que creo– es el que tratamos de construir en estas latitudes.

Ticio Escobar: Sí, el tema de la puesta en contingencia del museo habla mucho de un museo situado, un museo en situación. Toda la crítica del museo contemporáneo parece fijarse solamente en los grandes museos del *mainstream*, que por supuesto tienen un peso y no pueden ser absolutamente ignorados. Pero incluso una serie de análisis muy negativos que ven todo oscuro, como que todo ha terminado, no prestan suficiente atención a otros modelos alternativos que trabajan a partir de situaciones específicas, sin entender el museo en términos de una institución todopoderosa que lo comprende todo, que tiene que filtrar los imaginarios y representaciones sociales de una comunidad, de una Nación, a veces de una región, es decir un nivel holístico y universalista de museo.

Yo creo que eso cede ante situaciones de museos que, preocupados por trabajar con unidades o situaciones específicas, momentos, conexiones determinadas que tienen que ver con historias, con preocupaciones puntuales. Entonces surgen muchas veces esos modelos, pero también surgen proyectos dentro de los museos tradicionales. Existen proyectos curatoriales, intentos de situar la obra. Esa palabra *contingencia* tiene que ver con qué sucede cuando el arte pierde el aval de una garantía transcendental y de pronto tiene que jugarse en situación, en zona de obra, en campo específico: *aquí y ahora*. Cuando Benjamin describe el aura como una trama singular de espacio y tiempo habla de un aquí y ahora. Justamente ese *aquí y ahora* tiene que ver con una relación específica. Por eso, en cierto sentido, toda obra es de sitio específico y también de tiempo específico, tiene que ganarse su artisticidad en un momento determinado. Lo mismo pasa con el museo, este dependerá de condiciones de situaciones de proyectos, de programas, ya no es solamente una entidad abstracta que más allá de todo condicionamiento tiene que definir normativamente cuáles son las líneas de lo artístico y de lo bueno y lo malo en términos de arte. Yo creo que eso es más o menos un buen tema para comenzar.

GR: En ese mismo texto hacés un rescate de la figura del curador como aquél que le aporta el sesgo subjetivo a los discursos de los museos. Cuando estamos frente a un discurso subjetivo lo que hay es posibilidad de discusión. Este tipo de proyectos curatoriales o programas específicos, lo que está sucediendo es la deconstrucción del museo como espacio de la verdad, del saber, del conocimiento y ponerlo en esta situación de estar atravesado por una diversidad de complejidades, discursos, necesidades sociales que activan a la institución desde coordenadas diferentes que las que son responder a la cantidad de público que ingresa o la venta de tickets. Creo que, en el Museo del Barro, en muchos museos latinoamericanos y en algunos proyectos específicos de instituciones hegemónicas se está intentando hacer ingresar las complejidades de nuestras sociedades y de nuestras vidas contemporáneas.

TE: El museo siempre se enfrenta, como toda institución –quizás como toda figura contemporánea o tardo moderna– a un conflicto planteado entre sus objetivos de promover la creación, la democratización cultural, la continua renovación de los sentidos sociales –también desde una perspectiva de conservar la historia, de conservar un patrimonio determinado y de poner ese patrimonio en continua confrontación– con otras coyunturas y los requerimientos del mercado. En gran parte los museos están atravesados por una lógica rentable, que es la lógica de la cultura hegemónica en general. Cómo hacer lugar a determinados proyectos que no entiendan la democratización como pura masificación o pura lógica de *targets* y que logre conservar su filo crítico y su esencia poética sin caer en nuevas formas de elitismo y exclusivismo. Son paradojas muy complejas. Cómo tiene que hacerse cargo de negro y blanco casi al mismo tiempo. Desde ese punto de

vista la institución arte es la gran mediadora y el gran filtro que en cierto sentido bautiza un elemento, una obra como artística o no. La obra ya no nace apañada por las musas o por una categoría anterior que garantiza su artisticidad ideal, sublime, categorías estrictas de belleza normativa, etcétera. Bueno, qué es arte y qué no. Esa creo que es la gran dificultad, pero también la gran posibilidad del arte contemporáneo. De ese carácter incompleto de ser o no ser arte y abrirse a un devenir que fundará y le dará ese carácter de acuerdo a circunstancias, a situaciones, de acuerdo a juego de miradas. Desde ese punto de vista la institución arte está inserta en todos los museos, las ferias, sistemas de galerías, curadurías. Está inscrita en la gran lógica del *mainstream* del modelo hegemónico, pero ese modelo no es absolutamente compacto. Tiene una serie interna de juegos en los cuales están los dos grandes polos del arte: el mercado y la creación. Que son ineludibles en términos de un modelo capitalista que, nos guste o no, no podemos pensar desde otra lógica. Entonces, cómo pueden construirse situaciones discursivas y pragmáticas, performativas de arte en medio de esta tensión sin desconocer esos elementos. Todo ese juego promueve una serie de muñequeros y hace que todas las instituciones sean un poco *phármakon*. Pueden ser muy buenas –sin caer en maniqueísmos– o muy discutibles y el rol de curador también es así. Como decía alguien: hay curadores que enferman [risas], pero también es un mediador entre una obra y su puesta en situación. Un elemento que facilita discursivamente. Así como el arte está entre el mercado y la creación, también está entre el momento lógico-conceptual y en el momento sensible. Entre lo racional y el momento intuitivo que es enormemente importante dentro del arte. El propio instrumento del arte, que es la imagen, es un instrumento metatáxico, en las dos orillas. Y eso da una posibilidad también al arte de moverse entre lo que es y no es, entre el sí y el no, entre el blanco y el negro. Ocupar zonas que son fronterizas: esa es una especialidad del arte. Entonces, cómo un museo puede cobijar ese tipo de experiencias que incluye e involucra lo que está adentro y lo que está afuera del museo mismo. La propia crítica del museo –que no sea una crítica planteada en términos de puro efecto rentable o pura publicidad– que realmente involucre esa pregunta intensa acerca del propio sentido en un momento que toda su institucionalidad se encuentra en juego.

GR: Este *entre*, este movimiento, esta oscilación, esta suma de complejidades, nos lleva a una idea: ¿podríamos pensar que los museos como laboratorios? Laboratorios de experiencias sociales o ciudadanas. En este momento en que nos encontramos ante una realidad compartida y compleja, los museos pueden ser cajas de resonancia o pequeños experimentos para ciudades más humanas, mejores. Compartí con Ticio un artículo que reflexionaba sobre la necesidad de re-adeclar los espacios públicos: ante la transmisión del virus COVID19 eso implica nuevos desafíos arquitectónicos. En Estados Unidos fue convocado el arquitecto Joel Sanders a pensar cómo mejorar la circulación en los espacios públicos. Él partió de sus experiencias diseñando espacios para museos. Y uno de

los casos paradigmáticos es su proyecto de baño unisex. Aquí en Rosario, en 2017, el Castagnino inauguró el primer baño público en un museo de la ciudad sin distinción de género. Eso generó un gran debate social. Los museos –más allá de sus guiones, de sus propuestas curatoriales, de sus obras, de sus contenidos– aún persisten testarudamente como espacios públicos de encuentro, donde ensayar y permitirse nuevos modelos de sociabilidad, relaciones entre sujetos. En este sentido, me parece interesante pensar en nuestras instituciones como laboratorios que generan resonancias en la sociedad, y a la vez son radares de las agendas de discusiones que nos atraviesan.

TE: Creo que es importantísima la posición de Sanders y en general tendría que confrontarse el diseño espacial de museo con dos situaciones. Es cierto, lo ideal es que el museo sea un laboratorio de ejercicio democrático cultural, de inclusión y de apertura a formas diversas de expresión y de consumo cultural. Pero eso también hay que luchar enormemente por dos situaciones. Por una parte, está esa situación de que el museo en gran parte está sostenido por una lógica del *show business* entonces, qué vende y que no vende. Muchas veces se clasifica en términos de consumidores y se ve el arte como un gran negocio a nivel mundo. Por supuesto que existen fuerzas diversas en esto, pero los directores de museos no tenemos la posibilidad de diseñar los guiones y los espacios con toda libertad, pensando solamente en criterios de inclusión social, de género, de etnia, de raza, de todas las inclusiones posibles. Por otra parte, hay que pensar que el mismo sistema de inclusión tiene que verse en sociedades, en países periféricos, en situaciones de muchísima necesidad económica. El Museo del Barro comenzó de entrada –no podía hacer otra cosa– con un solo baño y parecía lo más absolutamente normal. Y esto fue lo más natural: como una casa tiene su baño. Su baño social pueden ser mujeres, varones o trans o lo que sea, tiene que entrar ahí. Cuando fue creciendo fue complejizándose esa lógica y creció normalmente. Un museo con necesidades económicas fuertes que tuvo que afirmarse sobre esas necesidades y a poner un sistema de rampas, un sistema de ascensores. Es enormemente difícil adecuarse. Tampoco uno tiene la libertad de diseñar, poner un cubículo, poner un espacio abierto... perfecto para las sociedades europeas pueden servir, para nuestros museos es bastante más complejo. Entonces, habría que ver cómo se adecúa ese ideal a situaciones que posiblemente elijan otro tipo de soluciones, o no llegan a plantearse como problemas como el baño sexado o no.

GR: En nuestras coordenadas, en los suelos que pisamos, hay soluciones que hoy se piensan en otros países y tal vez por nuestra propia lejanía ciertos espacios hegemónicos ya las tenemos en funcionamiento. Esa intemperie puede ser reconvertida, en otros términos. También es interesante pensar qué pasa con la cuestión de la pandemia, con el fin del turismo al menos en esta etapa, con el reordenamiento de los presupuestos con otros objetivos de emergencia. Al principio de la cuarentena salieron varias notas sobre

la pérdida de millones de euros del Museo del Prado –pérdida que probablemente equivalga a la suma de todos los presupuestos de los museos de nuestra región–. Entonces, me pregunto si esta situación de pandemia nos deba hacer repensar sobre la cuestión de los públicos. Aun no estando en situaciones ideales, aun no teniendo los presupuestos, aún siempre dando batallas, tal vez sea un buen momento para corrernos de esa lógica de espectáculo. De la que estamos corridos naturalmente, pero, corrernos todavía un poco más. Poder pensar que las pequeñas mutaciones que ensayemos en las instituciones reverberan en la sociedad no con el impacto que tienen los museos en los países centrales sino como pequeñas transformaciones de micropolítica y de conexión entre sujetos. En esta coyuntura del mundo estamos compelidos a pensar en tiempo futuro, urgidos del día después. ¿Crees que se abre una oportunidad para nuestros museos, para los museos en Latinoamérica, para la cultura? ¿O nos encontraremos en una crisis en relación con el trabajo, a las condiciones sanitarias? ¿Cuál será nuestro rol?

TE: Yo creo que esta coyuntura lo que hace es exacerbar situaciones, intensificarlas, ponerlas al rojo vivo y quizás presentar cuestiones que aparecían más o menos encubiertas ideológicamente. No creo que un virus en sí cambie el mundo. Las propias sociedades son las responsables del cambio o las transformaciones. No creo que el COVID-19 cause ni la revolución, ni transformaciones, ni restaure la armonía universal, ni la armonía ambiental, ni nada. En parte porque soy bastante descreído, en parte porque tengo muchos años y en parte porque son otros los factores de cambio que tendrían que entrar. Las contradicciones aparecen intensificadas por esta situación. Todas las medidas políticas y sanitarias de los distintos países (salvando los países más ricos y los menos) son soluciones pensadas a nivel clase media y pequeño burguesa. Uno aislado, en su casa, en cuartos diferentes, lavándose las manos, pidiendo comida por *delivery*, de noche si estás aburrido viendo Netflix la mayor parte del tiempo. Es decir, son todas situaciones que se repiten en todo el mundo, pero la inmensa población del mundo no accede a tener dormitorios separados, a tener distancias determinadas en el trabajo, ni siquiera quizás a tener agua potable como para lavarse. Yo pienso en poblaciones absolutamente marginales, en favelas, en chabolas, en poblaciones de inmigrantes o grandes sectores, no tienen siquiera posibilidades de acceder a una serie de medidas higiénicas básicas que son indispensables en este tiempo. Pero esta gente, estos sectores enormes tampoco tienen posibilidad de acceder a todas las formas que adquiere la institucionalidad del arte que es *online*. Me parece estupendo, es una gran posibilidad para este tipo de conversaciones o de formas de exposición o de creación de una serie de situaciones, pero no tienen acceso. Pero tampoco a la larga si nos fijamos mejor son los mismos sectores que tampoco tienen acceso a los museos, que tampoco son usuarios de esa institucionalidad. O sea que se revelan una serie de situaciones y una de ellas es el protagonismo social. También que un sistema, el sistema neoliberal, cultural, económico realmente no funciona

y está llevando al pensar en solo el beneficio y en ganancia. Es así, la muerte de la institucionalidad cultural. Los grandes museos del mundo, desde el Moma, están pensando exclusivamente en términos de *business* –a propósito, lo digo en inglés–, de proyectos vendedores, de marketing. Eso, realmente no puede funcionar. El tema del compromiso público es muy fuerte. Un museo ¿cómo se mantiene? Y grandes museos también: ¿cómo se mantiene el Prado? El Estado se ha perfilado también en un rol diferente a los Estados Nacionales en este momento, cuando una transnacionalización neoliberal salvaje ha arrasado ese compromiso de lo público. ¿Cómo se construye lo público? La tensión entre lo público y los públicos es una situación de conflicto. A los públicos se los ha visto solamente como consumidores pasivos entonces el criterio de mayor cantidad no siempre es democrático. No siempre la mayor cantidad de gente que asiste a los museos está traduciendo una accesibilidad mayor de los museos a enormes sectores de la población. De modo que yo creo que lo que venga tendrá que ser en gran parte primero responsabilidad de todos, en los distintos niveles y también implica una cantidad de situaciones que ya estaban muchísimo antes y que ahora aparecen como en foto quemada. Aparecen con contrastes enormes, pero ya estaban, yo creo que ya estaban.

GR: En relación estos sectores que son mayoritarios que ni siquiera acceden al agua potable. ¿Cómo operar procesos culturales que expandan? ¿Qué no se circunscriban a los sectores medios? ¿La producción artesanal puede ser una posibilidad?

TE: La producción artesanal generalmente vinculada a sectores populares y específicamente a indígenas o rurales ha adquirido en el último tiempo una presencia mayor en distintas formas de creación a todos los niveles. El artista contemporáneo que no me gusta llamar de élite –salvo en el sentido que hablaba Juan Acha– de minorías ilustradas, tampoco ilustración, tampoco arte culto... no hay un nombre porque los artistas populares también son contemporáneos. Entonces digamos que, a todos los sectores, los sectores de origen vanguardístico ilustrado –vamos a llamarlos– también han reconsiderado en las últimas décadas la presencia de la materia, con la materia el hacer, recuperar un cierto hacer físico en un momento en que el peso de lo conceptual desvinculaba demasiado de la manualidad y del trato con el material sin descalificar el peso importantísimo de lo conceptual. También ha abierto caminos importantes donde se ubican formas de arte que son formas tenidas por marginales y hasta qué punto son aceptadas en la institucionalidad museal. Y ahí justamente se plantea una cuestión interesante a los museos cuando hablábamos de esa cuestión fronteriza, del límite. Hasta qué punto esto es arte no es arte. El museo muchas veces al poner en situación de arte activa posibilidades que van mucho más allá de lo meramente artístico, sino que entran a funciones sociales mucho más amplias y acá tiene que ver el tema de la ciudad es enormemente la presencia hoy se entiende de manera totalmente diferente de lo que hace diez años lo

que es el arte público. Las intervenciones callejeras, de los monumentos y de los jardines públicos es vital sino otro tipo de intervenciones que también suponen participaciones ciudadanas que van más allá de lo meramente social. ¿Cómo el museo se enfrenta a eso? Y cómo también el museo asume un papel que ya no es el de regulador total, hay cuestiones que no tiene porqué meterse el museo, no están bajo su competencia. Y hay cuestiones que el museo tiene que mantener que son la recolección, la guarda, la clasificación, la difusión, todas las tradicionales funciones del museo. Pero tampoco el museo es el Estado. A veces se piensa al arte como si fuese la salvación universal para todos y no. El arte es una de las formas de expresión que a alguna gente le puede interesar, pero hay muchísimos sectores culturales y cosas creativas que no necesariamente tienen que redimirse a través del arte para cumplir un papel determinado. También debe aparecer un papel del Estado mucho mayor a través de políticas públicas. Muchísimas funciones que tiene el museo no se van a poder hacer, no tiene por qué hacerse. No son empresas. Tampoco tienen que hacerse cargo de la democratización cultural, del acceso a una cantidad de personas. Y no se puede hacer todo porque son cuestiones casi contradictorias. Entonces por eso yo creo que el museo tiene que asumir también un rol mucho más acotado y mucho más flexible. Puedo hacer esto, o trabajar mejor con un barrio o promover esta cuestión. Bueno no puede hacerlo todo, y menos mal que no puede hacerlo todo porque si no también se convertiría en un ente así total, holístico, omnicomprendivo que terminaría siendo autoritario.

GR: Al museo a veces se le carga en su haber la responsabilidad de democratizar la cultura, de llegar a los barrios, cuando el Estado no llega con agua potable. ¿Cómo los museos que son –sobre todo en nuestras latitudes– pequeñas instituciones sometidas al vendaval de lo cotidiano podrían tener las herramientas para invertir órdenes mundiales? Me parece interesante alivianar la mochila del arte y pensar de un modo más expandido de las prácticas visuales, de las prácticas culturales. Tal vez haya allí un territorio para conectar con otras experiencias sociales y trabajar en ese lugar de frontera.

TE: Esa función del museo también queda circunscripta a posibilidades que tienen que ver con las estructuras. Evidentemente hay situaciones que están condicionadas por estructuras sociopolíticas, socioeconómicas, jurídicas, históricas profundamente asimétricas. El museo no puede resolver eso. Son situaciones que dependen enormemente de las sociedades concebidas en una inequidad y una injusticia infinita. Mientras el 2% de los ricos del mundo sigan teniendo el 80% de los bienes. Hasta qué punto un museíto –digo un museíto con todo cariño, porque el Museo del Barro es un museíto en parte– cómo pretender que se resuelva a ese nivel. Es imposible, entonces yo creo que también esa soberbia del museo de decir: “yo cambio el mundo o transformo sensibilidades o traduzco lo imaginario o reordeno la torta visual cultural”. No. No va a poder hacerlo. Entonces,

qué cuestiones más concretas, más específicas puede hacer asomado a un horizonte, queremos llamarlo, utópico –no tengo miedo a esa palabra, aunque, sí sé que hay que usarla con mucha reserva. Un horizonte al cual se aspire a una sociedad mucho más justa y mucho más democrática porque no puede haber democracia cultural o democracia hecha desde el museo si no hay un intermedio que son las políticas culturales públicas y esas políticas solas no van a ser sino están insertas en políticas públicas y esas políticas públicas van a ser hipócritas si no están traduciendo un modelo en el cual exista realmente democratización en todos los ambientes.

Transcripción: Mónica Bernard

Georgina Ricci. Artista e investigadora. Actualmente coordina el área de Colecciones del Museo Castagnino+Macro.

Ticio Escobar. Curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural. Actualmente dirige el Centro de Artes Visuales Museo del Barro de Paraguay.

Potencia de ensamble

Por Hernán Camoletto

La invitación desde el Museo me da la posibilidad de pensar –o mejor: organizar– ciertas ideas acerca de la situación que nos atraviesa.

El estado actual de Pandemia se presenta –es presentado por ciertos discursos, el de los medios fundamentalmente– como una amenaza total, instala el imaginario de una sincronía en suspenso que opera sobre tiempo y espacio. Descreo de los juicios absolutos. Prefiero pensar desde mi singularidad, mi cuerpo, mis posibilidades. Me resultan incómodas abstracciones como “la normalidad, la humanidad, el arte”. Creo que en gran parte nuestra sensación de desorientación, ciertas angustias tienen que ver con esa intención de definirnos desde explicaciones arbitrarias, generalizadoras que tienden a achicar la percepción, enlatar la experiencia, ejercer poder sobre nuestros cuerpos que sólo pueden ser y hacer desde la falta, el deseo, la imposibilidad.

¿Cuánto tiempo podríamos soportar el imaginario de la disponibilidad total de nuestro tiempo, de nuestro espacio, de nuestra voz, de nuestro deseo sin que éstos se revelaran trizándose contra el real de su inconcreción?

*

Pasé por muchos momentos de suspensión. Este contexto enlaza con esa cadena de situaciones que me impusieron un corte, una pausa, un reacomodarme a nuevas lógicas. Quizás el hecho de escribir para el Museo –me gusta esta metonimia, que sea el espacio el que me convoca– retorne una experiencia de este tipo ligada a este espacio. Recién mudadxs a Rosario, en una de las primeras salidas, mis abuelos me llevaron a visitar dos museos.

Del Estevez, recuerdo un unguentario. Una vasijita de vidrio verde transparente con líneas blancas, como venitas. No habría llamado mi atención si no me hubiera fijado en la cartela: “Egipto, s. VII a.C”. En ese momento jugué a imaginar los posibles avatares por los que habría pasado ese artefacto –barcos, contrabandos, guerras– para estar ahí, a un vidrio de distancia dos mil años después. Ese encuentro fue inaugural. El encabalgamiento temporal –entre el s. VII a.C y el de ese rincón detrás del cristal del museo– me marcó y me permitió intuir una suspensión/proyección temporal. Entre ese unguentario y yo había una historia irrecuperable, aunque definitivamente presente, *incorporada*.

Del Castagnino, me quedan el *Muchacho del Paraná* de Fontana en el descanso de la escalera –ese chico de bronce que parecía tener más o menos mi edad pero que me llevaba una cabeza– y el *Nocturno* de Malharro. El encuentro con esta pintura me atravesó. Desde la derecha asoma la luna, plata-oro, detrás de unas frondas. El camino está iluminado. Los árboles son revelados por esa luz que a la vez los vuelve espectros. Misteriosos vacíos o cuerpos inaccesibles.

Muchas veces volví a esa pintura. Soñé que llegaba a una muestra de una sola pieza: ese nocturno. Las capas de pintura, la vibración de los colores en roce, la proyección de esa luz lunar que no es sino reflejo/apropiación de otra (¿de ahí el plata-oro de la paleta?) abren en mí zonas oscuras como esas siluetas plenas de vacíos que avanzan sobre el espacio, horadan la pared, se repliegan y en un mismo gesto, intuyo, pujan por desmarcarse, salirse de la marca, del marco.

Me gusta pensar los museos como agujeros de gusano donde tiempo y espacio juegan desde su abolición. Espacios de estática teletransportación en los que la restricción del libre movimiento, la distancia controlada entre unx y las piezas no impide el roce, la contaminación, la doble apropiación simbólica: mi cuerpo engrosado por veladuras, tensores, texturas; el museo densificado, tensado, por esas presencias que somos miradas que somos voces.

En 2017 coordiné el ciclo *Presente Continuo* en el Museo de la Memoria de Rosario. Seis exhibiciones que se pensaron desde el cruce entre escritura y artes visuales. La segunda muestra fue LÓPEZ (Nancy Rojas y Lucas Di Pascuale). Esa propuesta contempló el emplazamiento del cartel de López en diversas instituciones de la ciudad. Una de ellas fue el Macro. La actividad consistió en armar colectivamente el cartel. Lucas sostiene que LÓPEZ es una instancia de escritura colectiva del apellido de nuestro primer desaparecido en democracia.

La pieza fue ensamblada en el hall del museo y montada afuera, frente al cantero de la explanada. A los pocos días, el cartel apareció reescrito, resignificado. Le habían sustraído las dos primeras letras. Lo que podía leerse luego de esa “intervención” era la palabra PEZ. Cuando me comentaron el hecho, quise pensar que habían sido los pescadores de la barranca –¿algún muchacho del Paraná? –, lxs habitantes del río, lxs ignoradxs de esa zona gentrificada quienes se apropiaron de la obra nombrándose desde la imagen del trabajo. Una buena metáfora del arte como vehículo activo de memoria y visibilización, como estuche a ser apropiado para llenarlo con la escritura de nuestras demandas.

El contexto actual refleja, entre otras inequidades, la precarización laboral que padece un gran número de ciudadanxs. En nuestro caso, como trabajadorxs del arte, revela el escaso valor que se da a nuestra función social como productoxs de acciones reales que influyen en un imaginario y generan –en el mercado, en las subjetividades– efectos simbólicos; la falta de regulación y de amparo de nuestra actividad. ¿Cuáles serán las ac-

ciones, las reformulaciones, los soportes de esta pancarta que comenzamos a construir y que debemos sostener colectivamente para hacer visibles nuestros reclamos?

*

Pasado un primer momento de desconcierto y alarma, las nuevas dinámicas determinadas por los protocolos sanitarios no modificaron sustancialmente mis procesos de trabajo. Mi obra se da en un tiempo de suspensión, en momentos en que me permito la zozobra, las preguntas y, desde ciertas intuiciones, ensayo respuestas. No considero que la obra se agote en las piezas que produzco. Éstas son la concreción, la dimensión material de un hacer que es fundamentalmente inmaterial, mudable, elusivo. Los objetos, las materialidades que trabajo, los temas son los ropajes de ese ADN de la obra que es pura potencia, un balbuceo que pretende mi hacer/ser en el mundo.

Cuando comenzó el aislamiento, me encontraba en un momento de investigación sin objetivos, una deriva recortada: estaba generando un archivo con reproducciones de pinturas de floreros. Muchas horas de búsqueda y organización por época, autor, etc. Un catálogo-porque-sí-para-algo-que-sería. Este archivo devino un modo de marcar el tiempo. Cada día posteaba en Facebook un florero, con un epígrafe a modo de datación temporal:

día 1 Rachel Ruysch
#cuarentenaprogresiva

Entretanto, seguí trabajando con los subrayados de mi biblioteca (práctica que comencé en 2018). Voy engrosando simultáneamente el archivo de floreros y la transcripción de subrayados. Uní esos dos procesos. En ese momento encontró su lugar un libro Copiador que había guardado sin tener idea en qué momento lo usaría. Esos libros servían para el registro de documentación, generalmente cartas; una suerte de back-up predigital. La palabra “copiador” que aparece en la tapa en grandes letras doradas resume el concepto de obra. En ese objeto se reúne el archivo y la letra: el discurso. El subrayado y el archivo de imágenes están ensamblados al modo de los álbumes familiares o los diarios de viaje en los que se alternan la imagen y la palabra. Esto es, un intento de armar una escena que nos permita “fijar” momentos para recordarnos no desde la inalterabilidad sino desde la potencia, desde la constante resignificación del material y quien lo produce como imágenes que se sostienen por flexibilidad.

¿Cuál es la potencia de este momento?

¿Qué imágenes, qué palabras podremos ensamblar para nombrarlo?

Hernán Camoletto. Artista, escritor y docente.

Souvenir

Sobre visitas a exposiciones en época de pandemia

Por Clarisa Appendino

Las palabras

Hasta ahora he atravesado la mayor parte del tiempo que llevamos de pandemia intentando hablar otra lengua. Tuve que aprender a pronunciar y acostumbrarme a escuchar coronavairəs en vez de coronavirus, aunque las dos palabras se escriban de la misma manera en inglés y en español. El universo de palabras instaurado por la pandemia también las aprendí primero en otra lengua. Esto marca con mayor radicalidad lo contextual del aprendizaje, la temporalidad de las decisiones y el universo de palabras que le corresponden a cada momento: las palabras son en definitiva una de esas marcas imborrables del tiempo.

La experiencia de estar en dos lenguas al mismo tiempo, de nombrar de dos maneras distintas lo que está pasando me envuelve en la sensación de estar en dos mundos al mismo tiempo donde la traducción juega un rol protagónico. Tal vez todo esto sea un problema de traducción y el nuevo universo de palabras sea lo que necesitamos para comprender lo que sucede-hoy sin saber qué sucede-después, qué sigue.

Todo lo dicho se ha transformado en puro presente: el triunfo más radical de lo contemporáneo. Podríamos emprender un proyecto como el de Gustave Flaubert con el *Diccionario de los lugares Comunes (Le Dictionnaire des idées reçues)* y elaborar una suerte de retrato de la pandemia a través de un glosario con las palabras que inventó, puso en uso o resignificó el nuevo coronavirus; incluso aquellas que ya han devenido significantes vacíos.

Esto de lo que hoy hablamos (hablamos y explicamos mucho) es casi una actitud desesperada por intentar nombrar y describir (tal vez sólo eso podamos) esto que hoy es y antes no era. Un esfuerzo por traducir y traducirnos a un tiempo que propone experiencias radicales en los comportamientos, las relaciones, las proyecciones y la manera de sentir corporalmente el tiempo. Tal vez escriba esto casi con un tono moderno, al igual que cuando los cambios, se decía, eran abruptos y las plumas iban deprisa, como escribiera Paul Valéry, “antes de que muera la impresión”.

Las imágenes

Con un inglés más precario que el de ahora visité la National Gallery de Londres el día antes de que comenzara el *lockdown*. Lo que significó también el cierre intempestivo de todas las instituciones culturales en Reino Unido (y en la mayor parte de occidente). Apenas en el hall del museo, el guardia de entrada me preguntó con una sonrisa que traslucía tristeza:

—¿Venís por última vez antes del cierre?

—Sí.

Algo de lo que pasaría pudimos imaginar, por eso con esa respuesta a cuestiones comencé a recorrer las salas: la última vez, el cierre, cuánto tiempo. ¿Cuándo fue la última vez que los museos cerraron en forma intempestiva y sin fecha de apertura? ¿Cómo será su reapertura?

Hay una imagen de museo construida a partir de su incorporación a las *tourist attractions* de cada ciudad (como parte de la cultura de masas) y de su valoración relativa a la cantidad de visitantes que tiene cada año. En este sentido, en muchos de los museos europeos la experiencia de ser visitante está (o estaba) signada por estar cuerpo a cuerpo, caminando *entre* los visitantes, muchas veces llegando a disputar el lugar desde el cual mirar.

Sin embargo, mi experiencia durante ese día en la National Gallery de Londres fue la contracara del tipo de visita que se esperaba tener en un museo. Esto era: una gran cantidad de visitantes saltando de *highlight* en *highlight*. Pero eso no fue lo que encontré, **ese día el museo estaba vacío**. Recorrí las salas sabiendo que era una experiencia única para mí y que posiblemente no volviera a repetirse. Una sensación pendular entre alegría y angustia.

En el recorrido en solitario las obras se presentaban más expuestas, desnudas. El público en definitiva siempre configura un segundo marco, un contorno, la definición del contexto: las obras son vistas entre la gente. Sin embargo, ese día la *Alegoría de las bendiciones de la paz* de Rubens (una de mis pinturas favoritas de este autor) estaba allí, completamente sola, entre las otras pinturas circundantes, esperando ser vista o descansando de los miles de miradas que a diario pasan atentas, interrogantes, encantadas, horrorizadas o indiferentes. Ninguna de esas miradas estaba allí.

Todos los elementos de una exposición que generalmente pasan de ser percibidos y que se esconden entre las obras aparecían renovados, exaltados. En el curso de andar sala tras sala sin encontrar a nadie curioseando alguna obra, los elegantes sillones con capitoné, que estaban igualmente vacíos, se vuelven el componente más relevante de la composición de la sala. Ese día nadie estaba exhausto de caminar o necesitaba un banco

desde dónde mirar, entonces eran los bancos los que construían el contexto más significativo para las obras. Salvo en las salas más pequeñas donde está lo que se consideraba pintura de género como la naturaleza muerta, allí no hay lugar para grandes sillones, sólo resta mirar atentamente. Sobre todo, la pintura holandesa, especialmente las obras de Willem Kalf, puntualmente *Still life with drinking-horn*, a la que ninguna fotografía puede describir con tanta agudeza como nuestra mirada.

Imaginé tener la capacidad de estirar el tiempo para que sea un paseo infinito. Pero desear eso es pensar lo contrario a una exposición que, si bien se despliega necesaria y radicalmente en el espacio, la temporalidad es el componente que estructura la posibilidad de un recorrido y su singularidad.

El espacio

Después de ese día dejé rápidamente de ser una visitante de museos de pasos lentos y mirada atenta para convertirme en una *flâneuse* de una ciudad igualmente vacía, totalmente vacía: calle tras calle sin encontrar ningún paseante. La ciudad se transformó en una maqueta, en un proyecto de ciudad, en una posibilidad urbana. Resonaron constantemente las imágenes que Werner Herzog registró para el cortometraje *La Soufrière* de 1977. El final de este film podría ser algo similar a nuestro futuro.

Pasó algún tiempo hasta que volví a visitar una exposición en esa ciudad, esta vez fue en una galería comercial. Antes de ir solicité una cita, al llegar me tomaron la temperatura, tuve que completar un formulario con datos y utilizar tapabocas obligatoriamente. De andar libremente por las salas, entrar y salir, ir y venir, pasamos a regular los tiempos de visitas, la cantidad de visitantes y unas flechas en el piso como indicación del recorrido (algo que ya existía en el lenguaje de la exposición, aunque oculto).

¿Cómo impactan estas regulaciones en las exposiciones de arte? ¿Qué obras o exposiciones son susceptibles de ser visitadas con estas pautas? Estas pautas nos empujan al tradicional modo de observación de la obra donde la relación se da a distancia, únicamente con la vista y con la famosa leyenda “don’t touch / no tocar”. Pero hay muchas obras y exposiciones que necesitan más que la vista, menos que dos metros de distancia y realizar otras acciones para ver que no es únicamente mirar.

Pensemos sólo en dos obras ya históricas vinculadas al arte contemporáneo: *Étant donnés* de Marcel Duchamp y *Sin título (Retrato de Marcel Brient)* de Félix González-Torres. En la primera es necesario acercarse a una puerta de madera y apoyar nuestro rostro en ella para espiar por un orificio, en la segunda una montaña de caramelos que sólo tiene sentido en el hecho de que cada visitante los retire, uno a uno, hasta desaparecer.

Con las nuevas medidas para los visitantes: ¿dónde quedan las discusiones que emprendimos sobre la ideología de la exposición y los debates sobre la incorporación de nuevos dispositivos, de otros tiempos, de otras interacciones? Dispositivos que fueron cambiando por la fuerza de las obras que requieren diferentes modos de interacción. Porque en definitiva las instituciones y las exposiciones necesitan de los visitantes, de sus públicos a los cuales hemos invitado a una diversidad de acciones en las salas de exposiciones y que ahora parecería que van a supeditarse, al menos por un tiempo (no lo sabemos), sólo a la clásica disposición contemplativa de la vista. Será el momento de la mirada a distancia, de la imaginación del tacto, de la soledad de las salas. Aun así, auguro la reapertura de los museos y espero con ansias que esto empiece a ser apenas el *souvenir* de un extraño viaje.

Julio 2020

Clarisa Appendino. Curadora y crítica de arte.

Sala central

Sala Central se organiza bajo la premisa de generar propuestas diseñadas específicamente para una edición digital. La arquitectura de las salas de exposición es puesta en suspenso. Desde *Bitácora museo* proponemos un nuevo espacio que asume para la producción artística las posibilidades y los lenguajes propios de la red.

Carlos Herrera

Clara Esborraz

Mariana Telleria

Andrea Oстера

Homs

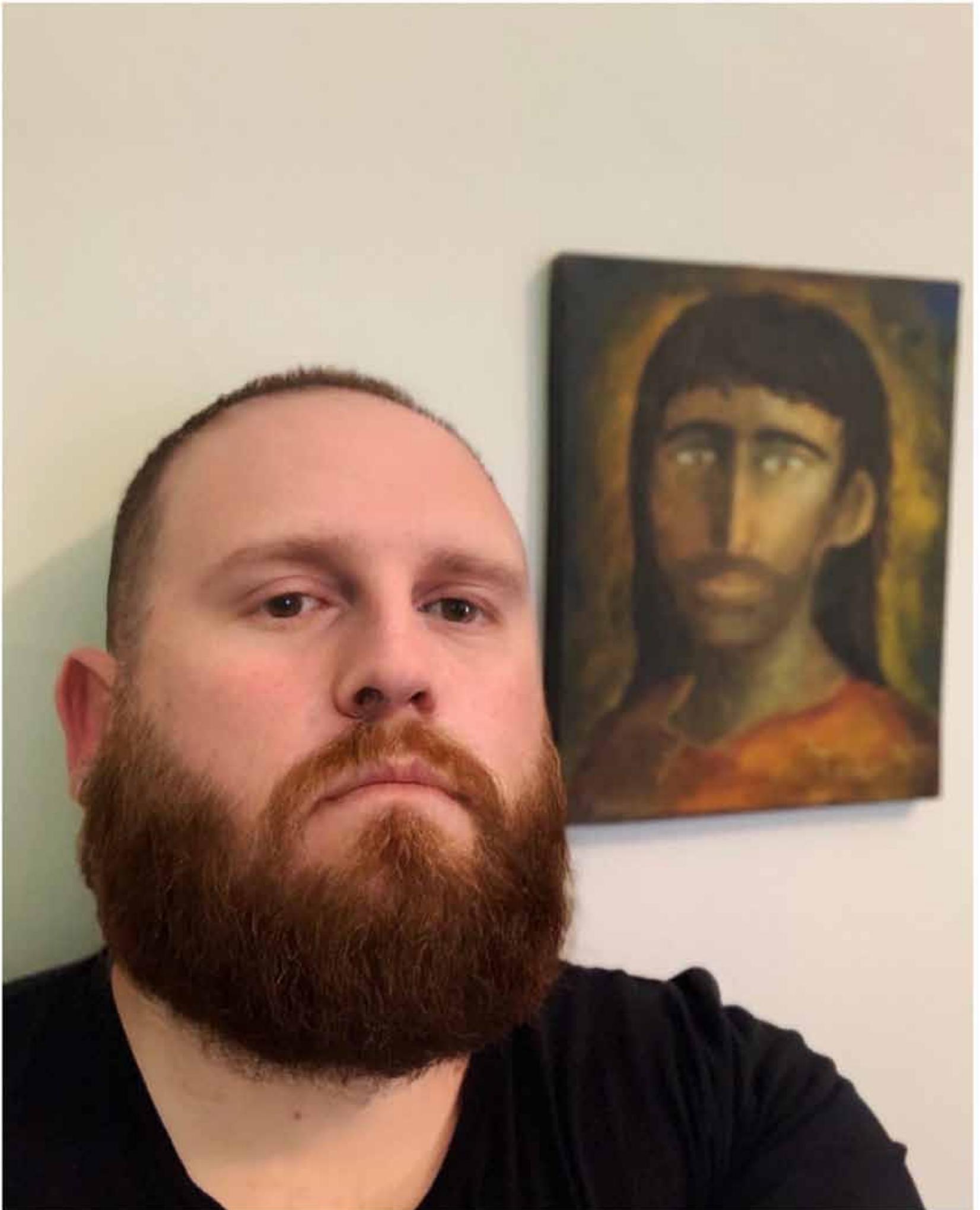
Topacio Fresh

Andrés Yeah

Cintia Clara Romero y Maximiliano Peralta Rodríguez

Carlos Herrera

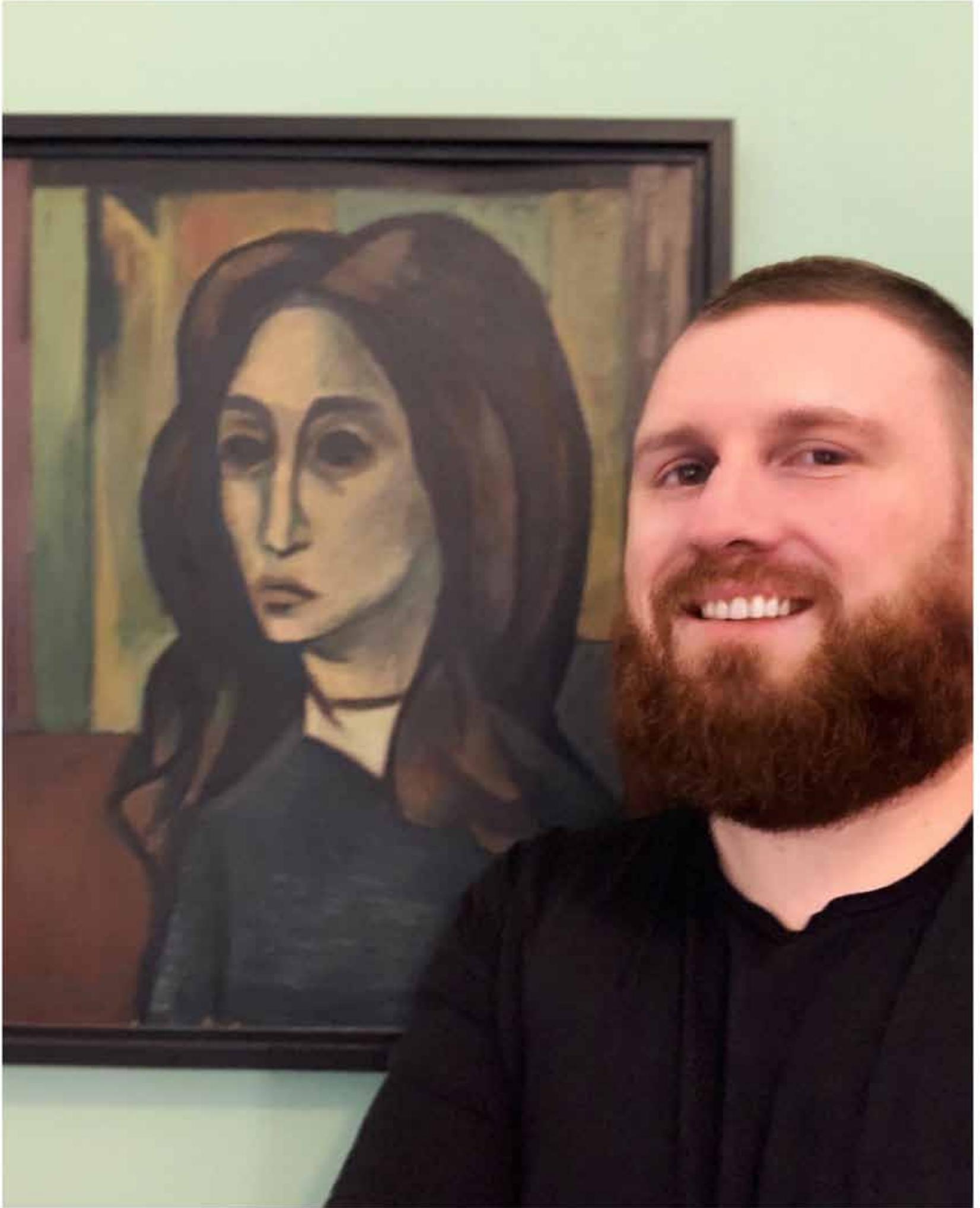
Artista, gestor y curador. Director Ejecutivo del Museo Castagnino+Macro (desde dicimebre de 2007 a diciembre de 2008). Su obra integra el [patrimonio del mencionado museo](#).



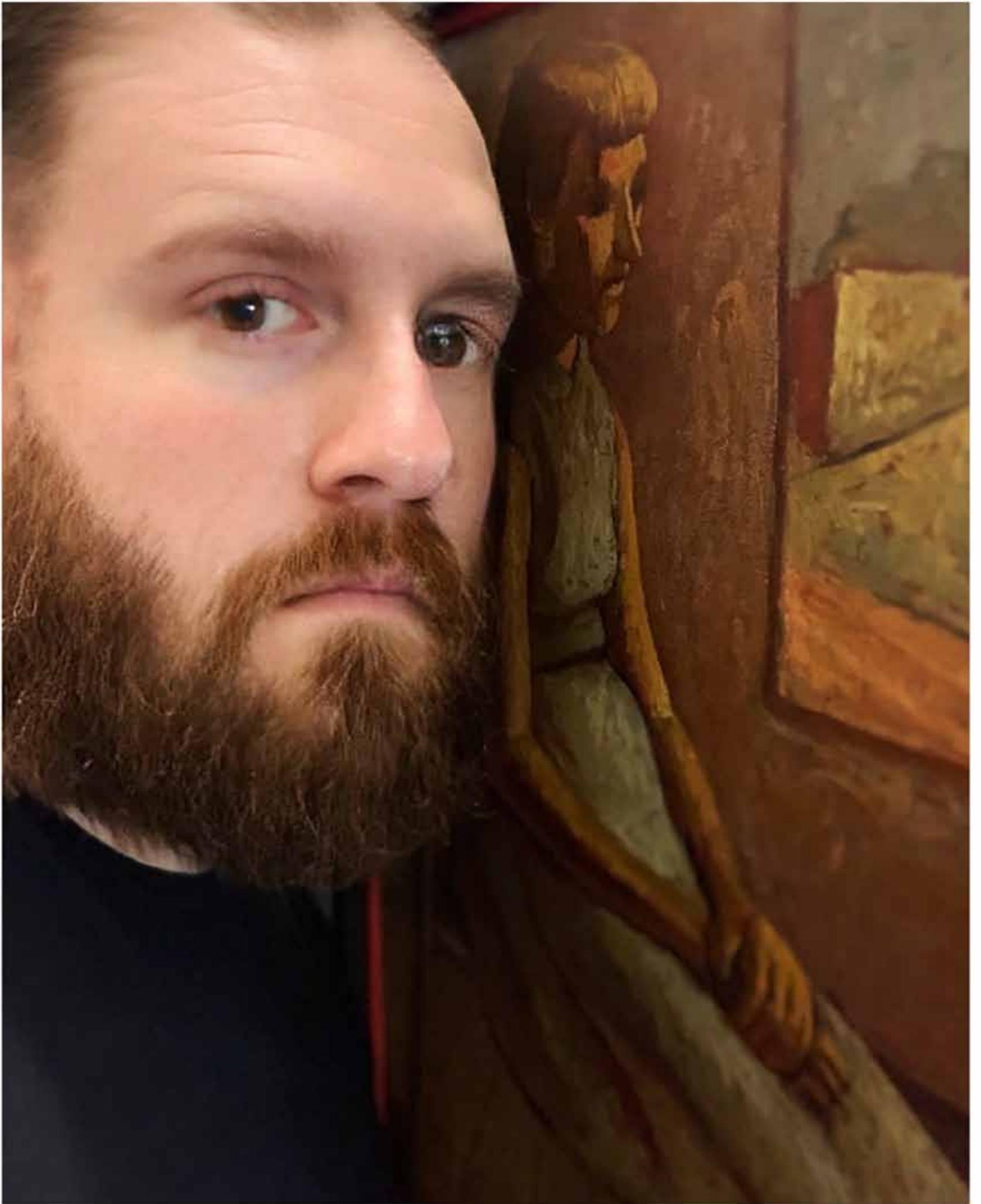
Herrera/Messi/García Saenz, Abril 2020



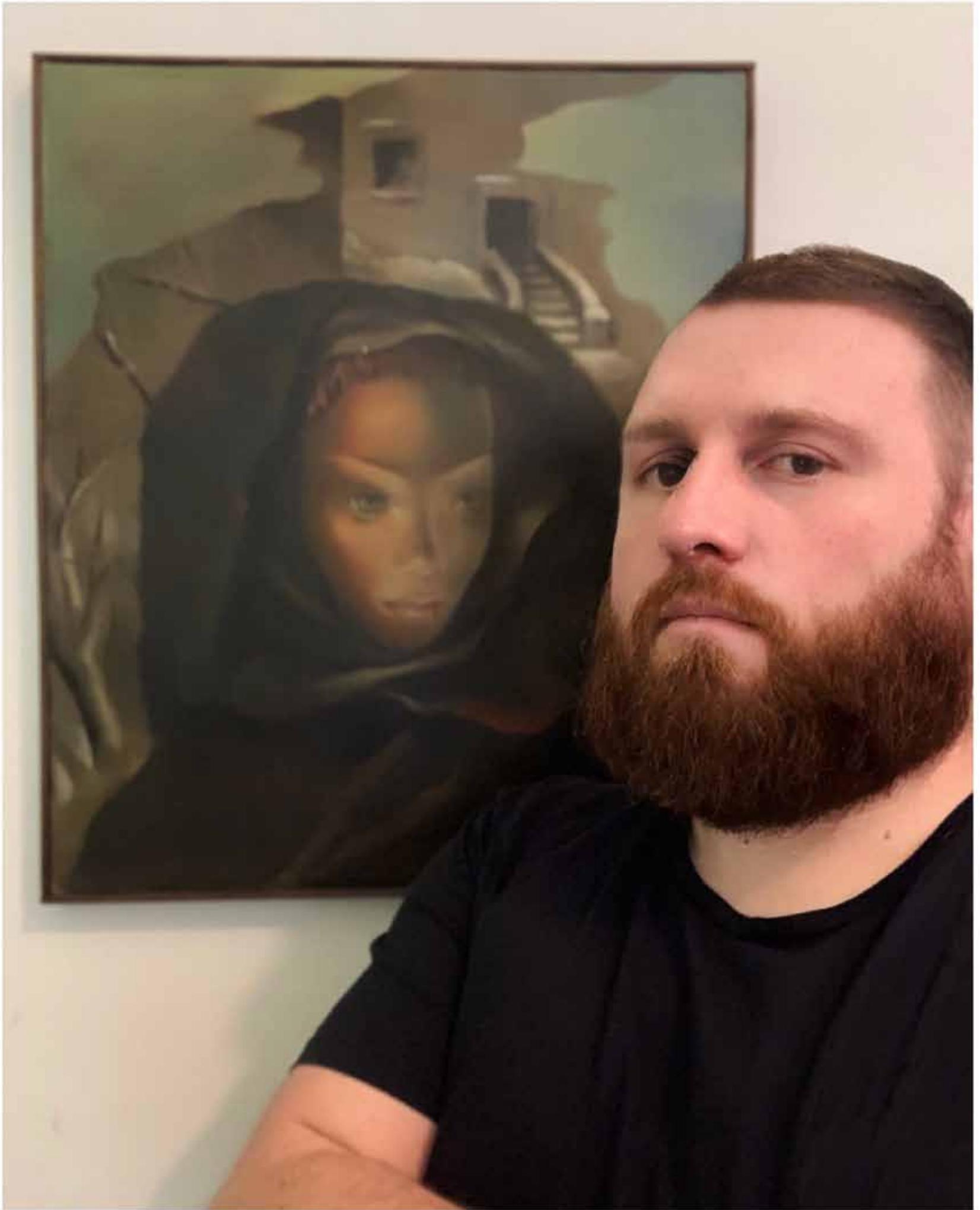
Herrera/Messi/Barletta, Abril 2020



Herrera/Messi/Pedrotti, Abril 2020



Herrera/Messi/Piccoli, Abril 2020



Herrera/Messi/Lydis, Abril 2020

Clara Esborraz

Artista y co-fundadora del proyecto editorial Fuerza y Posibilidad Ediciones.
Su obra integra el [patrimonio del Castagnino+Macro](#).

Como cuando ví a esa chico desde la ventana ~~de~~ ^{de} mi habitación. Eran las cuatro de la mañana en una ciudad vacía y fría. Ella caminaba por ese río ancho que es Rivadavia de noche, con un tapado largo hasta el piso y el encanto de quien se toma el atrevimiento de hacer lo que no se debe. En el auto esa noche sonó el tema que dice: "Nena yo no quiero comprometerte, ni quiero que tu novio sepa lo que hicimos hoy". El auto llegó y se estacionó de manera abrupta. Abrí la puerta y vomité la vereda. Sofía bajó y me arrastró a la casa de mis Xa-dres. - Sentate acá. Si tenes más ganas de vomitar el momento es ahora. - dijo, intentando organizar mi organismo adolescente. - A ver, es increíble que siempre quebras boluda. - Se sentó al lado mío y me levantó el pelo. Con un mano frío me acarició el cachete mientras mi boca aún vomitaba. - ¿estas bien? Sos linda ¿viste que siempre hay un instante de lucidez después de vomitar? -

Me desperté con el jean de almohada en la que alguna vez fue una habitación color rosa. Esa noche y otras fuí un animal nocturno y solitario. Salí a la calle y miré el cielo. La luna parecía una uña. En la avenida las chicas modernas se pose aban en microshorts pese al frío inminente. Me puse la capucha y empecé a ~~caminar~~ caminar. Prendí el celular, era casi la una de la madrugada. NO-HA-SIPO-MÁS-QUE-OTRO-DÍA-QUE-PORMÍ-TODO-EL-DÍA: le escribí a Sofía.

Te ví de lejos caminar por la calle acariciando el cordón de la vereda. Tacos negros, pollera rosa, polera negra, boina roja y



peluca rubia platinada. Como no dejan que las putas estén juntas en la esquina te movías en medio del mar de autos para que sepan que estabas trabajando. Activa y atractiva hipnotizabas paseantes. Te seguí desde la vereda de enfrente y en el Congreso de la Nación Argentina cruce. Quedamos una al lado de la otra. Nos miramos y nos reímos pero no pudimos vernos las bocas porque las teníamos tapadas. Cruzamos callao juntas, como hermanas, como amigas, como putas ¿como novias? y en la plaza del Congreso la magia se disolvió y nos separamos. Vos seguiste por la calle y yo por la vereda.

Entré al Cyber al lado del Museo y me saqué la capucha. Mi pelo turquesa quedó al descubierto y causó cierta sensación en los chicos que me rodeaban. Me ofrecieron cerveza y acepté. Tomé del pico y pedí una máquina. - Pasó por la seis - me dijo el Flaco. El local estaba cubierto por un humo verde espeso. Del techo colgaba una luz roja chiquita que no iluminaba casi nada. Cuando me senté en mi computadora pude percibir la energía fluctuante entre las ocho personas sentadas y sus monitores. Por un momento me quedé mirando las caras iluminadas por la luz azul de las pantallas que emanaban vapor y sus píe' - Aaahh, las máquinas sentimentales... -

Con falta de prudencia inicié sesión. Una, dos y hasta tres veces. Estabas conectado pero no me hablaste. Abrí tu ventana y cuando te estaba por escribir... algo nos impactó y se produjo el accidente. Me despegué del asiento y salí volando por la



ventana. Mi cabeza se estrelló contra el suelo y me arrastré con el empujón con el que venía hasta que no hubo más fuerza. Mi cuerpo entumecido quedó tirado en el piso. Arrojé la pantalla y volví a nuestro chat ~~///~~ -¿Estás ahí?-

En el cyber hacía mucho calor y empecé a transpirar. Me levanté y fui corriendo al baño. Cuando me miré en el espejo pude ver que las gotas que salían de mi cuerpo eran grandes, incluso un tanto exageradas. Lloré y fui toda segregación entre mezclada: lágrimas, transpiración y sangre. La saliva se sentía diferente, ácida, como si hubiese vomitado por horas. De repente mis colmillos comenzaron a crecer y las encías me sangraron más y más. No podía parar de llorar. Me dolía todo el cuerpo. La piel se me estiraba y me crecían pelos por todos lados. No supe que hacer, me puse la ~~capucha~~ capucha y salí rápido para que nadie me viera. Ahí me sentí perdida y tuve miedo.

El Museo Municipal de Rafaela estaba cerrado. Rompí el vidrio con un adoquín y entré. Caminando por los salones de ese espacio oscuro e inhabitado pude seguir el curso de mi acelerada transformación. Me crecieron brazos, manos y muchos más pelos. Llorar fue una parte fundamental en el proceso. Las lágrimas bajaron por mi rostro y ~~formaron~~ formaron charquitos pequeños en el piso que tuve que ir esquivando, yo y mis nuevas extremidades. Con la lengua recorrí toda mi dentadura reiteradas veces para encontrar me con los colmillos y confirmar que aún estaban ahí, que no se habían ido. En el medio de esa arquitectura fui una forma indescribible que experimentó la libertad de poder serlo.

A lo lejos una puerta se abrió y con ella la oscuridad se iluminó de rojo. El misterio se ~~se~~ interrumpió cuando un árbol diminuto salió caminando de adentro y me dijo -vení, vení- con ácida ternura. Cuando estuve cerca pude notar su simpatía y ver en detalle lo tajante que era el contraste entre ~~la~~ luz ~~y~~ oscuridad en todo su cuerpo. Abrió un poco más la puerta y me hizo señas que pase.

Adentro una fiesta donde el sol y la luna convivían a la perfección. Saqué el celular del bolsillo, eran las seis de la mañana. Animales y plantas ~~tr~~ ~~m~~ ~~am~~ ~~er~~ ~~iz~~ ~~ad~~ ~~as~~ hablaban castellano y bailaban música lenta melancólica. Algo de todo eso me hizo sentir que estaba en el medio de la invención de un nuevo mundo y que me estaban invitando a ser parte. Algunos rostros humanos con narices grotescas flotaban en el fondo y con ellos letras que se movían formaban palabras y neologismos que sigo sin entender. Entre las tipografías que se agrandaban y achicaban pude descifrar una firma: era el año 2007 y era el nombre de una mujer,

MELE
BRUNIARD



Mariana Telleria

Artista. En 2019 representó a la Argentina en la 58° Bienal de Arte de Venecia.
Su obra integra el [patrimonio del Castagnino+Macro](#).

Urbi et orbi virtual, 2020
Episodio: Domingo de Pascua









Andrea Ostera

Artista y docente. Su obra integra el [patrimonio del Castagnino+Macro](#).

ST, 2020, quimigrama (líquidos fotográficos) sobre papel sensible.
Registro de un ensayo



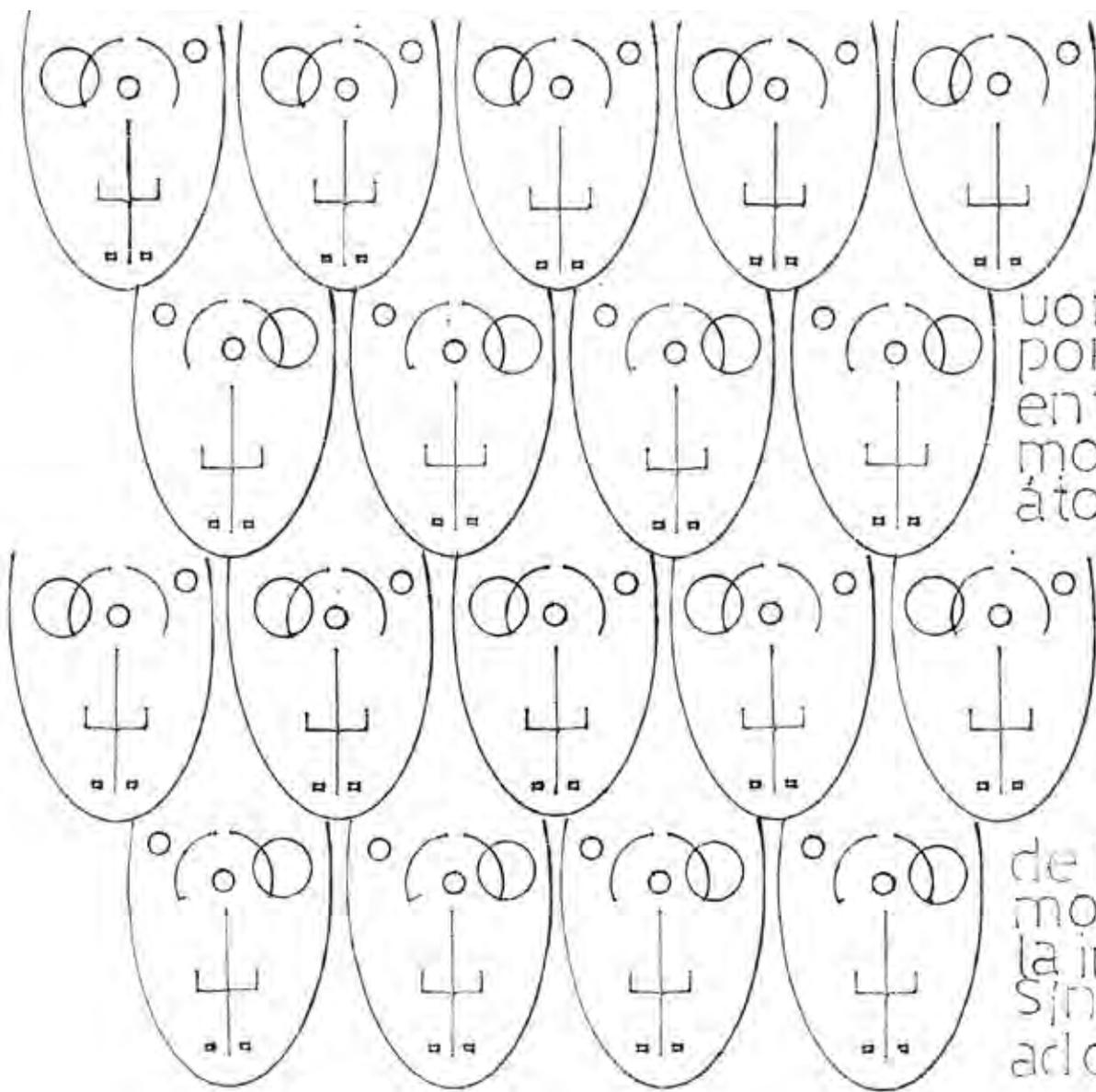






Homs

Artista, ilustrador, escritor y poeta.



mascarón de
proa para nave
s que surcan
el error
máscaras mort
uorias ¡excelente o
portunidad! de scu
entos a nonatos!
molécula sintética
átomo del negocio
virus ancestral
fui radical de
leandro n, ana
rquista, polaco
en el chaco, mi
embro activo
de la soka gakkay,
mosca tse-tsé en
la insomnia
Síntoma enmascar
ado

Enmascarar síntomas

al fantasma, extrayéndole ensueño, lo colman de síntomas y lo echan a andar
nada nuevo bajo el sol
crean para decir más tarde que el Frankenstein de ocasión no se puede controlar, es el mismo discurso que el tesorero usa cada vez que resulta imperioso sanear las arcas

si pagan, sábanas; nylon si no

a un costo apenas por encima de los treinta denarios el pastor regurgitará, de la vejiga del Supremo directo a sus bocas, agua santa

destiempo sobre la percepción; la estructura, rozada por las alas de Pegaso, muta en alud epidemiológico
estatuas talladas a imagen y semejanza de un dios que convida a su mesa a la enfermedad
flor de deseos planos
imaginarios nacidos de hordas amamantadas por pánicos solubles en leche

alveolos nuestros, alveolos todos
náyades del lagrimal, sincretismo entre física y superstición
enzima empollada en eppendorfs
se necesitan con urgencia mil millones de pulmones

sembremos ignorancia, tallos de perejil, chikunguña, amapolas de glifosato
besémosle los pies al cristo que en 1522 salvó a los romanos del flagelo
tejamos barbijos al crochet
oremos por los mercados

el negocio de la salud, viejo y predecible como el hambre, sabe contrarrestar desde antes de dar forma
el palacio de la dicha será morgue, los sepultureros volverán a sentir miedo ante los cadáveres...

.

Ayhre enrarecido. Voraz lugar común. Festivales con doma de caballos* e ínfulas de portar el gen de la tradición. Gauchos glam, dominatrices revoleadoras de ponchos. Melosos trovadores enfundados en chupines cuatro números por debajo de la talla. Cuecas estropeadas por Atahualpa el mocoví, que de mocoví tiene el haber comido mucho arroz de esa marca. Primeros planos de jóvenes mujeres vociferando estribillos afrentosos. Lo burdo regodeándose en su alto factor reaccionario llega a estados impensados. Quien haya visto Canal 7 en las noches de verano y otoño entenderá de que hablo. Perdón a los pocos artistas que en el horizonte asomaban, la vorágine arrasaba sin miramientos...

*a veces muere el jinete, a veces la bestia, a veces el cuerpo, a veces el aura; la víctima rota, es la ley de la peste

Topacio Fresh

Artista performática, activista del movimiento LGBT y directora de [La Fresh Gallery](#) en Madrid.



Sin título, fotografía digital, edición única



Sin título, video digital de duración 0' 18" en loop, edición única
[Acá el video en YouTube](#)

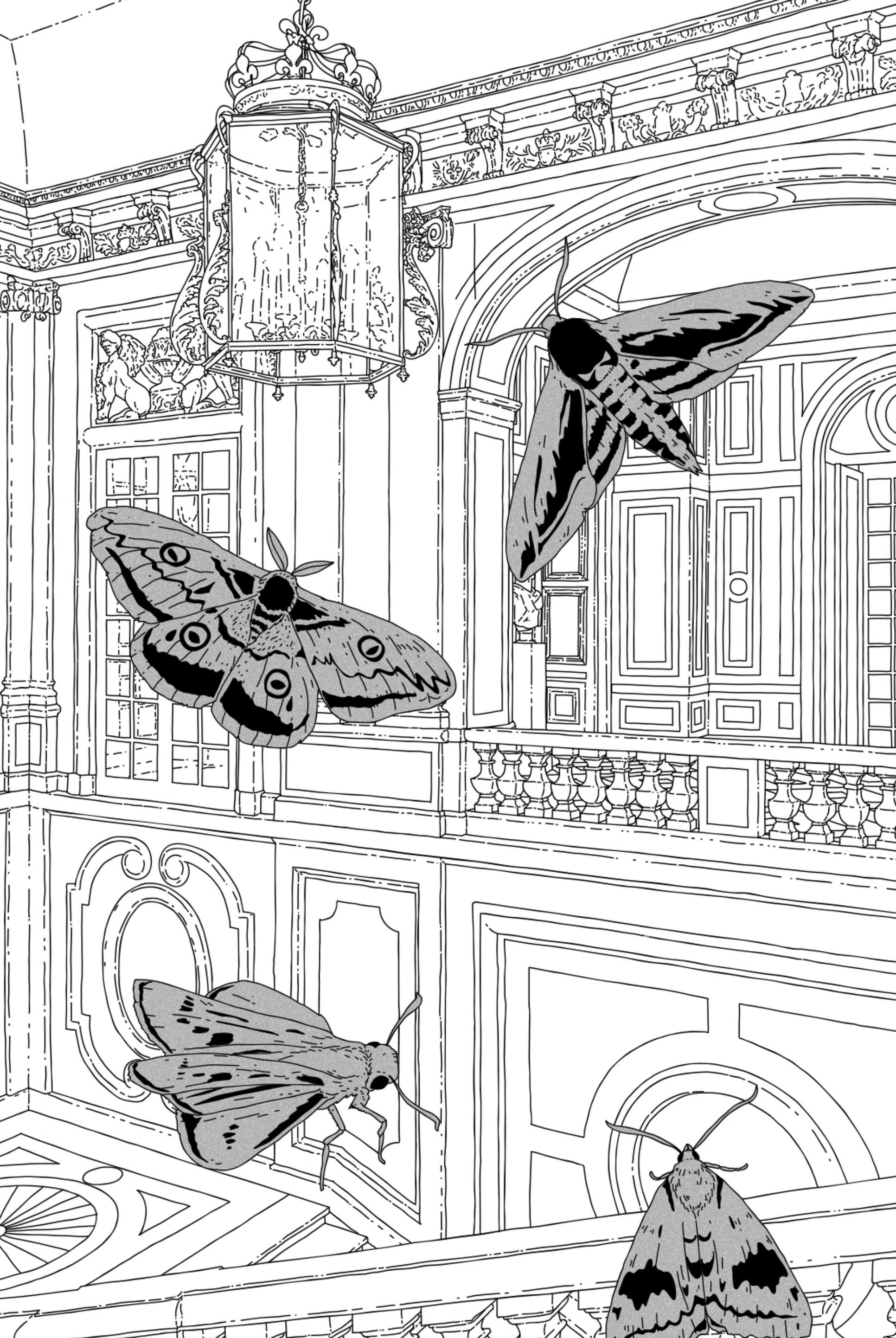
Andrés Yeah

Artista, diseñador gráfico, ilustrador y músico.



My loneliness
ain't killing me
MI SOLEDAD YA NO ME ESTÁ MATANDO
no more





Cintia Clara Romero y Maximiliano Peralta Rodríguez

Artistas. Coordinan Curadora Residencia para artistas desde 2012, en San José del Rincón, Santa Fe.

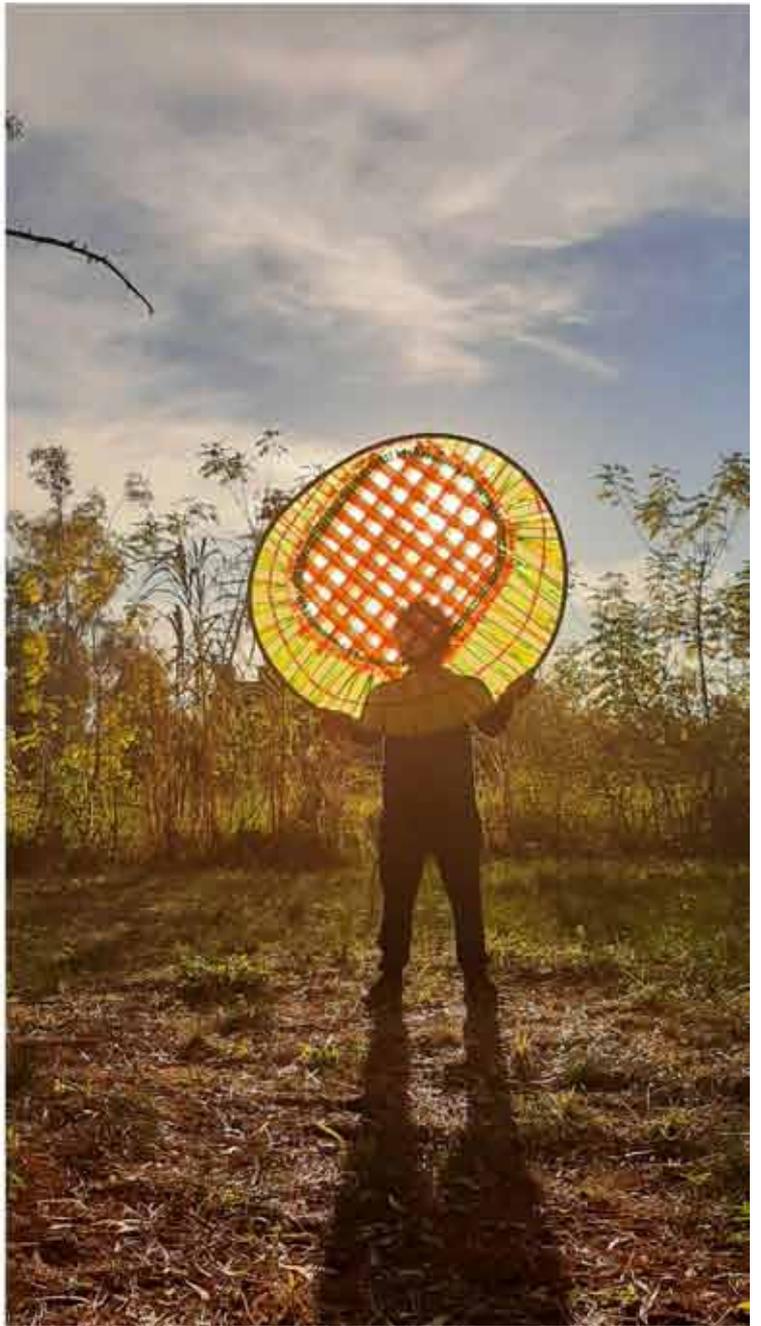
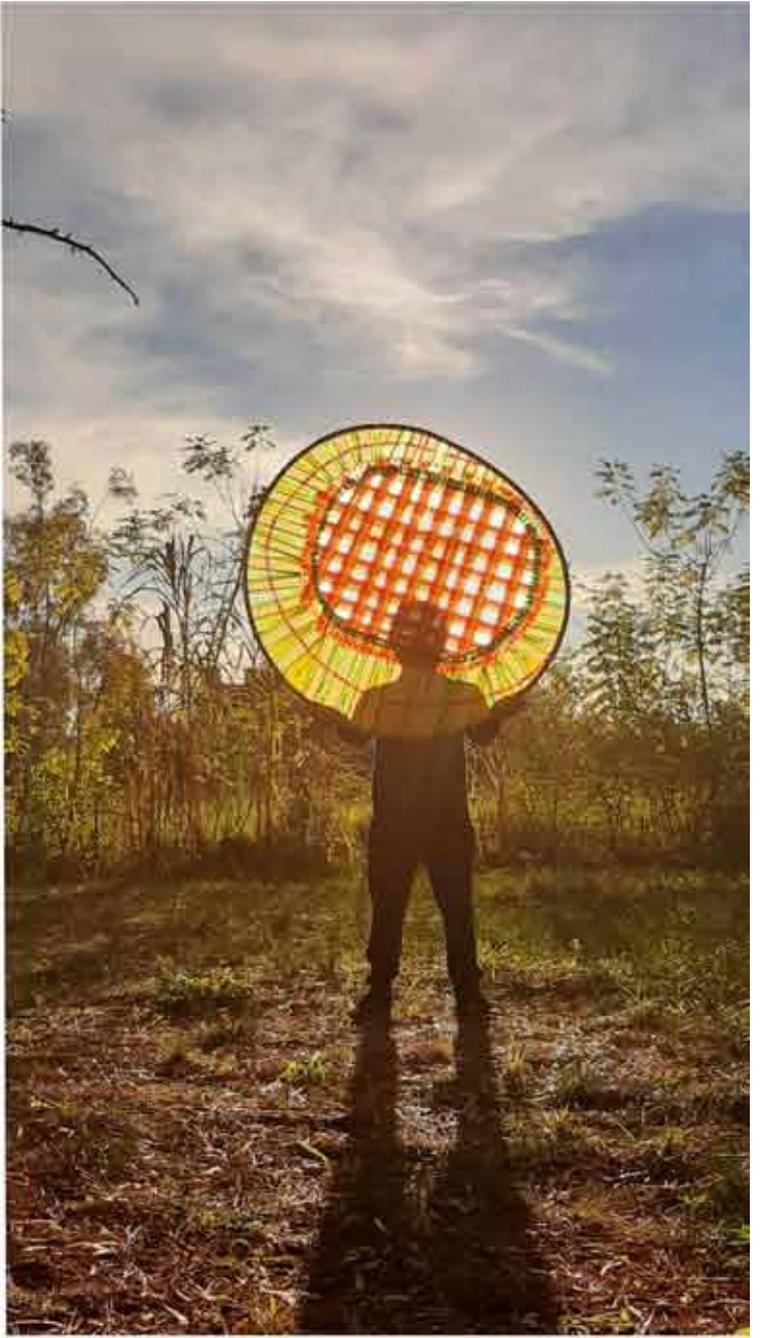
Pinturas de pie para ver a contraluz, experiencias pictóricas de sitio y tiempo específicos. Registro fotográficos, San José del Rincón. Algunos días de invierno entre las 17.05 hs y las 17.58 hs.













Correspondencia entre dos amigos, en dos ciudades

Por Leticia Kabusacki y Carlos Stia

Buenos Aires, 19 de julio de 2020

Querido Carlos:

Qué placer coincidir en la invitación a este intercambio epistolar. Me encantó que no dudamos en aceptar la consigna (coincidencia 1). Te dije que si fuera posible retomaría el hábito de enviar postales. Pero vamos por acá, por ahora. Tomo la posta con el recuerdo del momento que inauguró mi interés en conversar con vos: había un escenario, vos estabas arriba y detrás tuyo pasaban diapositivas de una serie de obras de arte. Vos, a quien veía por primera vez, estabas mostrando a la audiencia algunas obras que elegiste tener, para colgar en tus paredes y observar sin público. Señalaste una fotografía de una artista rosarina como un momento y una imagen fundamentales para vos. Contaste de modo irrepetible porqué quisiste adquirir la foto, asir esa imagen. Anoté: “los coleccionistas se refieren a sus obras de muy diversos modos, pero esta persona es singular. Escucho comentar lo que le sucede con esta obra como un lector exquisito, como podríamos hablar de la tragedia de un héroe o del viaje en colectivo de un personaje entrañable que vuelve a Rosario después de años o mencionar una línea de un poema que no se recita, sino que evoca una escena ajena”. Más allá de las diferencias evidentes entre literatura y artes visuales, ¿cómo te resuena esta idea?

Mientras escribo tengo enfrente una fotografía de la misma artista (coincidencia 2), en la que veo un montón de camalotes y el agua marrón del río que miré sin parar desde que nací hasta que me mudé lejos y nunca dejé de evocar ni extrañar. No es un paisaje de río, es una estampa de olores, un archivo personal de inventos y recuerdos. ¿Las obras nos hacen estas cosas o inventamos relatos con su permiso? Creo que podría hablarte de esta obra como hablaría de la última novela que leí. ¿Estaría realmente describiendo una trama o escribiendo un relato? No puedo desenredarme de esta idea. Help!

Desde hace meses el espacio que habito y en el que me muevo 24/7, es mi casa. Tené en cuenta que estoy escribiendo desde Buenos Aires, todavía en “fase 1” de aislamiento. Todas mis rutinas, paseos y aventuras fueron reconfiguradas para ocurrir aquí dentro.

En la casa hay objetos, naturalmente, y hay obras, pinturas, fotografías. Me ocupé de juntarlas a lo largo de años. Yo sé que es un poco ridículo, pero creo que te lo puedo contar. Como paso mucho tiempo físico en la casa, inédito mucho quiero decir, inventé visitas guiadas por los objetos que la habitan. La guía (yo) y la visita (yo) recorren paredes y estantes intentando alguna mirada nueva (la primera conclusión es que tengo bastante tiempo libre). ¿Si fueras guía, alguna sugerencia para estos ejercicios?

Leí que en Rosario han vuelto las muestras en galerías. Me doy cuenta de que suspiro por esa parte de la vida prepandemia. Un poco le temo a la amnesia del regreso, y también a encontrar un escenario distinto. Este rato en aislamiento puso en evidencia muchas fragilidades y condenó a experiencias muy duras a artistas, galeristas, museos, lugares de producción artística y todo otro eslabón en el sistema del arte. Por otro lado, noto que se activaron mecanismos de sostén y se profundizaron redes. Yo soy optimista en el futuro porque creo en estos movimientos. Pero me pregunto por otra cosa. ¿Después de estos meses, creés que miramos distinto? Después de haber estado solos, sin compartir personalmente ningún espacio de exposición, ¿habrá cambiado algo en nuestra manera de ver que no podamos diagnosticar todavía?

Otro recuerdo que viene al caso y con esto te libero: en sus cartas de viajes, Clarice Lispector les escribe a sus hermanas Elisa y Tania:

“...Fuimos hace poco a ver una exposición de pintura holandesa, de Van Gogh hasta nuestros días. Yo la miraba distanciadamente. De repente, vi un pequeño cuadro, *Ver les soir*, de un pintor llamado Karsen. Entendí muy bien lo que dijiste, Tania, sobre el paisaje que se mezcló contigo. Este cuadro finalmente me dominó. Es una casa al caer la noche. No lo puedo describir. Tiene unas escaleras, unas enredaderas, el blanco es azulado y todo está un poco oscuro. También tiene unas rejas. Es el final de un camino en el bosque. Son muchas las cosas que me gustan, pero es diferente cuando, de pronto, uno está viendo algo y fuera de eso no existe nada más, por lo menos por un instante; no sé si me estoy explicando bien.”

Idea: ¿y si hacemos intercambio de visitas guiadas?

¿Muy aburrido?

Buen fin de semana,

Leticia

Rosario, 20 de julio de 2020

Querida Leticia,

¡Qué emoción recibir tu carta! Tus palabras traen el tono pausado y siempre amable de tu voz. Te leo y me olvido del tiempo diferido. Nos veo aquí, conversando plácidamente mientras contemplamos el mismo río. Se me hace lejísimo el último encuentro que compartimos en la casa de los queridos Andrea y Hugo. Lo pasamos tan lindo. Recuerdo que fue durante el fin de semana de la frustrada inauguración de la Microferia de Arte Contemporáneo de Rosario. Revivo la incertidumbre primera y la desilusión posterior. La propuesta era tan interesante como simple: dos galerías –una anfitriona y otra invitada– compartiendo un mismo espacio y un mismo eje curatorial. El encuentro, los abrazos (¡cuánto extraño los abrazos!), lo festivo, ¿no te parecen, hoy, como si fueran de otro mundo?

Se habla mucho de la nueva normalidad, de la que estamos atravesando y de la que vendrá. Te confieso que admiro profundamente a los que se animan a ponerle palabras a este presente. Yo, que apenas puedo improvisar minuto a minuto... Escribo presente y me quedo pensando. El concepto de presente me pareció muy complejo siempre; más un constructo que algo real. La fotografía, pienso, se podría acercar un poco más a esa idea de instantaneidad. Pero tampoco. Se me ocurren muchos tiempos (y también historias) atrapados en una fotografía, o en una obra de arte. Mirá todas las imágenes hermosas que usaste para describir esa obra en tu casa, de camalotes y río, de olores; una obra que ya se convirtió en un archivo muy tuyo. Me gusta pensar que en la obra conviven todos los tiempos y todas las historias. Y que, de una manera muy íntima, activamos algunas de todas esas posibilidades. Al intentar explicar la experiencia frente a una obra, te preguntás si estás describiendo una trama o escribiendo un relato. Quizás –y acá corro el riesgo de enredarme yo– sean ambas cosas al mismo tiempo: describir una trama (una de todas sus posibles) y escribir un relato (uno propio, pero en conjunto con la obra).

Y pregunto ¿qué sucede con una obra si nadie la contempla? Recordé cuando con Leandro Comba recorrimos los depósitos del museo Castagnino+Macro. Estábamos viendo obras de la colección que luego formarían parte de la exhibición *Gedankenexperiment* [experimento mental]. Sin duda, una de esas oportunidades únicas que muy raramente suelen darse. Las obras almacenadas estaban allí, ordenadas y bien cuidadas, en una latencia casi solemne. Sin embargo, yo percibí cierta tensión (tal vez fueron mis nervios, o mi imaginación) que me gustó asociarla, luego, a una especie de rebelión en potencia en esas obras no exhibidas. Cada pieza que desembalamos durante esa visita fue para mí un descubrimiento, me imaginé como un arqueólogo que se encuentra con la piedra de

Rosetta una y otra vez. Definitivamente, las obras, en general –y más las que nos acompañan–, nos “hacen estas cosas” como vos decís. Y cuando aparece la necesidad de la trama y el relato, también aparece el lenguaje. Y el diálogo con cualquier otra disciplina, por más ajena que nos parezca, se me hace más evidente.

Yo también paso mucho tiempo en casa. Es cierto que las condiciones aquí, por ahora, son más flexibles. Sin embargo, el afuera no deja de ser extraño. Los contactos son extraños. Hay toda una corporalidad nueva con la que, evidentemente, no estamos familiarizados. Le pregunté a Hugo Albrieu (¿se conocen? estoy seguro de que se llevarían muy bien) si tenía para sugerirme alguna lectura que refiera a cómo se nombran las cosas que no conocemos. Prometió buscar, y fiel a sí mismo, no pudo no mencionar a Borges. “Este hombre ya pensó y escribió todo”, coincidimos. Encontré algo en el capítulo “*La poesía*” del libro “*Las siete noches*” que no terminé de leer (me distrajo un señalador que alguna vez dejé en “*La escritura del Dios*”). Igual te copio una parte que resalté que no sé si ayuda, pero me gustó:

“[...] Alguien –pero no sabremos nunca el nombre de ese alguien–, nuestro antepasado, nuestro común antepasado, le dio a esa cosa el nombre de luna, distinto en distintos idiomas y diversamente feliz. Yo diría que la voz [...] inglesa *moon* tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina [...].”

También encontré una carta bien disimulada entre las hojas de ese tomo. Una carta de otra vida y que también (hablando de casualidades) hace alusión al tiempo. Nada, pensé en el anacronismo como una primera pista para comenzar a entender algo de todo este embrollo.

Cierro el libro, guardo la carta y me despido de vos con un hasta luego. Es hora de llevar a Nina al parque, ella sí que tiene sus tiempos muy en claro.

Beso grande. CS

PD: Me encantó la idea de un intercambio de visitas guiadas, ¡me sumo con placer!

Buenos Aires, 23 de julio de 2020

Querido Carlos:

Confirmando con tu carta que sos una de las personas más elegantes y sensibles que conozco. Claro que me acuerdo de la noche inquietante del cierre de Microferia. Marzo 2020. Volví a Buenos Aires sin considerar que sería mi última visita en mucho tiempo. Esta Microferia solo pudo ser una instantánea, pero seguramente se repetirá y tendremos otra experiencia extraña, será volver en el tiempo. ¡Qué manera de ponernos a prueba esta pandemia!

Sospecho detrás de tu pregunta acerca del presente, múltiples tesis escritas en la lógica de la Física. Hay un umbral (¿portal?) que cruzás sin pensar cuando te exponés a la dimensión del arte –te noto consciente de estar cruzando ida y vuelta todo el tiempo. Es constitutivo del coleccionista que sos (en otro intercambio deberíamos hablar de esto). Pero volviendo al presente que no podemos describir, dejando de lado el marco extraordinario que sigue su curso: siempre es inasible y nos movemos en al menos dos dimensiones. Pienso en un texto muy hermoso de Beatriz Vignoli sobre la obra de Andrea Ostera, seguramente lo leíste. Vignoli elige el artificio de un intercambio epistolar con un coleccionista que le encomienda investigar la obra, y le escribe a la autora poeta:

“Créame, hay más de un universo. Usted tiene un poder, que es el de cruzar desde el suyo hasta el nuestro a través de visiones y de sueños. Pero no puede precipitar formas a la materia desde uno hacia el otro. Sin embargo, la humanidad está buscando la manera. Los artistas son siempre la vanguardia de estas búsquedas; los poetas, en la comprensión y en la posibilidad de nombrar lo nuevo”...

Concluyo dos cosas: que el texto es pura belleza y quiero más hermandades entre artistas visuales y poetas, y que, a la pregunta sobre el arte en la pospandemia, deberán responder oportunamente los poetas.

Me preguntás si conozco a Hugo Albrieu, lo vi dialogando con vos en una experiencia de conversaciones en vivo que organizó Giro en Rosario, Giro Extraordinario se llamó la serie. Las redes humanas que con bastante naturalidad vamos armando, nos sostienen y alimentan como ninguna otra cosa. Son parte del tan mentado ecosistema del arte que en este aspecto nos permite algo de rebelión al separarnos de nuestros rebaños y mezclarnos en conjuntos frecuentemente incómodos, unidos por el hábito de mirar para adentro, generalmente sin poder (ni querer) explicar ni explicarnos. Va otro texto: en su muestra “Lo intratable”, Silvia Gurfein pinta sus ojos en el proceso de mirar, y dice:

“Vemos las cosas con la intermitencia del abrir y cerrar de los párpados. La continuidad del hilo espejismo, desvarío. El centelleo puntilloso de la mácula del ver al cerrar los ojos, ¿dónde lo vemos? ¿sobre la palpitante pantalla, celosía deslizada? En el revés del lóbulo los enlaces, eléctricos, chispean; y ese delicado descanso del ojo húmedo contra la piel sin resquicio es sin embargo un espacio visual. Los ojos tocan hacia adentro la permanencia y hacia afuera la intermitencia del mundo” ...

Comparto estos fragmentos con vos a manera de visita guiada. Ya pasamos por los ríos de Laura Glusman. Con esta configuración de lenguajes tan exquisita, no hay nada más que decir. Así que acá te dejo, mando abrazo y espero que nos veamos pronto en modo “presencial”.

Cariños,

Leti

Rosario, 24 de julio de 2020

Querida Leticia,

Esperé tu carta con mucha impaciencia. Revisé el correo como mil veces. Es algo infrecuente recibir una carta y encima con tu tono, tu ritmo, tus palabras. ¡Qué decirte! Sos tan generosa conmigo. Nunca supe muy bien cómo reaccionar ante los cumplidos, aunque los siento como una caricia y te lo agradezco.

Tenía pensado retomar aquí algunas de las tantas cosas que mencionaste en tu primera carta y que me dejaron pensando. Como las fragilidades del sistema del arte, o las expresiones colectivas que están surgiendo con coraje e ideas, o sobre el deseo de que algo de todo esto nos haga cambiar para mejor. Sin duda, ya encontraremos la oportunidad para charlar sobre estos temas y seguramente muchos otros.

Sin embargo, al leerte, me queda resonando lo que mencionás sobre la red de vínculos amorosos que vamos construyendo, de los lazos afectivos que nos sostienen y que nos son tan necesarios. Me permito, entonces, darle lugar al desfile de personas y encuentros entrañables que desató tu carta en mi cabeza. Nombrás a la querida Andrea Oстера y su libro, y pienso en el hermoso intercambio (también de cartas) que leímos en el cierre de

su última muestra. A Beatriz, más Vignoli que nunca (o tanto como siempre), anticipándonos ya alguna clave para repensarnos desde la poesía y la creatividad. ¡Qué esperanzador! Se me aparece una charla entre Nancy Rojas y Cecilia Lenardón, ellas también señalaron la necesidad de reinventarnos desde la imaginación.

Y nuevamente Beatriz. Nos reencontramos no hace mucho en la muestra de Mimi Laquidara. Nos dimos un fuerte abrazo al vernos; no pudimos ocultar nuestra alegría. Y charlamos sobre muchas cosas. Recuerdo preguntarle sobre algo que había estado leyendo por ahí y que no había entendido. Algo que refería a una supuesta imagen de que el arte latinoamericano estaría ligado, tradicionalmente, “a la simplicidad y a las prácticas *ready-made*”. Así como te lo cuento: un chino para mí. Todo lo que le siguió a esa pregunta fue muy interesante, debí haberlo grabado. Y la alusión al “*ready-made*” me hace tomar conciencia, ahora, de cómo ese entramado afectivo se agiganta por superposición. Pienso en el “*ready-made cósmico*” que Graciela Speranza cita en su ensayo para “El Chaco” de Guille Faivovich y Nico Goldberg. Un libro-obra que tengo acá nomás, muy cerca de donde te estoy escribiendo. Me lo regalaron los chicos el mismo día que nos conocimos, gracias a vos que oficiaste de puente. Y sigo, Speranza también escribió otro texto exquisito para el libro de Ostera y tuve la posibilidad de conocerla personalmente en casa de los queridos Adrián y Diego. Y la red se sigue tejiendo y en cada nudo, una charla, un abrazo, un encuentro. No conozco a Silvia Gurfein, solo parte de su obra y quizás, un poco más, ahora, gracias a este texto bello que compartiste. Sin embargo, no sé bien por qué, la imagino ya anclada a este tejido de afectos que apenas me detuve a mirar haciendo un pequeño recorte.

La visita guiada que te había prometido queda para una próxima. Hoy tuve un día muy largo. A modo de adelanto: el recorrido que imaginé comienza en la entrada de casa. De frente, te vas a encontrar con una pintura de Diego Vergara, de 70 x 60cm, que pertenece a una de sus series abstractas. Debajo, sobre una mesa antigua con una bandeja desmontable por tapa, se apoya una escultura de Mariana de Matteis. Es un estudio de cabeza en goma EVA de *La Telesita*, un bronce de la colección histórica del museo Castagnino+Macro. Se las ve muy cómodas juntas. Es un diálogo de trazos firmes, pliegues y veladuras que fluye con complicidad. Esa es mi impresión: estas obras están sosteniendo una conversación íntima, casi secreta, como si quisieran recordarnos que no existe una respuesta para todo; que, a veces, solo hay que saber dejarse llevar para que las cosas nos sucedan.

Más de una vez me pregunté cuánto del artista perdura en una obra. Mariana y Diego son muy buenos amigos y, ambos, muy queridos por mí.

Con cariño, CS

Leticia Kabusacki. Abogada. Participa activamente en distintos proyectos de arte en la ciudad de Buenos Aires y actualmente es miembro de *ad-honorem* del directorio del F.N.A.

Carlos Stia. Físico y docente de la U.N.R. Participó en la curaduría de varias exposiciones y posee un rol activo en la escena del arte contemporáneo.

La revolución de los artistas

Por María Paula Zacharías

Peces fuera del agua. Después de cuatro meses sin nadar en el circuito del arte –inauguraciones de muestras, presentaciones de libros, charlas, ferias, fiestas y todo eso que hace que la gente se encuentre con obras y creadores–, los artistas han podido ver el mar de abusos que implican las cosas tal y como estaban. Charlas, escritos y agrupaciones surgidas al calor de estos días de distancia y análisis proponen cambios en la forma en que su trabajo es percibido (y remunerado).

Ya lo había propuesto el artista Martín Legón en un artículo de [El Flasherito](#)¹, diario hecho además por artistas y que en cuarentena llegó en forma gratuita a las casas de quienes lo pidieran. Ante la malaria general del sistema, Legón proponía repartir los premios entre muchos. “Hay concursos, salones y premios que parecen estafas encubiertas, que abusan de la desesperación y la fragilidad que el mismo sistema promueve. Voy a utilizar un ejemplo sencillo a mano: el Concurso Fundación Andreani otorga tres premios adquisición en pesos moneda local; un primero de \$700.000, un segundo de \$500.000 y un tercero de \$300.000, este último a la innecesaria categoría artista emergente (o mejor; tan necesaria como artista de mediana carrera, artista sin ingresos, artista injustamente olvidado, etc.). Suponiendo que dos de los tres premios serán entregados a artistas de cierta trayectoria (algo que puede inducirse por el apartado emergente que las bases proponen), ¿no son precios livianos para una adquisición institucional de peso? ¿No saltean olímpicamente a las galerías, que en este contexto particular están tecleando más que de costumbre?”.

Algunos oyeron su voz cantante. Concursos que rápidos de reflejos se adaptaron al momento de crisis. ArtexArte, a través de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, no entregó un premio, sino treinta subsidios de 50.000 pesos para artistas en condiciones de “vulnerabilidad económica”. Las becas de viaje de Alec Oxenford perdieron sentido en cuarentena, pero el coleccionista decidió ofrecer por única vez 100.000 pesos a sesenta artistas seleccionados.

Otros no fueron tan permeables a la realidad. Por estos días fue noticia la renuncia a integrar el jurado del Premio Itaú de la artista Dolores de Argentina, porque el banco no accedió a su reclamo de actualizar los montos de los premios. “Desde diciembre hasta febrero, el valor había cambiado porque habían cambiado las circunstancias alrededor de

¹Legon, Martín, “Para salir de la malaria”, en [flasherito.com.ar](#).

todo. Los artistas que viven de la producción, exactamente del mercado, habían quedado completamente solos frente al no mercado. Me pareció que era un momento en el que se podía poner en crisis qué significa un premio adquisición y qué significa formar una colección. El precio es una construcción. En estos concursos hay artistas que finalmente ceden sus trabajos en un precio que es inferior al precio de mercado. Eso es lo que yo no pude resolver. Sin embargo, como estábamos en confinamiento, y tan sensibles por la situación inédita, solicité que, por estas condiciones extraordinarias en las que la muestra no iba a existir, sino que iba a ser virtual y no había traslado de obras, por qué no liberar al artista de la producción de la obra y que finalmente sea un premio no adquisición”. Tampoco accedieron a esto, y Dolores renunció con un manifiesto público².

“Lo importante es dar la oportunidad del debate y de la transformación”, dice Dolores. En su obra está siempre ese deseo. Por ejemplo, cuando expuso en el Museo Caraffa #SinLimite567, una exposición en la que las salas estaban completamente vacías. Fue tanta la agresión que recibió que no hubo mucho espacio para la reflexión que proponía. “Yo creo que la pandemia ha acelerado procesos y me parece que los artistas tenemos que estar atentos como protagonistas en los cambios sociales, examinar las prácticas de arte, asegurar la eficacia de los mensajes y muy especialmente provocar mecanismos de reflexión: ¿qué pasa si ponemos todo de vuelta a un grado cero, como yo lo quise hacer en el Museo Caraffa? Pongamos de vuelta en duda qué significa el museo hoy. He leído escritos sobre si al final no se van a convertir en hospitales de obras de arte, como el conjunto de las obras de la historia de la humanidad”.

Geriátricos de obras de artistas muertos o centros de entretenimiento dirigidos por genios de las redes sociales... Un dilema contemporáneo. Ángeles Ascúa va rotando por su casa con la bolsa del tapiz y cuando puede se sienta a pintar y dibujar, pero también trabaja en curaduría y en esta nueva vida virtual que comienza para el arte. Desde la galería de arte Aldo de Sousa se ocupa de la migración de contenidos a la web. “Estoy fascinada con los *viewing room*, aplicación gestada para que se emplacen digitalmente las exposiciones y recorrerlas sala por sala. Y eso me entusiasma. Al principio me resistí y ahora me enganché. Creo que todo esto llegó para quedarse”, cuenta.

Sigo hablando con artistas –porque a eso estoy dedicando mi cuarentena, a entrevistar a artistas en sus casas y compartir ese rato de compañía en las redes³– y busco respuestas, nuevas miradas, otros futuros. Doy entonces con los Artistas Visuales Autoconvocados de Argentina (AVAA) y me lleno de esperanza. A los pocos días de comenzada la cuarentena han logrado crear esta red de más de cien artistas y agrupaciones con representantes de todas las provincias. Al principio los movía un reclamo: el permiso para ir a trabajar a sus talleres. Pero cuando esto se fue logrando, empezaron a surgir otras

²Se puede leer [en Instagram](#).

³Artistas de entrecasa [en MariaPaulaZacharias.com](#).

urgencias, menos chiquitas, como una guía de teléfonos donde el artista pudiera pedir ayuda, un plato de comida, materiales. Socorros mutuos⁴. Fueron desde pensar en una remera que diga “los artistas no pagan los fletes” hasta el primer censo nacional de artistas, online, profundo, pasando por el pedido de un subsidio de emergencia no concursable para *lxs trabajadorxs* de las Artes Visuales que no tienen posibilidad de trabajar por la emergencia sanitaria. Enumero más reclamos: monotributo y exención de impuestos, construcción mancomunada de un Tarifario Nacional para las Artes Visuales, Ley de Mecenazgo Cultural a nivel nacional, mayor vínculo entre las instituciones públicas y/o privadas con los artistas para generar canales de diálogo y pensamiento colectivo, remuneración justa por el trabajo realizado, política pública de promoción de las Artes Visuales, museos inclusivos y situados en relación con la comunidad que lo rodea, igualdad de oportunidades para becas sin límites de edad u otros aspectos excluyentes y más oferta educativa en el interior del país. Claro que sería un mundo más hermoso para ser artista si todo esto fuera cierto.

Pasaron cosas. En Córdoba les ofrecieron una ayuda de \$15.000 a los artistas y esto se entendió como un insulto. “Nuestro gran desafío es el cambio de esta idea de que lo hacemos todo por amor o que tenemos que estar agradecidos de que se nos permita hacer. Creo que todavía existen espacios donde los artistas pagan para poder exponer. Tenemos que hacer comprender que no es simplemente un mundo donde todo se sostiene con aire o con ideas”, indica Sofía Torres Kosiba.

Carlos Huffmann, director del Programa de Artistas de la Universidad Di Tella y artista representado por la galería Ruth Benzacar, escribe en la revista *Otra Parte* un diagnóstico descarnado, bastante alejado de imaginarias situaciones de privilegio que podrían suponerse: “Lo que expresa el arte ¿son las condiciones materiales en las cuales viven y producen sus artistas? Hasta hace poco estábamos acostumbrados a premios que no ofrecían honorarios, no contaban con presupuestos de producción ni pagaban el flete para que la obra viajara desde el taller a la sala de exposición. Excepto en contadísimos casos, las galerías no destinan fondos propios a la producción de sus muestras. El bolsillo del artista tiene que alcanzar para el costo de su sustento vital diario y el de sus materiales de trabajo, el alquiler de su estudio y a veces también el acondicionamiento y la iluminación de la sala y cualquier tipo de realización que requiera su muestra. Todavía no contamos con una figura fiscal que se ajuste a la variabilidad de ingresos mensuales, que es una característica de la realidad económica de los artistas. El artista es el trabajador más precarizado del sistema del arte. He sido cómplice de esta realidad: una vez me dijeron por lo bajo que, si no aceptaba ciertas condiciones para exponer, detrás de mí había «veinte artistas que sí están dispuestos», y el argumento me resultó persuasivo. Volviendo a la pregunta que acabo de formular, es claro que este sistema alienado se

⁴Recursero: [Revista Ramona](#). [Acá el formulario](#) para autocensarse.

reproduce en nuestras imágenes. Pero el arte no considera que las imposiciones de una realidad material sean una condena: las vuelve lenguaje, susceptibles de giros idiomáticos, transformaciones y las radiaciones mutantes de la poesía. En el espacio entre la realidad y el género de la ficción aspiracional es donde nacen las flores más lindas”.

Me gustan las propuestas de Huffmann para los precios del arte (indexarlos por inflación o índice UVA y pensarlos siempre en pesos) y el rol de las galerías (también en capacitación y tecnología). Espera que alguien revise el fenómeno Milo Lockett, que reveló que “la mítica clase media que *una vez por año compra un cuadro* sigue existiendo”. Coincido con él en que está buenísimo lo que hace la artista Laura Ojeda Bär: decidió dejar su galería y pinta cuadros pequeños de esculturas famosas y las vende *cash*, o en cuotas, en pesos, uno tras otro.

Las galerías son un agente importantísimo para la venta de obra, claro. Pero en cuarentena han entrado en una hibernación de la que recién empiezan a desperezarse. Se puede pensar en otras estrategias, como la que imaginó Ojeda Bär: “Hasta ahora la plata generada directamente por mi obra autoral (ventas, becas, subsidios, premios) fue esporádica e inmediatamente consumida por ella misma: compra de materiales, producción de obras para muestras, transporte, registro, montaje, escritura, curaduría. En noviembre pasado me fui de mi galería. Había mucha energía estancada ahí. Y siento que hacerme cargo de eso fue el primer paso a poder analizar la situación concreta que atravesamos muchos”. Cansada de todo esto, se puso a *vender-se*. “Basta de pretender tener presupuestos millonarios a mi disposición, que termino peleando con tres trabajos a la vez. Hoy las limitaciones económicas están más evidentes que antes. Con el comienzo de la cuarentena retomé una serie que había hecho en 2018 para IDLB, un proyecto de tienda *online* de Irana Douer y Luciana Bernieri, dos emprendedoras notables”, dice. Así empezó su trato directo con el comprador: “Se generó un diálogo mucho más fluido y tupido con los interesados en mi obra. Fue como si se hubiera levantado un velo de misterio. Me han dicho de generar una tienda online propia o algo así y prefiero que no, prefiero la comunicación directa de mensajes privados, sin filtros. Hoy es una posibilidad inimitable que dan las redes sociales”.

Marcos Acosta tiene experiencia en esto de generar su propio sistema de supervivencia, que funciona desde hace años en Córdoba. Es su propio jefe, galerista, gerente de taller y se sostiene con una red de compradores de obra en cuotas. No son coleccionistas específicamente, sino personas que pagan una módica suma al mes para recibir un cuadro a largo plazo y así entre todos conforman un ingreso más que respetable para el artista. Esto fue lo que le permitió trabajar durante seis meses –los cuatro últimos en cuarentena–, con dedicación exclusiva y extenuante, en hacer 85 retratos de las víctimas del

atentado a la AMIA. Lo discutimos y entiendo su postura: “Ellos compraron todos los materiales y corren con los gastos de exposición. Pero me parecía que este trabajo había llegado a mí como una especie de misión y que no era ético cobrarlo, desde mi lugar de artista ni desde el punto de vista humano”. Entendamos: seis meses de dedicación exclusiva para generar un contenido increíble para AMIA. Y, además, Acosta donó el conjunto íntegro a la mutual.

Busco más voces y experiencias. Encuentro en Salta a Soledad Sánchez Goldar, gestora prolífica de cantidad de proyectos, en una relación saludable con su galería, La Arte –encabezada por otra artista, Soledad Dahar–, con la que ha trabajado en materializar y comercializar su obra siempre performática y efímera. “La verdad es que me ha ayudado también a pensar un poco, a ordenar ciertas cosas de mi trabajo que me costaba pensarlas para la venta. Era complejo para mí”, explica. Como siempre, tiene un proyecto (ahora en pausa) de residencia, Poliniza, un espacio para la formación en performance. Funciona en su propia casa. Soledad pone otra carta sobre la mesa y es la fe en las instituciones: “No presento carpetas. Esa cosa de ir a buscar la muestra me cuesta un montón, ya no lo hago hace mucho tiempo. Me cuesta hacer ese trabajo, porque siento que estoy pidiendo algo, y eso me pone en una situación de que, como estoy pidiendo, tengo que trabajar en condiciones de precariedad, en un lugar que maneja dinero supuestamente, o que debería manejarlo; para trabajar precariamente, trabajo con mis amigos”. Hay una obra de ella que es bastante elocuente: *Sostener el aliento*. Soledad sopla y mantiene en el aire una lámina de oro. “Tiene que ver un poco con esta cosa de la precariedad que tenemos muchos artistas, este capital simbólico que sostenemos hasta llegar a la explotación. Esto es oro falso y lo sostengo con el aire”. Poéticas de la autoexplotación.

En Ámsterdam, Mercedes Azpilicueta nos trae noticias del futuro. En Holanda los museos financian las producciones y no se las quedan, las compran. El Van Abbemuseum sostuvo la producción de una muestra durante dos años, que incluyó el tejido de dos grandes tapices, la construcción de seis estructuras, trajes-esculturas, colaboraciones con otros artistas, viajes. Todo el proceso de investigación y producción. Holanda, claro, queda lejos.

En estas pampas conviene ser creativo, no solo por un rebusque económico. También urge la necesidad de hacer algo productivo. Nicola Costantino, por ejemplo, después de incursionar en la repostería molecular y hacer postres a pedido, pasó a crear en cuarentena una serie de vajilla y cuencos modelados en barro con una técnica japonesa en la que los pigmentos se aplican directamente en la arcilla. Era una utopía esperar que en estos tiempos la galería vendiera obra. “A partir de ahora podemos hacer lo que queremos. Esta oportunidad es como un blanqueo. Nunca pensé que iba a estar tres meses

encerrada en mi taller sin otra responsabilidad que la casa. Llevar tu propia mochila. La humanidad aprendió de esto. Los artistas estábamos muy mal antes y esto frena un poco esa locura que había de ferias internacionales, precios, galeristas, coleccionistas y toda esa cosa tan neurótica... Yo tengo muchas formas de aplicar mi arte. Esto que estoy haciendo son objetos preciosos de cerámica en los que podés comer. Esculturitas que se transformaron en arte utilitario, de la mano de mi pasión por la gastronomía. La técnica es complicada, pero estoy fascinada. No hubiese tenido el tiempo y la concentración sin esta cuarentena infame”, dice.

Marcos López es otro entusiasta: vende en Instagram souvenirs de cosecha propia, como una edición limitada de pingüinos pintados a la *pop latina*. El combo incluye una botella firmada de vino mendocino, con etiqueta diseñada por él. También vende packs de vino más dibujo, y su libro *El Jugador* sale intervenido. “Me pone igual de contento vender un pingüino o un libro con la tapa pintada a mano, con lo que pago el supermercado por una semana, que cuando vendo mis obras en ferias de arte, a museos o a prestigiosas colecciones internacionales. Para ser sincero, creo que la alegría cuando vendo un pingüino por Instagram en estos días de incertidumbre es mayor. Me pone contento por el día entero”, cuenta el artista en su confesional *feed* de Instagram.

La olla está muy a presión. El tarifario para servicios ofrecidos por artistas no es una idea loca, sino una realidad en la que trabajan varias agrupaciones (AAVA, Nosotras Proponemos, TAF, Artistas Solidarios, Coleccionistas de Emergencia y organizaciones de América Latina, entre otros). “Tenemos que hacer un trabajo doble. Por un lado, hacia adentro, donde todes entendamos que es un trabajo que se cobra. Porque con que un artista no cobre, se viene todo abajo. Pero por otro, empezar a tender puentes para que se legisle, porque si no, depende de la buena voluntad de las instituciones que lo tomen o no lo tomen, y nosotros en nuestra idea, o sueño, es que eso sea una legislación. El modelo son otros tarifarios como el de la industria del cine, que establece valores mínimos”, explica Juan Miceli desde AAVA. “Se está hablando de un básico fijo para este período de \$5000 para actividades que te convocan de un museo, como por ejemplo dar una charla o hacer una performance”, detalla Kosiba.

Por supuesto, va a incluir cobrar a la institución por todo el trabajo de hacer una exposición, que es además darle al lugar una razón de ser. Por eso batallan también las trabajadoras del arte reunidas en Nosotras Proponemos, además de la paridad de género en premios y exposiciones, entre otras cosas. “El feminismo en general se ha ocupado de señalar o de acompañar distintas luchas, no solo la de las mujeres —cuenta la artista Paula Senderowicz—. Y en este caso, la pandemia hace que se ponga más a la luz la fragilidad que tienen los contratos, o los no contratos. Somos una cantidad de profesionales

brindando contenido, más allá de la producción y de la venta de las obras. Nadie habla de que eso es trabajo. Son muchas horas de dedicación. El artista elaboró, llegó, estuvo en el horario del montaje, en el de la iluminación, en el diseño del flyer, en el flete... El romanticismo es maravilloso porque nos permite todo el vuelo poético y demás. Pero también los artistas tenemos costos de vida. Y animarse a correrse de ese lugar tan heroico para dar esta conversación es un tema". "Hay que dejar de creer que somos seres que vivimos en otra galaxia. En realidad, somos personas que llevamos vidas hasta a veces muy difíciles. Parece que fuese un puro goce y no hubiese fuerza de trabajo atrás", agrega Fátima Pecci Carou.

Luciana Ponte trabaja sobre el lenguaje de las redes y es la creadora del archivo de arte en medios lalulula.tv, desde donde ha visto en diez años el avance de las tecnologías. Su estrategia de manutención es, diríamos, a la gorra. "Colecciono situaciones en donde se cruzan el mundillo del arte y los medios populares masivos", cuenta. La plataforma ya tiene mil videos cargados y se sustenta con aportes voluntarios. "La idea es que los mismos usuarios, que aprovechan este material y pueden, pongan unas monedas por mes para que podamos subtítular y subir más cosas", cuenta.

Le pregunto a Ana Wandzik, artista visual y una de las directoras de la editorial Iván Rosado, qué lee de este panorama: "Siento que esté presente es la muerte total de la estrategia como forma de dirigir nuestras acciones. Los planes son líquidos, ganan sentido a la vez que lo pierden, y al revés. Yo soy una artista que siempre trabajé sin estrategia, voy yendo hacia donde me llevan diversas búsquedas materiales por curiosidad y deseo, más bien voy tomando decisiones en ese hacer. No tengo circulación comercial, no soy salonera, casi nunca tengo plazos que cumplir, así que esta situación de limbo general respecto a todo exacerba aún más mi relación azarosa y libre con el arte y mi forma de trabajar. Los espacios de encuentro y circulación de saberes en su diversidad tuvieron/tuvimos/estamos teniendo que buscar alternativas de funcionamiento, pero para bien o para mal no nos salimos del paradigma, que sería algo así como que sigamos más o menos como antes pero más distanciados físicamente. Los protocolos que van apareciendo un poco lo demuestran", cuenta. La editorial es otra quimera: "Con la editorial nosotrxs intentamos dos cosas: una, no alterar drásticamente nuestra rutina de trabajo. No nos salió, trabajamos mucho más. La otra, seguir como si nada. No en el sentido de no ser permeables a la realidad, sino de tratar de no suspender lo que había por delante, concretamente proyectos de edición, trabajos comenzados con numerosxs autorxs. Las dificultades se metieron en el camino sin duda. Todo lo que es del orden de la movilidad, del intercambio, la eventualidad de ferias y la distribución se alteró o se congeló, pero igual un ritmo de publicación se mantuvo, y aparecieron otras formas de llegar a lxs lectorxs y curiosxs".

El panorama apabulla un poco. Hay mucho por hacer. Pero mucho también se está haciendo. Me gusta pensar que la experiencia de un colectivo de artistas patagónicos podría extrapolarse a todo el territorio. Fuego en la Torre: trece artistas se juntan en un laboratorio autogestionado (como todo, bah). Trabajan juntos, se prestan materiales y herramientas, se ayudan, se dan la mano para cruzarse de disciplinas, se inspiran y se arengan. Juntos, empiezan a desconocer sus propios límites. Terminada la clínica, deciden seguir unidos. “El arte circula en la piel, la sangre y el cuerpo de cada uno, pero no tenemos que nombrarlo constantemente. Lo que sobresale es la amorosidad, la disponibilidad para ayudar al otro. Estando juntos algo empieza a hacer chispa, desde un lugar de transformación”, cuenta Marina Cisneros. “Un abrazo que te da una contención que te anima a explorar”, dice Lucía Bonato. La llama de cada uno alimentó una gran fogata. Una enseñanza de este grupo: “El camino de los artistas nunca es suerte. Se construye desde el deseo de ser y hacer”. También, desde este tipo de redes de amor.

María Paula Zacharías. Escritora y cronista de arte. Trabaja en el Diario *La Nación*. Ha publicado diversos libros sobre la escena del arte argentino.

Entrevista a Gerardo Caballero

Por Leo Estol

En qué momento se hizo claro para mí que había una posibilidad de pensar los espacios aún antes de que éstos existan, quiero decir: ¿cuándo empecé a pensar en arquitectura?

Voy al grano, le escribo por intermedio de *Bitácora* un mail a Gerardo Caballero, me presento: “Hola, me llamo Leo, soy artista” y le pregunto eso mismo, cómo empezó el mambo con construir y diseñar espacios. Me cuenta Gerardo que, siendo un niño en Totoras, su pueblo natal, disfrutaba especialmente de vagabundear junto a un grupo de amigos a la hora de la siesta, en esa hora digna de un western donde no hay movimiento en las calles y el mobiliario toma de pronto otra escala.

A los días lo llamo por teléfono: me dice que no tuvo una buena jornada y para intentar virar ese ánimo hablamos un poco de lo que está preparando para la Bienal de Arquitectura de Venecia: “Cada uno de nosotros cree que vive en una casa individual, pero al final nos damos cuenta de que vivimos en la misma casa, es una casa tan grande que realmente no se puede entrar ni se puede salir. Se la puede recorrer a caballo, en tren, en avión, en bicicleta y tiene patios interiores que tienen lagos, ríos y montañas”. Me gusta esa idea que Gerardo usará para su curaduría, me recuerda a mis vacaciones de mochilero en el sur en las que, lavar los platos en el curso de los arroyos, cocinar con las ramas que recolectás o beber haciendo un cuenco con las manos, es un diálogo sensible con el entorno que cada noche se actualiza con ese techo deslumbrante salpimentado con galaxias y estrellas distantes.

Volvamos a Gerardo, como no lo conozco investigo un poco: terminó la facultad en el ‘82, trabajó unos años en Rosario y se fue a Barcelona. Se dejó llevar por la arquitectura catalana la cual vivía un momento muy lúcido gracias a las creaciones de Enric Miralles, Pep Llinás y Elías Torres. Fue marcado por el candor de esa Barcelona (por Portugal también) así mismo lo podemos imaginar como un joven entusiasta que cada vez que ve una obra de Amancio Williams, de Antonio Bonet o de Jorge Scrimaglio toma su libreta y comienza a dibujar.

Forma una pandilla junto a Marcelo Villafañe, Gonzalo Sánchez Hermelo, Rafael Iglesia y Pitu Fernández que luego se transformará en Grupo R. Me pregunto y le pregunto cómo es hacer arquitectura: “Es como preparar una salsa de tomate, hay que revolver y revolver hasta que se vuelve espesa”. También tiene otra figura para describir lo que

hace, el malabarista:” he llegado a pensar que la arquitectura es cada elemento que está en el aire: el programa, el terreno, el presupuesto y lo que uno tiene que hacer es empezar una coreografía”.

En mi práctica como artista también hay una escucha fina en torno a los espacios, algunos podrán vincular esto al concepto de *site-specific*, que básicamente refiere a aprovechar las particularidades del lugar, dicho en criollo: saber interpretar lo que pasa en derredor. Cuando hago una obra me fijo en las dimensiones de la sala, pero también, en el tejido urbano donde está inmerso el centro cultural. ¿Será eso todo lo que tengo para decir? En casa disfruto poner estantes en todos los ambientes, es una arquitectura de agujeros, tarugos, tablas encontradas que restauro e inspiran el agudo canto de la atorilladora. Me gusta diseñar mis propios muebles, añoro una biblioteca grande que dejé en casa de mis padres y fantaseo con hacerla entrar por la acotada ventana de mi nuevo hogar. Marcó mi juventud conocer el Centro Pompidou con sus “órganos” expuestos. También reconozco la influencia de la Unión Soviética: esos edificios de viviendas épicas que se propagan desde Moscú a Berlín o, Latinoamérica más acá, mis derivas urbanomistosas por la Villa 31, donde prolifera otra forma de construir, donde abreva el caos, pero también la urgencia, la energía y la dignidad. Le pregunto a Gerardo cómo se enseña su disciplina y me dice: “soy optimista con los estudiantes, en vez de marcar el error intento señalar donde hay una oportunidad para hacer algo, es muy subjetivo porque las cosas se pueden hacer de diferentes maneras, el tema es que cada uno encuentre su manera de dibujar, de pensar el espacio, a veces tiene que ver con encontrar cierta afinidad y eso te abre un camino”.

El proyecto más grande en el que participó Gerardo se llama *Paseo del caminante* y fue realizado en equipo cuando él trabajaba en la Secretaría de Planeamiento. Se trata de una pasarela que acompaña a la costanera rosarina justo antes de llegar al puente que cruza a Victoria. De todo lo que vi en su página web es lo que más ganas de tomarme un bus a Rosario me genera (no lo puedo hacer ya sé). Me cuenta que la costanera pública, ese paseo alucinante que tiene Rosario (que yo como porteño disfruto siempre con los ojos desorbitados) surgió con la construcción del Parque España y luego de esa primera ficha un montón de otros proyectos se fueron hilvanando, dando lugar a ese parque lineal tan extenso. Y hace una salvedad que me llena de intriga: “Ahora Rosario le tiene que dar la espalda al río”.

—¿Cómo?, le pregunto.

“Eso, que el centro ya está. A veces vienen colegas y se encandilan con el encanto de los cafés y el paseo ribereño. Pero hay toda una periferia que está muy postergada donde incluso hay aguas servidas en las cunetas o no llegan los servicios básicos”.

Leo: ¿Qué pensás de la experiencia colombiana de hacer arquitecturas ultra contemporáneas para intervenir en barrios humildes?

Gerardo: Creo que la arquitectura pública se tiene que parecer mucho al lugar donde vos vivís. Si vos vivís en una casa con piso de tierra y hacemos un edificio de mármol es casi pornográfico. La arquitectura tiene una vocación pública, tiene que estar en sintonía, no tiene que tener el piso de tierra, tiene que tener un vínculo con las personas. No puede parecer que el edificio vino en una nave espacial. Es un edificio de tu barrio que es para que vayan tus hijos a la escuela o un centro para ancianos o un jardín de infantes que tiene que tener cierta amabilidad con la gente. Tiene que ser pertinente.

L: Ahora no podemos viajar muy lejos, pero usemos la memoria, contame de arquitecturas que recordás haber disfrutado

G: En Barcelona hay un edificio famoso de Ricardo Bofill de los años setenta, un edificio de vivienda que está en la periferia, el Walden 7. Es un edificio muy revolucionario con un montón de viviendas, con un espacio interior espectacular. Es un edificio que la última vez que fui me dio una grata sorpresa.

También me gusta Lina Bo Bardi, la casa de ella, el SESC Pompeia o el Maspi, como se le dice popularmente al Museo de Arte de San Pablo. Este último es una suerte de caja suspendida en el aire, el espacio público que construye bajo el edificio es sorprendente, eso no estaba en el programa, no te piden eso, te piden un museo de tantos metros cuadrados y eso es lo genial: no hace falta entrar al museo para disfrutar del edificio.

L: ¿Cómo ves el drama con el incendio en la isla?

G: En esta época del año en el campo se quema el pasto seco para que en la primavera venga el pasto verde de abajo, pero lo de la isla es algo descontrolado, es un espectáculo que impresiona. El río de alguna manera nos protege y Rosario tiene una relación especial con el río como vía de salida a toda la mercancía de la pampa, Rosario es un punto de transacción entre los trenes que llegaban hasta el río y los barcos que cargaban la materia prima. Hay toda una cultura del río que es muy distinta a la del continente. La gente que pinta el río, el litoral, las islas tienen una cultura propia, es un ambiente más ágil. La llanura es potente, estable, más presente si se quiere. Ahí hay dos mundos, dos situaciones que conviven.

L: Algunos ven lo que pasa en la isla como algo intencional que tiene que ver con un deseo de avanzar sobre los humedales. En la Provincia de Buenos Aires, Nordelta se construyó sobre un hábitat preexistente, al transformarlo se hace explícita una diná-

mica de cómo los argentinos y argentinas estamos haciendo uso de nuestros recursos. Alguna vez volviendo de un campamento en la isla me lo cruce a Eduardo Costantini en la cafetería del Malba y le digo “¡Qué tupé Eduardo! Para construir ese barrio cerrado se avanzó sobre el hábitat de una cierta fauna y flora, de una nutrida biodiversidad” y él me respondió: “¿vos qué te pensás? ¿que en la Ciudad de Buenos Aires no había el mismo tipo de fauna y flora? Buenos Aires también fue construida sobre bañados, tierras que se inundaban a su propio ritmo.”

Y esto me interesa que lo pensemos juntos, parte del desafío es encontrar un punto intermedio en el cual se pueda respetar la naturaleza y a la vez no generar esos achata-mientos tan abismales como los que procuran los ambiciosos proyectos inmobiliarios o la siembra exhaustiva. Vuelve a nosotros esa imagen del mundo como un tejido de equilibrios particulares, esa casa con la que arrancamos la conversación, a la que no se puede entrar ni de la que se puede salir porque siempre estamos dentro de ella, con patios en donde hay ríos y praderas y en donde por estos días todo luce un poco más extraño de lo habitual.

Leopoldo Estol es artista y gestor cultural. Su obra integra el [patrimonio del Castagnino+Macro](#). Actualmente es editor de [El Flasherito](#).

Gerardo Caballero. Arquitecto. Su proyecto “La casa infinita” fue seleccionado para representar a la Argentina en la 17^o Exposición Internacional de Arquitectura – La Bienal de Venecia.

Repensar las instituciones

Ensayo sobre anomalías del presente

Por Raúl D'Amelio

Primera: *isolation*¹

La tecnología a la que nos suscribimos en los últimos tiempos permitió comunicarnos a través de dispositivos electrónicos que habilitaron al menos dos cosas: trabajar desde el aislamiento en el hogar y acceder a través de las pantallas a los variados formatos de las artes, con el *streaming* como estrella del firmamento digital. Experimentamos una inverosímil sucesión de acontecimientos que nos han destinado al aislamiento, subordinados al contagio planetario con microbios mutantes, como un retorno a las epidemias masivas medievales, pero embebidos en sistemas tecnológicos contemporáneos.

En este universo paralelo se inscribe el proyecto *Bitácora-Museo*², que trata de vincular a las artes plásticas con otras disciplinas afines al pensamiento contemporáneo, que imagina nuevos escenarios o explora la esencia del arte.

La publicación resuelve, como en una plataforma diversificada, textos e imágenes. La pandemia-confinamiento-cuarentena es solo una referencia temporal. No es necesariamente el eje de los conceptos, es más bien un modo de entender nuestra realidad distorsionada. De todos modos, existe un anclaje en la documentación del presente, una especie de testimonio de la actual situación distópica.

Allí se evidencia cómo el espacio de las artes navega en un océano de sentido, donde las disciplinas artísticas comparten áreas comunes y circulan en torno a un campo común sensible que potencie la curiosidad, la intriga y la sorpresa.

Segunda: estado de la materia y demencia

En la película *Stalker*³ (La zona, Andrei Tarkovsky 1979) se plantea un escenario donde las cosas no son lo que parecen. En el film, dos personajes visitan una inhóspita región militarizada y prohibida acompañados por un guía (el *stalker*), que los conduce a ese territorio post nuclear, donde las energías son canalizadas a través del pensamiento de los protagonistas. Los dirige hacia una habitación que puede cumplir los deseos más íntimos, aquellos que yacen en la profundidad del sujeto.

¹John Lennon lo vislumbró. Jeff Beck y Johnny Depp lo recrean en [Jeff Beck and Johnny Depp - Isolation \[Official Lyric Video\]](#)

²Este proyecto de publicación digital es una asociación entre la Revista [Rea](#), el proyecto [Bitácora](#), el [Museo Castagnino+Macro](#) con el financiamiento de la empresa [Fundar](#).

³No existe vínculo en este término con el concepto actual del acosador virtual en redes sociales. [Acá el film en YouTube](#).

Tarkovski dijo: “Siempre me preguntan qué representa la zona. La única respuesta posible es que la zona no existe. El *stalker* inventó la zona para llevar allí a personas muy infelices e imponer en ellos la idea de la esperanza. El cuarto de los deseos es también una creación del stalker, otra provocación en la cara del mundo material. Esta provocación se corresponde con un acto de fe”.

Esta película consta de dos partes, la segunda se filmó en una central hidroeléctrica abandonada. Cerca de allí una industria química volcaba tóxicos al río, que la central utilizaba como energía para mover sus turbinas. La exposición a los químicos durante la filmación le costó la vida a Tarkovsky, quien años más tarde falleció de cáncer de pulmón; también corrió esa suerte su esposa y asistente Larisa Tarkovskaya. Tres años después de finalizado el rodaje murió el protagonista, Anatoli Solnitsin, del mismo mal.

Tarkovsky iguala su vida a su arte, no existe diferencia, es su vida misma. A tal punto que desarrollar sus películas lo lleva a la muerte.

¿En qué estado del tiempo y la materia se encuentran las artes contemporáneas? ¿Es un tiempo de *Stalker*? Podría decir que no, al menos no en los términos que plantea un realizador inconcebible como Tarkovsky. Esta anomalía nos lleva a otro lugar: el rol que cumplen las instituciones relacionadas con las prácticas artísticas actuales.

Tercera: la carga cultural de la mirada

En el catálogo de la exposición [La sociedad de los artistas](#) Eliane Heumann Gurian⁴ escribió que los visitantes de museos obtienen en los recorridos de las muestras mucha más información de la que sospechamos y para nuestra sorpresa esa información tiene que ver con los responsables de la puesta en escena. Intuyen incluso lo que pensamos de ellos, aunque nosotros no lo tengamos en claro. Cita a Pierre Bourdieu, quien hace ya mucho tiempo escribió⁵ con una vigencia perdurable que una obra de arte tiene significado e interés solo para quien posee competencia cultural para comprender el código con el que está encriptada⁶. Sin ese código, un espectador se sentirá perdido en un caos sin sentido. Sin la llave nos quedamos afuera, a la intemperie de la interpretación.

⁴JVVAA. Heumann Gurian, Eliane. *La sociedad de los artistas*. Catálogo de la exposición. Ediciones Museo de Bellas Artes J. B. Castagnino. 2004.

⁵Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. 1ª Ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. 2012.

⁶Id. Ant. “El acceso al estatus de obras de arte de objetos tratados hasta entonces como curiosidades de coleccionistas o como documentos históricos o etnográficos, ha materializado el imperio absoluto de la contemplación estética, haciendo difícil ignorar que, bajo pena de no ser una afirmación decisoria, y por ello sospechosa, de ese poder absoluto, la contemplación artística tiene que llevar aparejado, desde ese momento, un componente erudito apropiado para alimentar la ilusión de la iluminación inmediata, que es una de los elementos indispensables del placer puro.” Pág. 35.

Ciertas expresiones o prácticas artísticas contemporáneas combinan elementos complejos que resultan de difícil significación para aquellas personas no iniciadas en las artes, o poco habituadas a visitar exposiciones, pero a la vez son éstos los visitantes que nos interesan.

De pronto, nos encontramos diseñando exposiciones que no explicamos para públicos que no conocemos, escritas en lenguajes que no comprenden. Con lo cual, cruje la idea que afirma que con la simple contemplación de una obra de arte nos invade el placer del entendimiento. De hecho, los profesionales de museos tenemos muchas limitaciones a la hora de desarrollar conexiones con los visitantes para transmitir contenidos y diseñar exposiciones que sean interesantes, atractivas y didácticas. Es un desafío que, hoy más que nunca, nos pone a prueba y nos interpela acerca del modo de representar la historia de una colección y, sobre todo, cómo desarrollar narrativas en las exposiciones arte.

Cuarta: ¿museos lúcidos?

Artistas y pensadores del arte plantean, una vez más, cuál es su rol y, quizás lo más significativo, cómo sobrevivir. Recordemos que –hoy más que nunca– solo una mínima parte del total de individuos de una comunidad artística tiene acceso al mercado o al financiamiento de sus exposiciones. Por otro lado, percibimos que debemos tener una nueva comunicación con las audiencias, otros vínculos, formatos de diálogo novedosos. Claramente la tecnología, la virtualidad vía internet y las redes sociales cumplen un rol determinante. Ampliar los públicos y cubrir sus necesidades es una misión que debemos emprender nuevamente⁷.

Está sobreentendido que quienes trabajan en los museos y quienes investigan en ellos, poseen un conocimiento disciplinar más amplio que aquellos que lo visitan. Esto es verdad en parte, ya que si bien hay certezas acerca de las colecciones, paradójicamente es mucho mayor toda aquella información que se ignora, aunque no es del todo negativo, al contrario, es el motor de búsqueda de nuevas tramas relevantes.

Ahora bien, ¿Cuál es el resultado de la sumatoria de las cuatro anomalías? ¿Transitamos *la zona* de Tarkovsky como un *déjà vu* de nuestro presente? ¿Será que –como el *stalker*– debemos responder a las preguntas por este trance global, a través de un acto de fe? ¿La habitación de los deseos es un museo? Por cierto, el campo de batalla del sentido se dirime dentro de las salas, pero hoy también en *la zona* virtual. No solamente los objetos y las obras transmiten contenidos (evidentes y ocultos), nosotros, los responsables de la puesta en escena, somos el mensaje. Debemos asumir que convivimos con culturas diversas y que a nadie le interesa que le impongan una estética. ¿Somos capaces de salir del clisé?

⁷Entrevista en [Arte Informado](#).

Emprendemos un camino en el que debemos transparentar decisiones que por lo general se ocultan a los visitantes, explicar las razones por las cuales se exhibe determinada obra o grupo de obras, por qué ésta artista y no aquélla, quiénes lo decidieron y por qué, exponer los métodos de investigación o las razones de por qué es relevante una obra o un autor; o acaso, que sean los ciudadanos quienes finalmente imaginen una muestra o una colección, aportando ideas y, quizás lo más importante: incomoden, haciendo más preguntas.

Los museos –de arte, sobre todo– no tienen opción en esta nueva realidad, deben necesariamente reformularse en sus acciones. Por lo tanto, sería de muy sana convivencia social que distribuyamos con mayor lucidez nuestros recursos, pensemos en la sustentabilidad de nuestras acciones y comencemos a enfocarnos hacia nuevos desarrollos expositivos que brinden mejores contenidos, ampliando los recursos educativos, con la premisa de incluir positivamente a otros públicos, involucrando múltiples artistas y a las más diversas manifestaciones del arte.

Raúl D'Amelio. Artista y arquitecto. Actualmente dirige el Museo Castagnino+Macro.

Museos y pandemia

Por Andrés Duprat

En las últimas tres décadas del siglo XX, y de modo inexorable ya en el siglo XXI, los museos fueron ganando cada vez más protagonismo. A su misión original de conservar, estudiar y difundir una colección, fueron sumándose gradualmente nuevos objetivos. Las funciones y usos de los museos se han ido resignificando y su relevancia social creció tanto como su poder simbólico.

En poco tiempo, los museos se han transformado en extraordinarios focos de interés de la vida en sociedad. Las modernas estructuras arquitectónicas que albergan sus colecciones debieron renovarse para hacer frente a los nuevos modos de exhibición de la contemporaneidad. Erguidos como espacios de encuentro e intercambio, los museos han sido motor del despliegue de múltiples actividades culturales, educativas, lúdicas, turísticas, comerciales y de esparcimiento. Los museos ocuparon un lugar central en las grandes urbes, constituyéndose en lugares de referencia y representación del interés por la cultura en las diferentes sociedades y en insoslayables íconos arquitectónicos que, en ocasiones, llegaron a definir la identidad de una ciudad.

La proliferación del turismo internacional, consecuencia de la mayor accesibilidad para viajar, ha hecho de los museos citas obligadas para cualquier viajante, tenga este un particular interés por estas instituciones o no. Prácticamente ya no es posible visitar París sin pasar por el Louvre o el Pompidou; Madrid, sin pasar por el Prado o el Reina Sofía; Nueva York, sin visitar el MET o el MoMA. Antes de que se declarara la pandemia, los grandes museos recibían cientos de miles de visitantes, y Buenos Aires no era ajena a ese fenómeno: al Museo Nacional de Bellas Artes acudían más de seiscientos cincuenta mil personas al año, de las cuales un 30% eran turistas de todo el mundo. Aquí y en el exterior, era un paisaje común observar largas filas para ingresar a una exposición, e incluso era necesario reservar entradas con antelación para poder acceder a resonantes exhibiciones o a las colecciones de muchas instituciones.

La irrupción de una problemática tan compleja y acuciante como COVID-19, que obligó a un aislamiento a escala planetaria, ha impactado también en los museos. Cerradas al público en una primera etapa, al no poder brindar la experiencia de la visita física, las instituciones de todo el mundo han coincidido en la necesidad de buscar nuevas formas para cumplir con su misión.

Ante esta situación inédita, han asumido el desafío multiplicando su presencia en las redes sociales y en los medios de comunicación, proponiendo visitas virtuales, proporcionando acceso e información digital sobre sus colecciones, además de cursos y activi-

dades pedagógicas a distancia. Esta labor ha permitido mantener activa cada institución y su conexión con el público, facilitando un acercamiento a las obras de arte centrado en la percepción individual a través de dispositivos digitales. Como es del todo evidente, estos median y formatean la experiencia estética, son herramientas de interpretación y diálogo crítico con las obras, pero son incapaces de sustituir la experiencia en los términos en que venimos describiendo, cuya condición mínima es la visita física al museo. Entrar a un edificio, caminar y perdernos en sus salas y corredores, detenernos en las obras y objetos que llaman nuestra atención, demorarnos en ellos, recorrerlos con la mirada, percibirlos en profundidad, bien expuestos e iluminados, en un ámbito amplio y silencioso que colabora para que tengamos una experiencia sensible significativa.

La mediación tecnológica ofrece una perspectiva posible, pero debilita nuestro rol de espectadores: cancela la espacialidad, borra las texturas, abstrae de nuestra memoria sensorial la acción de la mirada sobre la superficie de las obras. La pantalla nos brinda una idea, invita al concepto, pero no reemplaza la experiencia perceptiva directa, que es singular e intransferible.

La aparición de nuevos dispositivos y lenguajes, como la fotografía, el cine, la televisión e internet, agitó en cada época el fantasma de la pérdida del aura de las obras de arte. Sometida a la posibilidad de la multiplicación infinita, la obra de arte visual (pero también el teatro, la música y cualquier manifestación que requiriera la participación activa del espectador) se veía amenazada en su singularidad y, con ello, en su estatuto artístico. Sin embargo, nada de eso ha sucedido. Más bien, cada una de las nuevas tecnologías permitió abrir un campo artístico alternativo, en diálogo con las disciplinas a las que se suponía que sustituirían. Así como el cine no terminó con la novela ni con el teatro, los dispositivos tecnológicos de la presente época y las posibilidades de circulación que plantea internet han alentado nuevos lenguajes artísticos de gran vitalidad. Pero todos ellos tienen su cifra en la experiencia del espectador, que, como decía Borges y ya es un lugar común, completa la obra. La vida virtual, entonces, no sustituye la experiencia, aunque es en sí misma un nuevo tipo de experiencia, diferente.

La tecnología nos permite visitar cualquier rincón del planeta a través de un clic. Podemos visualizarlo, informarnos, estudiarlo, sumergirnos virtualmente, pero estas acciones no tomarán el lugar de todo aquello que podemos ver, hacer y sentir con nuestra presencia real en un espacio real. Del mismo modo sucede con los vínculos afectivos y sociales. Aunque virtuales, son reales, pero su desarrollo en el terreno de la virtualidad no es equiparable a la experiencia fáctica del encuentro humano.

De a poco, los museos van adaptándose a la nueva normalidad, a través de la implementación de protocolos, de distancia social y de cambios en el uso de los espacios que, sin dudas, modificarán la dinámica que venían teniendo. Los problemas y desafíos que deben afrontarse de cara al futuro son múltiples, pero quizás uno de los pocos beneficios

que se avizoran sea el cese de la búsqueda indiscriminada de la masividad, que impedía o por lo menos dificultaba la posibilidad de disponer de un ámbito y un clima favorables a la experiencia sensible frente a la obra de arte.

Por último, y para reflexionar sobre la situación que plantea al mundo del arte esta pandemia, podemos apelar a la historia, aunque sin desconocer la novedad y anomalía que estamos atravesando. Tras cada catástrofe –pestes, guerras, tragedias naturales, caídas de civilizaciones, crisis económicas–, el arte siempre ha podido reconfigurarse, tanto en sus formas, modos de circulación y consumo como en sus estéticas y funciones. La *Venus de Milo* o la *Victoria de Samotracia* nos llegan milenios después del fin de la civilización que las sustentaba, y, sin embargo, logran comunicarnos el espíritu de la cultura helénica, aún en lo que queda de ellas, o precisamente merced a la devastación que padecieron. Para el mundo del arte, el mayor desafío será reinventarse en las nuevas condiciones. No sabemos cómo quedará configurada la realidad luego de esta crisis, aunque intuimos que la pandemia dejará secuelas importantes. Y si bien esta encrucijada es nueva, no lo es la necesidad de reinención en el campo del arte, que es finalmente un universo dinámico y en eterna expansión. La revisión de sus parámetros es una constante en la historia. O, podemos decir, es su historia. La historia del arte es la historia de sus múltiples mutaciones.

Andrés Duprat. Arquitecto, curador y guionista. Actualmente dirige el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

La liturgia ha desaparecido

Por Norma Rojas

Gran parte del sistema socio cultural y del sistema de educación en las artes ha sufrido un revés y hay que flotar con mayor resistencia para no sucumbir en las angustiantes aguas de la incertidumbre. En este horizonte desdibujado, y ante la ausencia de respuestas inmediatas, nos es difícil vislumbrar soluciones fácticas.

Los talleres donde trabajo, como muchos artistas y profesores, son el lugar de acompañamiento a cientos de jóvenes y no tan jóvenes que ven en las artes un lugar para ser. Actualmente este lugar está en *stand by*. En la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes normalmente se generan microclimas entre las mesas de dibujo, los caballetes, las prensas y los bancos de escultura. Circulan los mates, hay discusiones, conversaciones y confesiones. Hoy, la mística de estos encuentros no está o al menos ya no está de este modo.

La mística del trabajo presencial en el taller, con el cuerpo del otro, con la mirada del otro, es insustituible. Cuando se trata del trabajo en las artes plásticas ocurren cosas que sólo lo sensible posibilita que existan. Hay algo de lo performático que se despliega y que ahora, junto con las corporalidades, los olores y lo táctil está ausentes.

Pareciera que los cuerpos orgánicos se han convertido en máquinas con todo lo que las pantallas, los pixeles, los auriculares, los códigos siguen manteniendo a distancia. Junto con las máscaras de los transeúntes que cruzamos en las calles, que nos protegen de la vulnerabilidad ante el virus y nos protegen del otro.

Pero, simultáneamente, la distancia y lo remoto, nos han permitido ver otros lugares, mirar películas que nos esperaban, escuchar música, leer libros que también estaban dormidos, escuchar conciertos, entrar a galerías de arte, visitar museos, descubrir obras de teatro, detenernos en lo doméstico, cocinar con más tiempo, sorprendernos ante no-veles músicos que nos comparten sus creaciones o interpretaciones por *streaming*, ¿No es esto maravilloso? Ahí están los hechos culturales sosteniéndonos durante el aislamiento, creando una gran red de contención que posibilita tener un lugar esperanzador.

Aunque no veamos el horizonte, desde la educación en las artes estamos transitando un camino que nos llevará a otro lugar. Quizás éste sea un momento inspirador para refundarnos con metodologías nuevas, renovadas. Las corporalidades, con sus emociones a cuesta, están esperando para resurgir. En esta hibernación obligada algo se estará gestando. Dependerá de cada educador y, fundamentalmente, de los estudiantes pensar y repensar lo que producen, e inherentemente, cómo se producen a sí mismos.

Norma Rojas. Artista y docente. Su obra integra el [patrimonio del Castagnino+Macro](#). Actualmente dirige la Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes (UNR).

El futuro como desplome

Una crónica de museos en apuros

Por Fede Baeza

Performance e interferencia

“Yo no me considero *performer* en el sentido disciplinario. Soy una *performer* amateur. Me considero una escritora, y trabajo con la escritura y la curaduría y veo cómo se pueden activar los textos o las curadurías desde la acción en vivo. Ese sería el eje de mi trabajo. Por eso agradezco las invitaciones de este tipo por que son para mí invitaciones a pensar desde qué lugar voy a trabajar. Y, curiosamente, siempre aparece algo que tiene que ver con el contexto, con el presente, con algo puntual que hace que para mí el trabajo se vuelva necesario”.

De este modo Nancy Rojas respondía a mi pregunta sobre la relación que sostiene con la performance en una charla transmitida en vivo por Instagram una semana antes de realizar su propia acción por ese mismo medio para el Palais de Glace – Palacio Nacional de las Artes.¹ Me interesa subrayar ese aspecto siempre coyuntural ligado a sus episodios escénicos, situaciones marcadas por la inminencia del contexto, por cierta tensión de un momento particular que la interpela. En esta misma conversación Nancy recordó su inicio en el territorio de la performance. En el año 2004, cuando se inauguró el Macro, ella integraba el equipo de trabajo del museo, coordinaba el Departamento de Investigación. Se trataba de un evento fundacional, paradigmático para nuestro campo artístico. En ese momento decidió, sin que mediara ningún tipo de consulta, realizar su primera acción. Produjo una serie de remeras que emulaban la obra *Yo tengo sida* (1994) de Roberto Jacoby. Por formar parte del staff del museo sabía perfectamente que esa pieza de la colección iba a exhibirse, un grupo de modelos iba a recorrer las salas con las prendas puestas. Diseñó su propia remera que decía “El plagio es el mejor delito” en lugar de “Yo tengo sida”, con los mismos colores y la característica tipografía de la obra de Jacoby. Luego hizo otras remeras que rezaban “Yo hago plagio”, “Tú haces plagio”, “Él hace plagio” y las repartió a las artistas Claudia del Río, Luján Castellani, Alejandra Tavolini y Eugenia Calvo. Ese día, antes de la inauguración, las invitó a su casa y se las pusieron antes de ir al evento. Allí se dio cuenta por primera vez de lo que estos gestos generaban en les otras. De la capacidad instituyente de estas ocurrencias.

¹Este ciclo de charlas formó parte del ciclo *Futura. Manifiestos y profecías de otra humanidad* que se desarrolló desde las redes sociales del Palais de Glace – Palacio Nacional de las Artes entre mayo y julio de 2020. Más adelante volveré sobre este programa. Puede leerse una transcripción de esta conversación en la nota “Un programa de ideas y acciones futuras”, *Página12*, 16 de junio de 2020.

Este recuerdo pone en relación un conjunto de relaciones en torno a la colección de un museo que me interesa señalar. Se dio un acto que no fue no proyectado desde la curaduría: un desafío, cierta desobediencia. El episodio se generó en torno a una pieza de la colección que de algún modo fue intervenida, que sufrió una especie de interferencia, que fue tensionada por el presente de su exhibición. Frente al proyecto institucional de fundar una colección de arte contemporáneo federal, impulso central que alentó la creación del Macro, aconteció algo del orden de lo imprevisible, la irrupción de una situación que confundió al público, que puso en entredicho, aunque sólo fuese de un modo efímero, la narrativa de una colección que siempre es un relato que instituye un origen y un posible futuro en el terreno de las prácticas culturales.

Rayar los himnos sagrados

Volvamos al ciclo en el que se enmarcó esta conversación y la performance que Nancy finalmente realizó junto a Paula Juárez, como artista invitada, titulada *Saga museholística de lecturas telegráficas*.² Este programa centrado en performances transmitidas en vivos de Instagram fue la primera acción que realizamos en el Palais de Glace cuando comenzó mi gestión en la institución, se llamó *FUTURA. Manifiestos y profecías de otra humanidad*. Fue una iniciativa destinada a dar una respuesta urgente, haciendo uso de las herramientas que teníamos al alcance, aunque fuesen precarias. Se dio en un contexto de máxima vulnerabilidad: un museo con su sede histórica cerrada desde 2017, con una fuerte crisis de identidad frente a su misión institucional, en medio de uno de los momentos de mayor incertidumbre que se puedan recordar en el marco de la actual pandemia global. Enfrentando este presente el ciclo partía de una invocación, unos versos de la artista y activista Susy Schock:

NO QUEREMOS SER MÁS ESTA HUMANIDAD
Rayaremos sobre los himnos sagrados esta frase,
sobre las maravillosas páginas universales,
en cada una de las Ciencias y sus tomos,
hasta en cada una de las Bellas Artes³

El programa se inspiraba en esta impugnación, en esta necesidad de atentar contra las narrativas de los “himnos sagrados”, las “Ciencias” y las “Bellas Artes” para indagar en el pulso de transformaciones que agitan nuestra época a partir de palabras, visiones, proclamas, augurios e imágenes de un futuro incierto. Nos preguntábamos: ¿Cómo imaginar la formación de nuevas comunidades del porvenir en un horizonte en ruinas? ¿Con cuáles fragmentos de nuestra cultura, vestigios y despojos, seremos capaces de imple-

²Se realizó el 28 de mayo de 2020, es posible ver el video en el perfil de Instagram del Palais de Glace - Palacio Nacional de las Artes: @palaisdeglacear.

³Susy Schock, *Hojarascas*. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2019.

mentar otras subjetividades en este presente marcado por la pandemia global? Frente a estos interrogantes les invitades ensayaron sus respuestas de modo variado. Diego de Aduriz repasó la historia de las muestras de la noche en un tono cercano a lo profético y a la lisergia. El pelele mediante el sonido, el cuerpo y el juego de máscaras recreó el rito de una criatura andrógina que parecía provenir de un futuro primitivo. Naty Menstrual leyó sus poesías marcadas por una lengua escatológica que se mueve entre la ruina y el erotismo. Finalmente, Mabel se montó para dar a ver diversas formas de descomposición del cuerpo entre imágenes y pantallas.

El desplome del futuro o el futuro como desplome

Saga museológica de lecturas telegráficas comenzó como un ensayo de “radio-conferencia”, en palabras de Nancy, un cruce entre el anacronismo de la transmisión radiofónica y la distopía futurista de las redes. Mediante una serie de lecturas comenzó preguntándose por la noción de “futuridad” mientras la audiencia se conectaba al *Live*. Repasando algunos textos inéditos de Beatriz Vignoli, esbozó una primera síntesis: “El futuro es la imagen del presente, la contingencia”. E inmediatamente llegó el recuerdo de una imagen televisiva. Se trataba de un video en el que Carmen Barbieri se descompensaba en vivo, en plena grabación pedía: “Chicos, voy a pedir un corte, porque no me siento bien. Producción un poquito de azúcar”. Nancy apunta que Barbieri no disimula su malestar frente a la cámara, no elude a la pantalla, la percibe como una puesta en escena de su propia realidad. A partir de esta imagen postula: “El futuro como desplome, la imagen del futuro es la imagen de su propia descompensación”. Señala que la pantalla a veces no muestra esa descompensación, que es necesario centrarse en este estado. Instancia de la náusea, del mareo, de la pérdida del control de sí, del extravío de cualquier objetivo, del advenimiento de la pura vivencia de un cuerpo presente. En este sentido se interroga: ¿Podemos relacionar esta noción de descompensación con la del patrimonio de un museo? ¿Cómo es posible incorporar el vacío en el acervo museográfico?

Nancy recuerda que estos espacios descansan al servicio de una acción: instituir. ¿De qué modo instituir, fundar, un museo bajo el estatuto de la incógnita o del vacío? Si toda colección de un museo es una narrativa no exenta de una teleología, el establecimiento de un pasado y un futuro que opera como destinación, ¿cómo es posible elaborar relatos que parten de esta descompensación del futuro? Cuando el porvenir se desploma, ya sea porque toda posibilidad proyectual se pone en jaque, ya sea porque las líneas evolutivas pierden toda su eficacia para hacer legible el decurso temporal, se instala la lógica de lo fragmentario. ¿Una cultura hecha de grietas? volvía a preguntarse Nancy en la performance.

Creo que hoy los museos deberían observar los despojos de sus narraciones más habituales para generar instancias en las que imaginar respuestas a una situación que tensa nuestro modo de vernos, de relacionarnos con los otros, de enhebrar redes de afecto y solidaridad. Es precisamente mediante la imaginación, aquella inteligencia de las imágenes, con la que tal vez podamos comenzar a dar forma a las nuevas mutaciones que depara nuestro presente. Pero esto sólo parece ser posible si primero transitamos la experiencia física del desplome del futuro.

Fede Baeza. Investigadrx, curadrx, actualmente dirige el Palais de Glace - Palacio Nacional de las Artes.

Después de la gran división

Por Nicolás Testoni

Miro la calle quieta como al fósil flamante de la vida que perdimos. Bueno, un poco deliro. Pero es cierto que hay horas en las que la cuarentena convierte a mi barrio en el diorama de una suerte de museo a cielo abierto. Un museo en el que no son los objetos sino las personas las que permanecemos en guarda. La pandemia impone esta inversión drástica del punto de vista: ahora son las máquinas, los pájaros, las plantas, todos esos seres que los museos nos enseñaron a considerar distintos y, por eso, subordinados a nuestra humana condición, aquellos que parecen estar en posición de examinarnos, catalogarnos y coleccionarnos como a hámsters históricos atrapados en sus jaulas.

Detrás del falso dilema entre privilegiar a los públicos o a las colecciones, la institución museo organiza la silenciosa separación entre las personas y las cosas. Colabora en establecer la distancia, y el tráfico clandestino, entre dos nociones en apariencia triviales, cuya contraposición resulta, sin embargo, constitutiva de nuestra comprensión ordinaria del lugar que ocupamos en el mundo. Se supone que somos personas porque no somos cosas. Pero esa distinción no es para nada obvia en una sociedad en la que “alienación del sujeto” y “fetichismo de la mercancía” mediante— tantos los humanos como las demás criaturas somos susceptibles de ser tratados como objetos en el proceso de producir bienes que, a través de su intercambio, parecen adquirir vida propia.

La gran fractura ontológica que separa a las personas de las cosas es ecuménica. Dentro de ella parecen caber todos los demás conflictos. Se diría que a eso nos dedicamos. Cada museo es un puesto de frontera montado sobre alguna de las líneas divisorias que configuraron el cambiante contorno de la vida moderna. Una institución a menudo edificada para prestigiar, o eufemizar, las jerarquías enredadas entre hombre y naturaleza, entre masculino y femenino, entre patronos y trabajadores, entre blancos y negros, entre metrópolis y colonias, entre heteronorma y sexualidades anómalas, entre alta cultura y culturas populares, entre vanguardia y tradición, entre mente y cuerpo, entre cuerpo y máquina, entre Estado y comunidades, entre elites esclarecidas y gente a esclarecer, en fin... entre todo aquel que alguna vez se arrogó el lugar de sujeto y aquellxs que fueron ubicados, uno tras otro, en el lugar de objetos del “conocimiento neutral” y la “acción civilizatoria”.

No somos filósofos, pero alcanza con prestar un poco de atención al virus que nos mata y a los algoritmos que nos gobiernan para advertir que la ontología en la que se basan muchos de nuestros criterios para coleccionar, conservar y exhibir, o la habitual distinción entre museos de arte, de historia, de ciencias... no sirven más. Hace rato que lo sabemos. Y en cierto modo, se ha vuelto de rigor denunciarlo. Nuestros museos han funcionado durante demasiado tiempo como una institución en la que el saber se traduce en una solapada pedagogía de las formas de dominio. Sin embargo, los museos no son sólo eso. Son, además, lo que hacemos con eso. Una labor con resultados mucho más modestos de los que suponen nuestras bienintencionadas declaraciones sobre el tema.

Por cierto, Ferrowhite es menos contrahegemónico, menos decolonial, menos feminista, menos ecológico, menos queer y también menos poshumanista de lo que quisiéramos que fuera. La carrera de la corrección política la tenemos perdida de antemano. Formamos parte de un [Estado](#) y de una comunidad que a veces nos gustan y tantísimas otras veces no. Nos movemos dentro de un juego que no gobernamos. En el mejor de los casos, nuestro quehacer es táctico. El privilegio de la radicalidad sin concesiones queda para aquellos en posición de actuar atendiendo a la coherencia de ideales tan irreprochables como distantes de toda realidad. Ferrowhite nunca fue ese partido leninista, esa secta cristiana, ese grupo de artistas de vanguardia que a veces yo mismo desearía que fuera, y como tal, no goza del sentimiento de superioridad moral que asiste a los que se consideran mejores. Pero eso tal vez nos deje en no tan mala posición para pergeñar un museo que considere entre sus actores tanto a lxs pibxs de las escuelas como a los cuises que merodean por nuestro parque, que ponga a conversar a los visitantes domingueros con algún ferroviario, pero también con un grano de soja.

A propósito de la soja: ¿En qué lugar de la antinomia entre naturaleza y cultura ubicamos a cualquiera de los miles de granos que encontramos tirados en el camino de entrada al museo? Esa semilla de leguminosa modificada genéticamente, patentada como el veneno que fumigó los campos (y las poblaciones) que la vieron crecer, tiene tanto para decir que nos obliga a repensarlo todo. Repensar el modo en que producimos y consumimos alimentos, el modo en que un país genera y ciertas clases acumulan riquezas, pero también la idea de que existe una naturaleza al margen de todo vínculo con nuestras sociedades, a la que sería deseable volver como a un paraíso perdido. ¿No será que chicxs, cuises, granos, culturas, naturalezas, forman parte de un mismo artificio complejo que por el bien de nuestra supervivencia hay que reensamblar?

Este año teníamos pensado plantar una huerta en nuestro predio. La cuarentena suspendió la iniciativa. Pero, por suerte, no sólo los virus mutan. También lo hacen las ideas. Fue así que nos pusimos en marcha para hacer quinta en alrededor de 40 patios de Ingeniero White. Ximena y Adriana nos contactaron con el Inta; Emily nos enseñó

a hacer el compostaje que prepara junto a su hijo Teo; Graciela y Yesi dieron una mano con el reparto de las semillas; y Caro con Naza, Juli y Melody grabaron un video para enseñarnos a sembrar. La pandemia cerró las puertas del museo, pero el museo aprendió a meterse por debajo de la puerta de sus vecinos. Se convirtió en un sobre con semillas. Ahora Ferrowhite crece en tarros, macetas y canteros, intentando entender, a través de su tráfico hormiga, como cambian el trabajo, la vida en casa, las formas de colaborar y de cuidarnos en este tiempo lleno de desafíos.

Sugestionados por el temor, o la esperanza, de que tras la emergencia sanitaria el museo que conocíamos de memoria cambie su fisonomía para siempre, observamos sus salas vacías, y a los objetos en ellas, como a ejemplares de un orden arcaico. Pero en el espectáculo repentino de un mundo sin nosotros, no son las cosas sino nuestra certeza soberana de gobernarlas de pleno derecho la que se extingue, de a poco, apresada en el sopor de las horas iguales. Algo de esto saben los mecánicos del ferrocarril, para quienes una locomotora siempre fue algo más que una simple máquina. ¿Seremos capaces de convertir a los museos en la sede de ese “parlamento de las cosas” que pedía Bruno Latour hace ya 30 años? ¿De transformar a nuestra humilde morada en ese “parlamento de los cuerpos” que [imagina](#) Paul Preciado? Así como se nos hace necesario revisar la noción de [comunidad](#), ¿la idea de un museo “centrado en las personas”, de un museo “más humano”, no exigirá redefinir los conceptos de persona y de humanidad? ¿Serán los museos el lugar propicio para insistir con todas estas preguntas que quedan tan lejos de la agenda cotidiana?

Sí, un poco deliro.

Nicolás Testoni. Realizador audiovisual y gestor cultural. Actualmente dirige el Museo Taller Ferrowhite de Bahía Blanca.

Alianza estratégica

El espacio del futuro

Por Fundar

La Pandemia puso en evidencia falencias estructurales o asimetrías de la ciudad –el término define el hábitat que utilizamos el 70 por ciento de la población mundial. Las diferentes calidades de vida, según el acceso a bienes o servicios, queda clara y dramáticamente manifestada en casos de alta vulnerabilidad global como la actual Pandemia. No recordamos una situación de “impotencia global” en los últimos 50 años o más que haya afectado de forma transversal al mundo entero en pocas semanas. La velocidad de las comunicaciones y movimientos de personas y mercaderías es de tal intensidad que se propaga y se restringe en pocos días un producto, una tendencia, una imagen, una noticia, un virus.

La ciudad y los males del crecimiento desordenado

Tomando la cita prestada y siendo arquitectos, podríamos intentar explicar todo desde la ciudad como culpable.

La ciudad es resultado de acciones con múltiples actores; sin embargo, los arquitectos somos tal vez los más ilustrados –profesionalmente– en hacer o dejar hacer, ya sea desde la actividad privada como desde el rol de funcionario público. En ese sentido podríamos sentirnos responsables, o al menos corresponsables, de participar de un fenómeno que lleva ya 200 años desde que la ciudad dejó de ser una aldea artesanal y dio paso al conglomerado industrial-comercial.

¿Cómo creció así?

En muchas partes del mundo, más allá de la historia y las distintas culturas, el modelo de conglomerado urbano adopta tipologías y estéticas similares. Probablemente todo lleva a una misma problemática: crecimiento incontrolable, extensión sin medida, la velocidad de la gestión privada y los procesos de urbanización de nuevas tierras supera la capacidad de los estados para legislar a tiempo y adelantarse para equilibrar esas tensiones.

Infraestructura más cara, lejanía para llevar agua, gas, electricidad, internet, salud, recolección residuos, transporte, etcétera. Insustentable.

A primera vista parece una secuencia en dominó y sin posibilidad de retorno. Más crece

el conglomerado, más incontrolable se vuelve, más se extiende o se densifica a destiempo, más se dificulta proveer servicios equitativos que aseguren calidad, igualdad. En contraposición, quedan sectores diferenciados “por nivel de servicios”, crisis ambientales irrecuperables, marginalidad, suburbanización, y la secuencia sigue en un recorrido que llega hasta nuestros días en ciudad de Buenos Aires, en menor medida Córdoba, Rosario, Mendoza, La Plata y así.

¿Ciudades o megalópolis?

Se dice que las ciudades de hasta un millón de habitantes pueden alcanzar niveles de “urbanismo razonable”. Tal vez ese podría ser el nivel máximo de aglomeración de personas que interactúan, sin transformarse en viajeros permanentes para habitar, trabajar, divertirse o educar a sus hijos.

En esta escala urbana (media), el tiempo que no se perdería en subirse a trenes, autos, subtes, taxis, esperas, chats, colas, sería probablemente recuperado y transformado en viajes en bicicleta, recorridos peatonales en pequeños ámbitos verdes o menos contaminados, visita a personas y familiares, permanencia en sectores de ciudad que mantendrían su escala, su habitabilidad, su carácter, su población, su memoria, su seguridad. Simplemente, otra manera de disponer el tiempo de las personas.

“Las ciudades medias tienen que formar diamantes de ciudades”, nos dijo Alfonso Vegara en su teoría “Diamantes de Ciudades”* ideada para algunos países de Sudamérica. Su planteo apoyaba con solidez la creencia de que hay una oportunidad para revisar el urbanismo y la arquitectura de la ciudad –latinoamericana en este caso– en vista de los pésimos resultados obtenidos y la mala calidad de vida de todos sus habitantes a través de planteos urbanos de variado origen y con gobiernos de todo signo político. Tanto sea para aquellos que habitan lugares privilegiados como para quienes habitan lugares marginados, todos sufren la misma falta de libertad en las grandes ciudades.

Sin ir más lejos, las megalópolis del mundo han sido afectadas enormemente por el COVID-19 y sus implicancias trágicas, y en mucha menor medida lo han sido las ciudades de tamaño medio y pequeño. La única razón a la vista es la noción de autocontrol vecinal presente en estas últimas frente a una catástrofe global, conducta que alcanza a ser aceptada y practicada con respeto (poco frecuente en Rosario, por ejemplo) con el fin de protegerse de un mal temido, en este caso la pandemia.

En las megalópolis y grandes centros urbanos esto fue imposible de conseguir.

*Charla de Alfonso Vegara, arquitecto, dictada en la Delegación de la Cámara de la Construcción de la Ciudad de Rosario, sobre el tema Plan Urbano para Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, en 2018.



Prácticas y conductas que quedarán

La pandemia y su correlato concreto sobre nuestras vidas dejará algunas transformaciones y algún nuevo hábito.

Volvimos a pensar en la higiene como herramienta preventiva, mantenerla será una acción muy revaluada en este juego de valores que nos envuelve.

Las empresas sabíamos que existía el trabajo remoto, la computadora y el teléfono como herramientas disponibles, pero de golpe nos vimos obligados a comunicarnos, producir, administrar, intercambiar, opinar; todo por pantallas que estamos aprendiendo a domar. También vemos con agrado que no es imprescindible trasladarse para algunos encuentros. Que es posible reunirse a las 9 con tres personas y a las 10.30 con 100 personas, todas ellas en diferentes lugares.

Sin embargo “el *home* no es *office*”, escribía alguien, y claramente para las prácticas “cerebrointensivas” como el diseño, la creación en equipo, etcétera, sin duda volveremos a disfrutar del encuentro personal como proceso productor –principalmente– de endorfinas y también de charlas de café, planos, maquetas, bocetos.

¿Seguirá en pie la idea de que la era digital nos traería consecuencias “positivas” en términos de acceso a bienes, servicios y prácticas que mejorarían nuestra calidad de vida? Será cuestionada visto que la pandemia trajo “la ausencia de encuentro (social y laboral)”, dejó expuesta la pérdida económica y social en el mundo entero. Y también el factor central de la productividad en la mayor cantidad de actividades humanas: el encuentro como valor de intercambio creativo y productivo. Y sus secuelas psicosociales que hoy, a casi 150 días de iniciada la cuarentena, parecen causar claros daños en nuestros comportamientos, nuestro sentir, nuestra manera de ser en esencia, “sociales”.

Afortunadamente, como un tímido antídoto a esos males, las actividades artísticas como la música y el teatro han conseguido ganar espacio en las redes, nuevo escenario alternativo que suple a duras penas el calor humano de un concierto en un teatro.

El bien deseado: ladrillo y vivienda

Para quienes habitamos y trabajamos en estas pampa húmeda de Argentina es fácil coincidir en la opinión de mucha gente que sostiene “el ladrillo es refugio seguro” y también que, en los altos y los bajos de las diversas realidades económicas, el inmueble es un ancla estable que nivela sus valores en relación a otros, permanece en el tiempo, es de baja amortización y mantenimiento, es decir, uno de los pocos objetos que nos invitan a trascender en el corto plazo.



Cuando producimos vivienda –esa palabra que significa tanto–, traducida en unos materiales y una tierra, nuestro desafío es interpretar un pensamiento inalterado –aquel valor casi natural otorgado a los inmuebles– y, además, unas formas de pensar complementarias y dinámicas, que mutan generación tras generación, van y vienen, se transforman. Poder interpretar todas las variables en su justa medida es nuestra tarea como proyectistas, desarrolladores e intérpretes de esas ideas que convierten a unos ladrillos más una tierra en una vivienda de este tiempo y este lugar.

Nuevos espacios de encuentro

Se nos plantean nuevas preguntas.

Si los espacios alojan hábitos, conductas, maneras de interactuar, de relacionarse, de vivir experiencias tales como una manifestación musical, escultórica, teatral, pictórica, cinematográfica, real o digital; tanto en la vida cotidiana en casa o en lugares públicos, si esto es así, algunos nuevos espacios se modificarán desde la manera en que han sido concebidos hasta ahora.

Si bien siempre ha habido un ajuste “a velocidad histórica promedio” de los espacios a las conductas de la gente, la pandemia y sus consecuencias han producido un efecto bisagra que ha acelerado ese ritmo de ajuste histórico.

La variante digital se ha integrado a todas las actividades y desafía las experiencias presenciales constituyéndose en una coexistencia a la par.

Este sólo hecho agrega nuevas variantes de observación de películas, televisión, proyecciones domésticas, manifestaciones artísticas, etc. La tecnología irrumpe a una gran velocidad dando soporte a cada nueva forma de ver, de experimentar, de transmitir.

¿Estaremos en presencia de nuevas maneras de percibir la realidad?

¿Cambiarán las experiencias vitales a las que la arquitectura da refugio?

¿A nuevos usuarios, nuevos edificios?

Seguiremos respondiendo a estas preguntas con intentos validados por la genuina intención de no renunciar a actuar en cada momento de la historia.



Municipalidad de Rosario

Intendente
Pablo Javkin

Secretaria de Cultura y Educación
Carina Cabo

Subsecretario de Industrias Culturales y Creativas
Federico Valentini

Director general de Bibliotecas y Museos
Sebastián Bosch

Director del Museo Castagnino+Macro
Raúl D'Amelio

Equipo de editorial
**Pablo Makovsky, Virginia Giacosa, Lila Siegrist, Leandro Comba,
Georgina Ricci, Patricia Oliva, Lucía Alemandi, Lucía Bartolini,
Mariana Lafuente, Daniela Quintero, Luciano Ominetti, Mónica Bernard,
Nadia Insaurralde, Yanina Bossus**

Bitácora/Rea
Pablo Makovsky, Virginia Giacosa, Lila Siegrist, Maximiliano Falcone

fundar

REA
REVISTA

CASTAGNINO
+ MACRO



Municipalidad
de Rosario