

DOCUMENTACION DE ARTE CONTEMPORANEO

**La Historia del Arte en Primera Persona.
Nuestro viaje: El Basilisco, Avellaneda.
Residencias N°1 y N°2**

***María Gabriela Hernández Celiz
Laura Cecilia Caraballo
María Eugenia Busse Corbalán
Federico Santarciero***



La Plata. 2009

*Nuestra tarea fue llevada a cabo gracias al apoyo de las **Residencias Artísticas El Basilisco (Álvarez, Stuby y Schiavi)** y la de todos los artistas que participaron de las mismas durante 2005.*

*Esta investigación también fue realizada con el aval del **Consejo Académico de la Facultad de Bellas Artes**, Universidad Nacional de La Plata, mediante Resolución CA N° 161/05.*

INDICE

ENTRE DOS ESTACIONES	4
1- UNA HISTORIA DEL ARTE EN PRIMERA PERSONA	6
2- LA DISTANCIA.....	9
El azar, el proceso, el resultado, como aspectos comunes en la obra de Pablo Guiot. Consideraciones acerca de las condiciones productivas y espectatoriales de su obra.	10
Residencia N°1: Acción estética y acción política. Un estudio sobre los límites del arte a partir de la obra de Runo Lagomarsino.....	18
Residencia N°2: INTERVENCIÓN PÚBLICA/INTERVENCIÓN PRIVADA. Profundidad y superficie en la obra de Alejandra Montiel.....	29
Residencia N°2: EL OTRO Y LA MIRADA (o de cómo la mirada del otro nos transforma en un monstruo que preferiríamos no ser). Jan Adriaans.....	37

ENTRE DOS ESTACIONES

En el imaginario popular la Historia del Arte, como disciplina, se asocia a una constante y sistemática mirada al pasado, y dicha mirada es entendida como configuradora de juicios de valor. En este imaginario la figura del historiador del arte se confunde con el de la pitonisa, ya que media entre los significados ocultos del signo artístico y el público al que debe traducírseles.

No obstante, el lugar del historiador se extiende más allá de estos límites ya que puede volverse partícipe, observador y testigo del proceso de creación. Sobre esta forma de entender la disciplina existen múltiples testimonios que van desde el mismísimo Giorgio Vasari y que en nuestro país encuentran representación, por ej. En la figura de Jorge Romero Brest y su relación con el arte de la década del '60.

Giorgio Vasari, pintor y arquitecto renacentista del s. XVI, es considerado generalmente como el primer historiador del arte, y de la lectura de su célebre obra "Vida de ilustres pintores y escultores..." surge el interés por la producción artística de sus connacionales, contemporáneos y predecesores inmediatos.

Acorde con esta postura surge la propuesta de trabajar en relación al arte contemporáneo realizado en la Argentina, documentando procesos y productos y reflexionando teóricamente sobre ellos. A estos fines se seleccionó una experiencia de la que fuimos partícipes durante 2005 el Programa de Residencias para artistas visuales El Basilisco, de la ciudad de Avellaneda.

Gestado con la intención de promover la creación artística y la interacción, intercambio de experiencias y cooperación multidisciplinaria entre artistas del interior y el exterior de nuestro país, las residencias brindan un ámbito para el desarrollo de

proyectos artísticos durante un período de hasta tres meses, a un número acotado de artistas.

Este programa comenzó a desarrollarse en 2004, año en el cual entre el 28 de septiembre y el 29 de noviembre los artistas Marco Bainella (Argentina) y Jaime Gili (Venezuela-Inglaterra) participaron de las residencias.

A partir de una invitación realizada a ambos artistas para que dieran una charla a los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata descubrimos la riqueza de esta experiencia, entendiendo que era necesario sistematizar la documentación de todo el proceso.

De esta inquietud y del intercambio con los artistas responsables del Programa de Residencias (Tamara Stuby, Cristina Schiavi y Esteban Álvarez) nace este proyecto de *intervención*, basado en la creencia de que ser historiador del arte excede el hecho de rastrear en el pasado. También implica el ser observador y testigo del proceso de creación; involucrarse directamente en la tarea de documentación de los hechos, reflexionar, producir teoría acerca de lo artístico y comprometerse a la conservación de esta memoria colectiva en los distintos soportes que la contemporaneidad pone a nuestro alcance.

Nuestros objetivos fueron:

- Ser partícipes de la experiencia de producir arte en la contemporaneidad.
- Registrar y documentar esta experiencia, mediante entrevistas a los artistas, realización de videos, fotografías, archivos de imágenes digitalizadas.
- Reflexionar teóricamente acerca de estas manifestaciones artísticas.
- Producir, en base a experiencia, documentación, registros y teoría, textos que tomen la forma final de un libro/catálogo.

El resultado de los objetivos que nos pautaron, toman hoy la forma de este escrito. Así como pensamos en esta historia en primera persona, quisimos ofrecerla sin contradecir esta premisa. La estructura que elegimos, presenta una primer parte narrativa, que fluctúa entre el diario y las memorias.

La segunda parte reúne reflexiones acerca de los artistas participantes en las Residencias N°1 y N°2, en la forma de investigación y de ensayo.

Para una próxima publicación se dejan los escritos correspondientes a la Residencia N°3 y a un anexo documental que engloba transcripciones de entrevistas, registros fotográficos y reflexiones de los propios artistas. Por una cuestión vinculada a la calidad de imágenes buscadas y al espacio con el que se cuenta, se presenta una

selección fotográfica significativa. Esta sección está pensada como aporte a otros críticos e historiadores, tanto actuales como futuros.

1- UNA HISTORIA DEL ARTE EN PRIMERA PERSONA

I.

Esta sencilla historia tuvo un comienzo un tanto azaroso.

Un día hace algunos años, visitando una exposición sobre arte y tecnología en el Museo Nacional de Bellas Artes, me encontré frente a una computadora que mostraba una *página* de Internet de dos artistas contemporáneos. En aquellos días esto, tan común en la actualidad, no era una tendencia generalizada. Como siempre había preferido disciplinas y soportes artísticos no tradicionales, encontré atractiva la propuesta, que en realidad mostraba el registro documental de obras realizadas en otros formatos.

No recuerdo qué otros artistas exponían simultáneamente, aunque creo que también había videos de Bill Viola. Sí recuerdo la necesidad de expresarle a los artistas mi interés en su propuesta, lo que realmente hice ya que en un rincón de la página aparecía una dirección de correo electrónico. Mi mensaje era acerca de lo difícil de lograr (en ese entonces) que los alumnos de arte se interesaran por las nuevas tecnologías y mis felicitaciones por la presentación del *sitio* en general. Tiempo después la grata sorpresa vino de la mano del mensaje de uno de los artistas: Esteban Álvarez. La otra artista de la página era Tamara Stuby. El punto de encuentro fue la docencia que ambos ejercíamos. Yo, desde la historia del arte, en La Plata. Él dese la plástica en Capital.

Se sucedieron mensajes con reflexiones diversas, aunque en general vinculadas con ese perfil docente y no fue hasta bastantes meses después que descubrí que Esteban no se encontraba en Avellaneda, como yo asumí, sino en el Reino Unido, becado junto con Tamara. Ya de regreso en la Argentina, en algún momento decidimos conocernos personalmente. El lugar elegido fue el Museo de Arte Moderno en el que se estaba exhibiendo una colección de arte conceptual del (Museo) Rochefoucault. Desde ese entonces, aunque esporádicamente, el contacto se mantuvo.

II.

Mi memoria falla al tratar de identificar el nacimiento de la idea de documentación de las residencias, aunque reconstruyendo un poco los hechos creo encontrar dos orígenes. El primero fue una charla que brindaron en nuestra

facultad, a fines de 2004, Marco Bainella y Jaime Gili (¿por sugerencia mía? ¿Por pedido de Esteban?). El segundo, una serie de trabajos que ya venía desarrollando un tanto asistemáticamente, en los que alternaba investigación, documentación y catalogación de obras. La llegada de Marco y Jaime nos brindó a dos artistas diferentes entre sí, con distintos orígenes. Marco de Paraná, Jaime de Venezuela aunque afincado en Londres, ambos reunidos por una idea fascinante: las residencias de artista.

Esteban y Tamara, junto con María Cristina Schiavi habían pensado, gestionado y luchado por generar un espacio en el que un artista de nuestro país y uno del extranjero pudieran convivir por unos meses, compartiendo el mismo taller, la misma casa y desarrollando sus proyectos artísticos.

Aunque ya habían realizado una residencia previa, Marco y Jaime fueron los primeros que se acercaron a la facultad para contar su experiencia, mostrar sus obras e interactuar con un grupo de alumnos interesados en conocer la propuesta. La charla fue atrapante. Marco y Jaime dos personas entrañables. El primero tuvo que vencer su natural humildad, su creencia de no tener mucho que decir, en especial en ese ámbito, para terminar cautivando con su don de gente, con su bondad y con su obra. Jaime fue un orador natural con una propuesta interesante e inteligente (pido perdón a ambos, si sienten que estas palabras no les hacen suficiente justicia).

Poco tiempo después se organizó el Open Studio de la residencia. El resultado de lo producido durante esos dos meses se exponía al público sólo dos días. El viaje La Plata-Avellaneda fue largo y casi folklórico, junto a una murga que se trasladaba a Capital. Por suerte era de día. El encuentro con la obra, el encuentro con los artistas y lo antes vivido en la facultad acrecentó mi sensación de que de alguna manera había que conservar en la memoria lo más posible. Que no sólo era importante el resultado sino también lo que llevaba a él. Y que mejor que leerlo era vivirlo.

III.

De alguna manera nos pusimos de acuerdo. Se acercó la propuesta, se proyectó a futuro, se pensó en actuar sobre lo por venir.

El año 2005 de las residencias estaba bosquejado (sobre la marcha y por distintas razones fue variando). Había básicamente tres nuevas residencias de artistas, a las que se fueron sumando otros invitados, algunas charlas, intercambios y presentaciones de obras. La idea de documentar estaba en marcha aunque la logística y los recursos se pensaban complicados. El comienzo

postergado hasta junio facilitó las cosas. Pude contactar gente, convocar, pedir favores, sumar voluntades y finalmente arrancar con el trabajo.

El Instituto de Historia del Arte me pareció el marco ideal desde el que partir. Desde un principio quise invitar alumnos de mi especialidad, como una forma de acercarlos al campo profesional. Más tarde entendí que era una experiencia que podía resultar valiosa también para los alumnos de otras disciplinas.

Al mirar hacia atrás recuerdo a un grupo de conformación cambiante, gente que permaneció, gente que cumplió su tarea y emprendió otro rumbo, y otros que compartieron una o dos jornadas pero que acompañaron en los gélidos viajes y algunas fiestas. A todos estoy agradecida.

Por alguna razón insondable, las primeras que se ofrecieron o aceptaron esta responsabilidad, además de estudiar Historia del Arte en la facultad habían sido mis alumnas algunos años antes en el Bachillerato de Bellas Artes. Laura, Eugenia, Marina y Paz, se comprometieron desde el principio y aún acompañan. Gente joven, con ganas de trabajar y de aportar. Las cuatro viajaron, entrevistaron, filmaron, sacaron fotos, clasificaron catálogos. Marina transcribió largas entrevistas y conferencias, con interminable paciencia. Eugenia y Laura además se animaron a una mirada, un pensamiento sobre la obra, con varios escritos que acompañan los documentos visuales y textuales. Y a este formato que vuelve más cercana a nuestra mirada.

Un caso a particular es el de Andrea: escultora, preocupada por la documentación de arte a partir de la necesidad de documentar su propia obra, se abrió a la obra de otros, brindándonos una mirada de artista a artista, a través de sus fotografías. Nicolás y Mercedes nos acompañaron en el comienzo, cumpliendo con su parte para luego dedicarse a otros proyectos. Otros amigos se acercaron y alejaron intermitentemente. Todos serán nombrados correctamente en otras secciones.

Lo que sigue lo narraremos las que aún seguimos subidas al tren: Laura, Eugenia y yo; con algunos olvidos, con alguna licencia poética y la convicción de la tarea que emprendimos. Y para aligerar nuestra marcha quiso acompañarnos Federico, que creyó en este proyecto, como nosotras.

Esta obra es un tributo a todos los artistas que trabajaron y se brindaron sin tapujos. Y para los que se animaron a soñar el sueño grande de las Residencias de artistas: Cristina, Tamara y Esteban.

2- LA DISTANCIA

En su doble situación entre tiempo y espacio, la distancia nos permite apreciar aquello que de otra manera podríamos obviar.

El detalle, la relación entre las partes, la lógica detrás de la acción, sólo se nos revelan al alejarnos de las situaciones con las que llegamos a convivir.

Casi como si se tratara de un juego entre futuro y pasado, entre anticipación y nostalgia, el conocer las consecuencias de determinadas elecciones y decisiones nos ayudan a analizar y profundizar acerca de determinados tópicos, preferidos por sobre otros.

En los casos que nos reúnen, la distancia permitió que *re-construyéramos* determinados recorridos sobre las obras, partiendo de los que las obras en sí nos proponían así como de nuestros particulares intereses.

La distancia nos ha permitido una mirada diferente respecto de la experiencia surgida del contacto directo con los artistas en las distintas instancias de producción. Nos sitúa en otra perspectiva de trabajo y nos permite enriquecernos en el trayecto.

No debemos olvidar que los textos surgidos de este análisis sólo corresponden a un posible abordaje, mostrando por tanto apenas una faceta de nuestras reflexiones al respecto, puesto en circulación para su posible ampliación o confrontación posterior. Lo que documentamos durante aquellos meses de trabajo se encuentra a disposición de nuevas miradas de aquéllos, a los que como a nosotros, el arte contemporáneo le produce diversidad de preguntas e inquietudes.

A continuación reseñamos algunos textos críticos que hemos ido elaborando a lo largo de este viaje, organizados por orden cronológico y de a pares, según el trabajo realizado por los artistas en las distintas Residencias.

Laura Cecilia Caraballo, M. Eugenia Busse Corbalán

ARTISTA: Pablo Guiot

El azar, el proceso, el resultado, como aspectos comunes en la obra de Pablo Guiot. Consideraciones acerca de las condiciones productivas y espectatoriales de su obra.

En el proceso actual de mi obra: ésta ya no es el reflejo estático de una experiencia, sino una experiencia en sí. Siento que todas las herramientas de que me he provisto para conducir mi obra, me han hecho ver que en buena medida, ésta se conduce sola. Cada planteo cae en ese punto de intersección donde confluye mi acción y la del otro, hacia allí empujo mi texto. Esa interacción es la obra.

Pablo Guiot

Punto de partida

En las diferentes obras de Pablo Guiot, que no son sólo un objeto estático sino un proceso de fases claramente definidas, se advierten una serie de operaciones a las que se consagra este análisis. Podemos entonces, establecer un repertorio de correlaciones entre estas operaciones presentes en la producción y movimientos, tendencias, corrientes, formas de hacer en el arte del siglo XX a partir de diferentes ejes (formales, sintácticos, conceptuales o productivos).

Las obras

Como primera instancia es menester comenzar con una reseña y caracterización de las obras en particular, discriminadas en tres ordenaciones diferentes. Un primer criterio de asociación está dado por sus particularidades formales y procedimentales:

Primer grupo de obras

El punto de partida de este grupo de obras, está constituido por un artefacto elaborado por el artista. Éste cuenta en su conformación con un elemento cuyo depósito de tinta lleva a cabo la realización material del resultado -o instancia final- del proceso de producción. Es decir, dicho proceso se origina a partir de la construcción de un dispositivo que, inducido por un control remoto, genera sobre una superficie plana y opaca, una serie de trazos que constituyen el punto de llegada de la obra.

Ahora bien, los dos casos analizados dentro de este grupo, si bien comparten el principio anteriormente descrito, cuentan con diferencias en lo formal así como en lo técnico. En el primer trabajo se trata de un auto de juguete -construido por el artista - (figura 1) que cuenta con una herramienta de dibujo que genera líneas (figura 2) mientras que en el segundo trabajo, tratándose asimismo de un juguete, fue elegida una locomotora de tren la cual, con su movimiento, decanta tinta sobre papel, cuya derivación es una superficie de manchas (figura 3).

Segundo grupo de obras

Este segundo grupo se maneja con mecanismos montados con instrumentos de un laboratorio de química. Estos son empleados como depósitos de pintura prolongándose en conductos que confluyen en su extremo, a través de los cuales corre un medio líquido que arrastra parte de la pintura, acuarelandola y encauzándola para luego gotear sobre una superficie opaca plana (figuras 4 y 5).

Dentro de los dos casos tenidos en cuenta aquí, distinguimos una primera máquina denominada *para interior* en la que, a través del accionar del artista, se introduce el medio líquido, y una segunda denominada *de exterior* o *para pintar con lluvia* que se emplaza en exteriores y aprovecha las condiciones climáticas, siendo el agua la que produce la mancha final. Ambos tipos de máquinas fueron puestos en

funcionamiento durante su estancia en la Residencia El Basilisco, junto con otras propuestas que incluyeron intervenciones urbanas y obras en proceso¹.

Tercer grupo de obras

Estas son obras procesuales cuyo resultado final es presentado en forma de libro. Las diferentes fases del mismo están determinadas por el uso de una máquina fotocopidora. Se comienza con la copia de un artículo de diario para luego tomar una nueva fotocopia de la anterior. Se continúa copiando no el original, sino la última copia obtenida del artefacto.

Progresivamente se enseñan, encuadradas, estas páginas fotocopias que por obra de sucesivos pasos por la máquina pierden definición hasta convertirse en una agrupación de puntos aislados (Fig. 6).

Características, condiciones productivas

Establecemos, conjuntamente a su diferenciación, una serie de interrelaciones entre las diferentes obras de Guiot que permiten desarrollar conexiones entre ellas mismas y a su vez, con otras producciones y concepciones anteriores en el campo de las artes visuales. Ellas se presentan en este caso, como factores de posibilidad, sea de un modo directo o indirecto, explícito o implícito, del accionar del artista que aquí analizamos.

Para el primer grupo de obras, es importante tener en cuenta la situación espectral. Ya se funda aquí una interacción con la instancia de consumo. El montaje de la obra, así como su circulación en el marco de una muestra, es un proceso que comienza en la construcción del objeto por parte del artista, como fue ya explicado, para luego ser accionado por el público en el ámbito de la exposición. De este modo se generan marcas, huellas del paso de los participantes, dado su imprescindible rol en la construcción del resultado final. Hablamos de una acción colectiva que determina el doble papel del espectador en su función tanto receptiva como productiva.

¹ Una de las obras en proceso involucraba una acción realizada a lo largo de la residencia en la que el artista horadaba una de las paredes del taller con una pequeña cuchara, intentando (metafóricamente) escapar de su “encierro”. Otra obra consistía en una acumulación de papeles arrugados correspondientes a ideas desechadas, formando una “torre” que se elevaba hacia el techo del mismo taller.

Para hablar de los dos primeros grupos de obras que llevan en sí ciertos aspectos similares, nos dirigimos hacia las primeras abstracciones. Ya el planteo neoplasticista tanto como el suprematista, recalcan el valor de la obra exclusivamente en la sensibilidad expresada.

Se trata de un objeto puramente plástico: formas y colores sin referentes externos. A partir de la exaltación del material pictórico (líquido coloreado, pintura) y su depósito sobre un plano, los dos primeros grupos de obras de Guiot cuentan del mismo modo con este carácter metadiscursivo: la obra acontece como un comentario acerca de sus propios medios de construcción.

En dirección hacia las nuevas abstracciones, el caso del dripping de Jackson Pollock -pura manipulación de la pintura sin motivo o propósito posterior- forma parte de este mismo procedimiento. El rendirse al impulso espontáneo de la materia, suscitó que Pollock jugara igualmente con el azar. No hay preocupación por factores relacionales como el equilibrio. La obra no se subdivide en jerarquía de formas, son considerados los problemas intrínsecos a la pintura misma. El enredo de líneas y manchas eventuales establece un desenlace semejante a los productos de Guiot. Se trata de ejercicios de arte abstracto, una misma indagación dentro del ámbito de la simplicidad y de la espontaneidad. En la nueva abstracción prima el carácter procesual por sobre lo objetual. Se impone la Idea de proceso, de sistema, por sobre la de forma. Abordando los procesos productivos de las realizaciones que aquí analizamos, su carácter de prueba o búsqueda nos lleva a hablar asimismo de la preeminencia procesual.

Las aureolas de Kenneth Noland -círculos concéntricos superpuestos- enfatizan el atributo cromático; el color determina la forma y no inversamente. Éstas guardan una estrecha relación de semejanza en el modo de representación -dada por la directiva del cromatismo- con los resultados de las máquinas para pintar de Guiot (segundo grupo de obras).

Tomando en cuenta la noción de máquina vinculada a los trabajos de Guiot, y sondeando en las indagaciones de Jean Tinguely en el mismo campo, encontramos las *máquinas de fantasía*, construidas en base a materiales industriales de descarte las cuales producían dibujos, entre otras operaciones como la autodestrucción. Luego, rastreando en las primeras asociaciones a las nociones de máquina en las prácticas artísticas del siglo XX, encontramos a Francis Picabia con sus diseños y proyectos de máquinas, a las que se atenderá posteriormente.

Es interesante indagar acerca del concepto de máquina y de su utilización metafórica. Si bien desde el uso corriente (que la asocia a lo industrial, lo tecnológico y lo moderno) suele ser considerada como un dispositivo complejo dependiente de una

fuerza de energía y que realiza acciones múltiples, encontramos dentro de las varias acepciones del término otras que lo asocian a un proyecto y que en cierta medida lo simplifican².

El uso asociado a la práctica artística puede asumir un sentido metafórico. Las máquinas de Guiot se inscriben dentro de la acepción del término en tanto que *herramienta*; es decir, como un instrumento encargado de la acción, en este caso, de dibujar o pintar.

El mito de la tecnología, en las primeras décadas del siglo XX, influyó las experimentaciones de Francis Picabia en el campo de la bidimensión, en el diseño de sus máquinas que aluden a lo erótico tanto como a su propio fetichismo. La experimentación, improvisación y el desorden como rasgos característicos del movimiento Dadá, fueron parte de un complejo entramado que se encuentra contenido dentro de las implicancias del azar. En una primera instancia de abordaje de esta noción y teniendo en cuenta una definición de diccionario, tomamos en consideración una primera acepción que concuerda con el concepto que analizamos: *casualidad, caso fortuito*³. Otras acepciones hacen referencia a su aplicación a diferentes juegos como los de naipes o el villar, dado el origen etimológico del término, proveniente del árabe (*az-zahr*, un dado para jugar). Su intervención es evidente en el trabajo de Guiot, dada la característica fuertemente mediada de la construcción de sus productos finales.

La intervención del azar es una característica que se encuentra presente en los tres grupos de obras de este artista. Lo es a su vez, la idea de proceso que define sus producciones. A partir de las diferentes instancias del sistema productivo (armado de un dispositivo y resultado) –como ya ha sido expresado- prima la *idea de proceso*. Abordando para ello el tercer grupo de obras, podemos decir que luego de una serie de operaciones -fotocopiado- se produce una progresiva modificación formal de la imagen impresa, es decir, toma lugar la sustracción que paulatinamente la despoja de materialidad, dando lugar a un gradual proceso de abstracción.

Por otro lado, en lo concerniente a la instancia de consumo, por realizarse la presentación del trabajo en formato de cuaderno, se suscita el recorrido sucesivo por las carillas del mismo, advirtiendo por medio de esta manipulación la pérdida de figuratividad originaria que concluye en abstracción.

² *Agregado de diversas partes ordenadas entre sí y dirigidas a la formación de un todo*. Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición. Real Academia Española. Espasa Calpe S.A., 2003. Edición electrónica.

³ Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición. Real Academia Española. Espasa Calpe S.A., 2003. Edición electrónica.

Consideraciones finales

Concluyendo la reseña acerca de la producción de Guiot reagrupamos los tres ejes - mencionados a lo largo del trabajo- que la atraviesan y que así mismo le otorgan identidad.

Estos son el azar, la idea de proceso y el abanico de resultados que emerge de la combinación de aquéllos. Establecemos, entonces, una relación causal entre ellos de modo que el proceso de construcción o utilización de un dispositivo que se acciona, genera un resultado supeditado al azar. De esto deriva una serie de variantes contingentes en lo formal.

El artista no descuida ninguna de las tres instancias que aquí se plantean como ejes de análisis. Ello quiere decir que por un lado, atiende a la construcción del dispositivo, a su planificación y su posterior constitución; del mismo modo, contempla los resultados formales desde el momento de planificación de la obra, en la instancia de la producción tanto como en la de utilización de los dispositivos, y por último, los resultados visuales o gráficos.

Finalmente, el azar se consagra como un modo de hacer en la práctica artística. Se establece como una variable más dentro de un todo planificado.

Primer grupo de obras

Figura 1⁴



⁴ Las fotografías que acompañan este texto han sido facilitadas por el artista

Figura 2

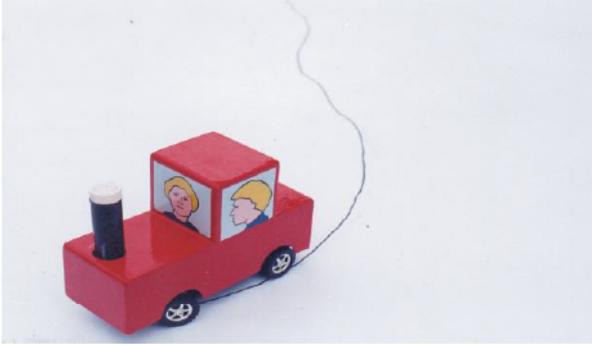
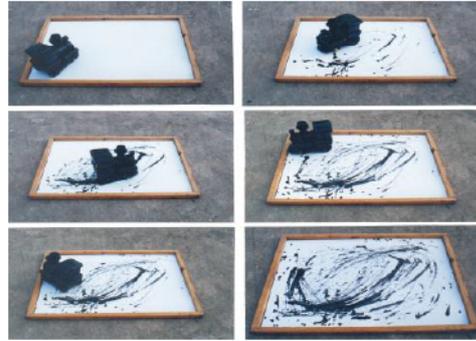


Figura 3

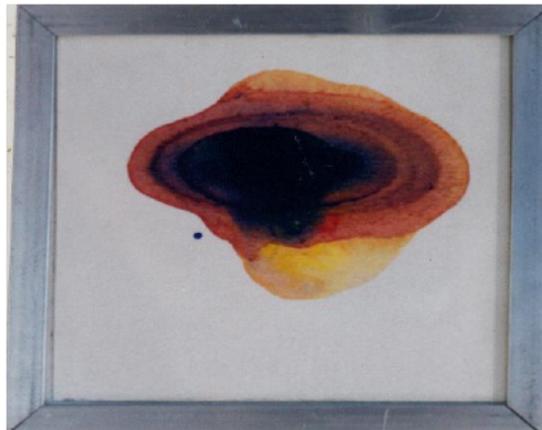


Segundo grupo de obras

Figura 4

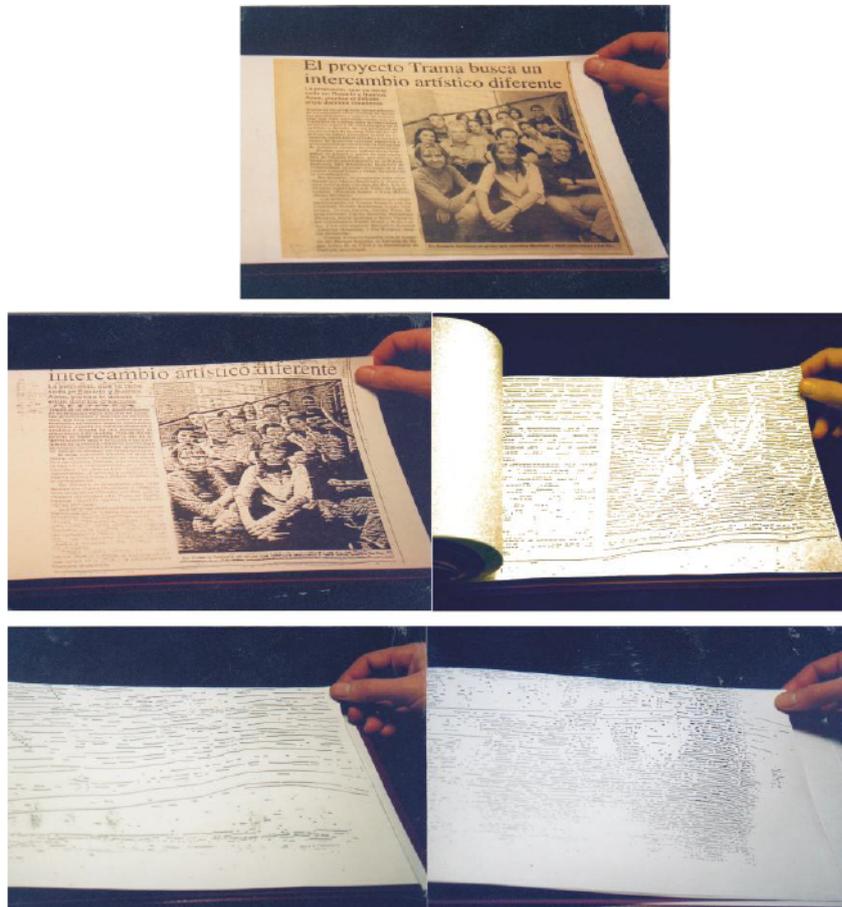


Figura 5



Tercer grupo de obras

Figura 6



Bibliografía

Foster, Hal. El retorno de lo real la vanguardia a finales del siglo. Ed. Akal.

Marchán Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Ed. Akal/Arte y Estética. 1997, Madrid.

Genette, Gérard. La obra del arte. Ed. Lumen. 1997, Barcelona.

De Micheli, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Ed. Alianza Forma. 1992, Madrid.

Residencia N°1: Acción estética y acción política. Un estudio sobre los límites del arte a partir de la obra de Runo Lagomarsino.⁵

La obra de Runo Lagomarsino presenta una continuidad temática al estar enfocada desde hace tiempo en problematizar los distintos aspectos del desarrollo de su entorno social y político a través de distintas formas discursivas de presentación-comunicación. Esta inquietud lo ha llevado a la creación de símbolos y metáforas a partir de las cuales leemos y releemos la historia y la sociedad.

Realizando una breve referencia de su obra señalemos que Runo Lagomarsino nació en Lund, Suecia en 1977 y que actualmente trabaja en la ciudad Malmö, en el mismo país. Realizó estudios en Malmö Art Academy (MA) y Academy of Fine Art Veland, Gotenburgo. Entre su muestras más recientes podemos mencionar: *“Där uppgifter saknas beror det på att situationen är oklar”* (una falta de información se debe a una situación ambigua), Elastic, Malmö (individual); presentó trabajos en *“Sthlm Art Fair”*, Stockholm; *“Minority Report: Challenging Intolerance in Contemporary Denmark”*, Aarhus, junto con Johan Tiren; *“In my dreams Europe is always less than a metre”* Gallery Peep, Malmö (individual); *“Go”*, Liquidación Total, Madrid; *“I am a curator”*, Chisenhale Gallery, London; *“Permanent Revolution / Open Studios”*, Iaspis, Stockholm.

Durante su residencia en El Basilisco en los meses de junio y julio del 2005 , Runo Lagomarsino presenta dos obras, *“Extended Arguments”* y *“Comprar mapas”*.

⁵ Las fotografías que ilustran este ensayo fueron realizadas en el contexto de la Residencia N°1 por el Grupo de Documentación

Extended Arguments consiste en dos videos donde se indaga sobre la relación entre la violencia y el silencio. Uno de los videos, *“Untitled”*, presenta una secuencia de rodaje documental de un partido de fútbol que se llevó a cabo en el año 1973 en Santiago, la capital chilena. El otro, *“Notions of Conflict. Dance of the Piñata”*, investiga las interacciones humanas a través de la utilización de un artefacto tradicional, la piñata. Estas obras en conjunto funcionan para explorar las fronteras entre las prácticas de la violencia institucional, tanto visibles como invisibles, causadas no sólo por la presencia activa de instituciones que pueden adquirir un matiz restrictivo, sino también por la ausencia de las mismas y la desprotección que esto origina. Así mismo estos trabajos permiten que nos enfoquemos sobre las diferentes formas de resistencia que oponen los diversos actores sociales, mostrando alternativas de acción tanto colectivas como individuales.

La otra obra se titula *“Comprar mapas”* y es una acción artística que escoge como tema al grupo de las naciones más ricas e industrializadas del mundo agrupadas en el denominado Grupo de los ocho o simplemente G8. Runo enfoca su mirada sobre los mensajes contradictorios y las inicuas políticas de indiferencia y especulación que el G8 mantiene con las naciones pobres o en vías de desarrollo. Su tema son las desmesuradas presiones del poder de los ricos sobre los pobres y las inequidades asociadas a esta ejercicio del poder sin límites. Esto despierta la visión crítica de Runo y lo llevan a exponer en acciones callejeras su lectura de la situación social.

El trabajo *“Comprar mapas”* se compone de tres fases. Una primera, de carácter proyectual, en la que interviene la metodología del diseño, la elección de objetos y la organización de la acción; una segunda, que hemos denominado performática o de acción, en la que transcurre la acción misma en la vía pública; y una tercera de exposición del material de registro y documentación. Esta es una obra que tiene una extensión temporal determinada y que se desarrolla en etapas sucesivas y distintas, y también en diversos lugares.

Observamos la presencia de bocetos sobre papel milimetrado que podrían funcionar como instrucciones visuales para el desarrollo de la acción callejera, y que también serán expuestos más tarde entre el material de registro y documentación. Uno de estos dibujos nos muestra una silueta humana en negro (probablemente del propio artista) que sostiene un listón de madera sobre el que se han pegado pequeñas banderas de las naciones que conforman del G-8. En el boceto hecho a mano alzada, la silueta lleva colgada además de las banderas un cartel con la leyenda *“el G-8 perdona”*.



Inclusiones , acciones y disrupciones

A partir del examen de la obra “*Comprar mapas*” utilizaremos las categorías de espacio publico y arte efímero para desarrollar su análisis, además de considerar a las vanguardias como punto de inicio.

Los artistas de las vanguardias de principios del siglo XX fueron aquellos que iniciaron las acciones que conducirían a la teoría y a la práctica artística en dirección a una mirada totalmente novedosa y crítica respecto de sí misma.

Marcel Duchamp y sus obras luego conocidas como “*ready-made*” es un precursor indiscutible de las acciones mencionadas. Duchamp rompió con las exigencias y las expectativas que gravitaban sobre el arte, tanto las de género y estilo, como así también las disciplinares. El gesto de promover a un estatus artístico un objeto funcional y de uso cotidiano no fue una simple desviación estilística o la producción de antigénero, sino que resultó en una fractura total dentro de la tradición artística. Tradición que se apoyaba en la concepción de la obra de arte como un objeto acabado en cuya manufactura se incluían por descontado ciertas formas simbólicas como la representación del espacio a partir de la utilización de la perspectiva geométrica, la composición de figuras dentro del espacio plástico y el uso del color para representar la luz entre otras premisas que eran siempre necesarias. En cambio en los *ready made* la obra consiste en el acto, el gesto de proponer ese objeto (que podría ser cualquiera) como una obra de arte. El *ready made* es un objeto usual promovido a la dignidad de objeto de arte por la simple decisión del artista.⁶ Son estos gestos y acciones los que toman protagonismo y sobre los que debe enfocarse nuestra atención para comprender al arte en estado conceptual. El objeto adquiere un

⁶ Gérard Genette. La obra de Arte. Pag. .156. 1997. Editorial Lumen. Barcelona. España

valor instrumental, no debe ser uno en particular, único e irreplicable, puede ser cualquiera. La “obra terminada” en tanto objeto material logrado por la mano del artista, es irrelevante. Su presencia es la que va a generar y desencadenar en el público el hecho estético y entonces sus detalles materiales se hacen casi contingentes. Con este ejercicio se plantea una mirada que apelará a una revisión crítica de todo aquello que se daba por obvio y convencional al momento de enfrentarse a una obra de arte.

Dicho esto, podemos afirmar que las obras de Runo que nos ocupan en la actualidad se insertan en esta tradición y toman además la dirección de la obra asociada a la performance, donde se generan acontecimientos transitorios en los que participa la propia corporalidad física del artista.

Por otro lado planteamos una serie de acciones artísticas vinculadas entre sí porque recurren en primera instancia a los procesos compositivos del collage: *collage-assamblage-ambiente-happening*, y generamos una ampliación a esta cadena causal agregando un nuevo eslabón con las acciones del arte público⁷, categoría en la cual incluiríamos a la obra de Runo.

El arte en estado conceptual es heredero de las vanguardias que deseaban reunir nuevamente a las manifestaciones artísticas con el público, la puesta en escena de Runo se lleva a cabo en la misma vía pública y es vista por transeúntes casuales.

Desde otra óptica las obras de nuestro artista presentan las características de las manifestaciones que se han denominado como arte efímero. Aquellas expresiones plásticas y audiovisuales que tienen una duración breve y fugaz, que se consumen o desaparecen en presencia simultánea del espectador y no dejan rastros materiales de sí; a menos que también exista la intención expresa de registrarlas y documentarlas. Pero no debemos confundir estos registros y documentos con la obra en sí misma. En este tipo de obras se prioriza el momento de realización y los procesos para llevarla a cabo por sobre los aspectos materiales. La obra se convierte en una manifestación en la que prevalecen sus aspectos de comunicación soslayando o directamente anulando aquello que tenga que ver con la existencia de la obra como un objeto material, un producto final y acabado.

Dicho esto el arte de Runo escapa al circuito de mercantilización del objeto artístico. Propone un espacio de resistencia a una de las corrientes que se ha establecido globalmente. Es decir, aquella en la que las obras de arte ingresan a la dinámica propia del mercado y de una sociedad asentada en las pautas de producción industrial capitalista. No es posible asignarle valor de mercancía a una manifestación efímera, que se consume en el mismo momento en que es vista por su público y que no deja sino residuos materiales. Runo hace su elección en la dirección del arte

⁷ Marchán Fiz, Simón. “Del arte objetual al arte de concepto” Pág. 193 Ed. Akal 1997 Madrid

efímero, manifestaciones performáticas que debido a su no permanencia material están alejadas e imposibilitadas de participar en los circuitos de compra y venta de obras de arte.

Comprar Mapas: Arte y política en espacios públicos

Entre los objetos que fueron expuestos en *El Basilisco*, Residencia de Artistas, como registro de la acción en la vía pública tenemos una serie de dibujos y bocetos que pueden pensarse como punto de inicio de la acción mencionada. Estos bocetos fueron finalmente expuestos sobre las paredes de la residencia en un evento de exposición conjunta con otros residentes denominado “*Open Studio*”. Estos bocetos y dibujos, como ya mencionamos antes, tienen además del valor de esquema previo a la acción, un carácter expositivo del tema que se desarrollará en las acciones subsiguientes, y también es el rastro, el residuo de una acción estética que fue pensada para ejecutarse y finalizarse en un lugar determinado y en un transcurso de tiempo acotado.

El espacio público tiene características singulares, que lo distinguen de cualquier otro. En nuestro país ha sido con frecuencia elegido como espacio de manifestación civil espontánea, de resistencia social y de congregación política, pensemos en el ejemplo paradigmático de la plaza de mayo en la ciudad de Buenos Aires.

Runo elige el espacio público como lugar de trabajo, fue éste el campo en donde se consumó la obra y donde se presentó a su público. Fue en la calle donde se llevaron a cabo las acciones que finalmente permitirían la comunicación y la asignación de sentido a la obra. El artista se expuso junto con sus pancartas y sus banderas. La leyenda “El G8 perdona” irrumpía de forma sorpresiva en la vida cotidiana de los transeúntes acostumbrados a deambular por el lugar. Fue allí donde el artista, una vez finalizadas las etapas previas de organización, se dirigió con los objetos elegidos para desarrollar la etapa final, la que cuenta con componentes que la acercan a la puesta en escena.

Durante el transcurso de toda acción que cuente con una dimensión escénica observamos que se establece la diferenciación entre el artista actor y el público espectador. Es una distinción que se vislumbra teniendo en cuenta más las prácticas que el espacio escénico, ya que no estamos frente a un espacio escénico tradicional como cuando presenciamos una acción dramática dentro de una sala de teatro. En

nuestro caso el actor/artista despliega su rol en el mismo espacio físico que los espectadores/transeúntes, acercando un rol al otro. La diferenciación no está demarcada entonces por una delimitación de espacios sino por una distinción de prácticas asignadas a los agentes directamente involucrados.

Respecto a las prácticas que acontecen en el espacio urbano, teniendo en cuenta un texto perteneciente a Cesar Floriano⁸ podemos colegir que a partir de la década del sesenta, con la revisión del concepto de cultura urbana y la crisis presentada por el arte, se retoma a la ciudad como soporte artístico diciendo que *“...Toda una generación de creadores busca, por medio de sus intervenciones el reencuentro del arte con la ciudad...”* generándose lo que se conoce en la actualidad como “Arte Público”.

Mencionábamos anteriormente que en las acciones propuestas por Runo Lagomarsino se puede observar una continuidad respecto a la nueva dirección artística que se inicia con las vanguardias del siglo XX. Por un lado respecto a la elección de objetos previamente manufacturados y a su inclusión en un proyecto de carácter artístico para generar una realidad estética nueva y diferente respecto a su situación anterior. En estas obras vemos objetos de diversos orígenes y usos que luego de la elección del artista pasan a formar parte de una nueva organización, dando como resultado una obra de proyección estética.

Por otro lado son las acciones performáticas relacionadas con la acción pública y la denuncia política las que cobran un carácter artístico. Se ejerce un desplazamiento de la mirada que anteriormente reposaba sobre la obra material y ahora se fija en la acción. Los integrantes del público no son en este caso aquellos que contemplan pausada y detenidamente una obra que permanece inmutable frente a sí. Los espectadores son testigos de una acción que se desarrolla ante su mirada, que comienza, se desarrolla y finaliza en la brevedad que implica el contacto casual en la vía pública.

Una reflexión sobre la estética y el aura

El pensamiento estético ha luchado desde los inicios de la modernidad por jerarquizar al arte y vincularlo con la creación y la belleza. Así es como se le exigió al artista que fuera la originalidad del acto creativo la que guiara su práctica artística y

⁸ Floriano, C. R.. El jardín como escenario del arte público en AAVV. Actas Arte Público. Huesca, 1999, pág. 43

que la belleza incluida en este acto creativo fuera sin excepción una característica esencial de su obra de arte.

El concepto de aura definido por Walter Benjamin en su texto *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”* nos ayuda a comprender este punto de inflexión. Desde el punto de vista del arte aurático las obras de Runo se mueven entonces más allá de la frontera del arte único, original y auténtico, esto le imprime a su trabajo un tono experimental en relación a disciplinas canónicas, de mayor tradición y aceptadas desde antaño.

Esta nueva dirección de la que hablamos intentó acercar al espectador a la institución arte y otorgarle un rol más activo en un ámbito que los artistas de vanguardia cuestionaban por elitista e ideológicamente alejado del público masivo.

Pero paradójicamente son los espectadores del gran público aquellos que rechazaron en su momento las novedosas manifestaciones artísticas de vanguardia y aún hoy continúan exigiendo y esperando que el arte les hable el antiguo idioma de la representación figurativa, la perspectiva y el claroscuro.

La apropiación de objetos o de parte de ellos, previamente manufacturados fuera del taller del artista, para llevarlos a formar parte de una nueva organización que originen luego una obra de arte tiene su origen en las ya mencionadas vanguardias del siglo XX. Esta acción subvierte la figura paradigmática del artista que se conformó a partir de los orígenes de la modernidad: el individuo singular, único, genial, creador original de obras, ayudado por el rapto de la inspiración.

La Performance y la acción política

En *“Comprar mapas”* Runo expone su visión personal sobre el grupo de las ocho naciones más industrializadas del mundo, el denominado G-8. Runo muestra la doble dimensión del poder del G-8, no sólo efectiva y real en cuanto a su capacidad de ejercer el poder para generar una situación mundial que las favorezca, sino que también nos muestra el carácter ideológico del mismo, que apela a una simbología para transmitir y reproducir sus intereses.

En un primer acercamiento entendemos el acto de denuncia política, vemos las banderas de los países del G8 junto a un cartel que indica irónicamente *“El G8 Perdona”*. Frente a la inequidad de las acciones políticas del Grupo de los ocho y su contradicción discursiva, Runo elige la figura retórica de la ironía para expresar esta falta de compromiso político por parte de las naciones desarrolladas y su negligencia

ante las crisis económicas que surgen cuando los países “en vías de desarrollo” optan por seguir los consejos de las instituciones financieras de las cuales son integrantes.

La irrupción de Runo en la vía pública enfrenta al espectador a la elección de adquirir una nueva posición (si la tenía) frente a la importancia y a la relación de las políticas económicas del G8 con su vida cotidiana. Es posible entonces que la acción de Runo permita introducir un espacio intersticial, una fisura, en la realidad simbólica que el G8 presenta como única opción. El G8 se presenta a sí mismo como una organización multinacional, global y poderosa que señala el camino a seguir a toda aquella nación que desee alcanzar el grado de bienestar y desarrollo económico que ellas ostentan. Posiblemente el espectador frente a la propuesta de Runo adquiera una visión crítica sobre esta institución y pase a verla como una realidad susceptible de ser modificada. Al obtener esta nueva mirada el espectador le devuelve al G8 su dimensión humana y desdibuja así su apariencia de única alternativa para situarse en el mundo.

“*Comprar mapas*” expone una mirada particular de las situaciones que involucran al G8 y el resto de las naciones. Hace hincapié en la posibilidad de ver con mayor lucidez aquello que muchas veces se da por obvio y naturalizado. Nos muestra que las configuraciones que integran nuestro imaginario han sido construidas históricamente y que tienen una dimensión social. Permite que visualizamos la contingencia y la falta de necesidad de un sistema como el modelo de desarrollo industrial capitalista y su dinámica de mercado.

Los mapas nos muestran también los límites del imaginario social. Contornos que indican las relaciones entre las palabras y las cosas, entre nuestra visión del mundo y su funcionamiento. Nada tan arbitrario como las líneas de frontera entre naciones, con un orden político heredado muchas veces a través de la violencia y la imposición que ejerció una cultura sobre otra. Un mapa implicaría una organización, un orden en donde las líneas de frontera ya nos vendrían dadas, y pareciera a simple vista que este orden al que hemos arribado ha permanecido así por siempre y así debe continuar, inmutable.

La casualidad del transeúnte

Dentro de la dinámica de circulación del arte contemporáneo la intervención del espectador de manera activa ha cobrado gran protagonismo. La obra se completa solo ante la mirada del espectador. “*Comprar mapas*” sería una acción mediante la cual el

G-8 ocupa un nuevo lugar en la vida cotidiana de aquellos que sufren sus políticas. La acción performática de Runo adquiere la dimensión de un hito, un punto de descanso a partir del cual reflexionar sobre las consecuencias reales de las políticas que el G-8 dispone sobre nosotros.

Es una obra que es vista por el espectador casual, aquel que se encuentra transitando el espacio público en el mismo momento que Runo lleva a cabo su manifestación.

Entendemos este acto como una irrupción de la práctica artística en el espacio público. El artista adquiere aquí el rol de indicador, creador de coordenadas espacio temporales distintas y sobre las cuales podemos asignar un valor social. Aquí y ahora se lleva a cabo una práctica que irrumpe en la cotidianeidad. Es un trabajo que no estuvo construido con la intención de ser expuesto en un espacio institucional artístico como el museo o la galería de arte. Busca un público más amplio que el especializado grupo de espectadores que asiste al museo.

Felix Duque⁹, para definir Arte Público, parte del concepto de “lo público” como lo que se encuentra a la libre disposición de todos por hallarse en un lugar abierto. “El público” sería el sujeto de “lo público”. Lo público no estaría entonces determinado exclusivamente por la situación espacial sino también por el uso que de ese espacio se haga.

Pero frente a la irrupción inesperada de “*Comprar mapas*” al público casual se le abre la posibilidad de ingresar al espacio imaginario de la realidad planteada por Runo. Una realidad de la que ahora tomamos conciencia sintiéndonos parte de ella y visualizando nuestro poder de elección sobre los posibles roles que podemos adoptar dentro de ella. La performance es una tentativa de otorgarle una estructura nueva al espacio público. De darle un nuevo contorno a sus fronteras y de encontrar nuevas coordenadas.

Mapas, límites y fronteras

La obra de Runo permite un momento de reflexión sobre estas fronteras a partir de la mención de un mapa político, y habilita además la discusión hacia otros espacios, como el modelo de sociedad, la noción de democracia, la distancia a veces insalvable entre las palabras y las cosas. Entre un ideal de sociedad democrática y una realidad

⁹ Duque F. El arte (público) y el espacio (político), en AAVV. Actas Arte Público. Huesca, 1999

de sociedad en la cual el mismo artista se encuentra y sobre la que ejerce su mirada crítica.

El trabajo de Runo involucra a la acción, al gesto y a la performance, como así también a la fotografía, al dibujo, actuando en conjunto. Claramente su obra se mueve en una dirección que se aleja de las disciplinas artísticas más tradicionales. Esto no implica solo la incorporación de nuevas técnicas a la práctica artística sino también una postura diferente al momento de abordar los temas y problemas. Runo tiene una “pregunta” que guía su práctica, ésta se origina entre otras cosas en una inquietud. Busca y explora dentro de estas posibilidades la manera de expresar esa inquietud y de mostrarla como un problema que puede ser abordado también desde el campo artístico. Así, plantea también una mirada sobre el circuito del arte, sobre su dinámica, y claro está sobre las fronteras del mencionado campo del arte: sus límites, sus agentes legitimadores, sus actores y sus instituciones. Busca un espacio para comunicarse visualmente que escape al circuito tradicional de exhibición.

Esta mirada genera discursos sobre la relación del arte y la política. Sobre todo en la modernidad y la creación de los estados nación, las políticas de homogeneización cultural y social para conseguir el tan ansiado proyecto de una identidad nacional moderna.

Respecto a los límites del arte, la legitimación ejercida por parte de las instituciones artísticas de las disciplinas ya consagradas y tradicionales. La pertenencia de éstas disciplinas se da por sentado al mundo del arte y son las que *todo artista que se precie* debería saber. Runo apela a una mirada crítica que en lugar de dar por sentado cuestione las convenciones mencionadas. Trabajando en los márgenes hace posible una acción crítica y estética sobre lo obvio artístico, sobre la pregunta que se concibe como primera: ¿Qué es el arte? ¿Puede darse una relación genuina entre arte y política? ¿Cuales son los límites de cada una? ¿Cuales son los agentes condicionantes? ¿Son sólo internos e immanentes a la obra? Por ejemplo aquellos que conciernen con exclusividad al soporte, al medio material que hace posible la obra, a sus formas, a las relaciones entre sus componentes. O más bien son aquellos que conciernen a los saberes y conocimientos del artista, a la destreza de la ejecución, a la pericia y manejo de la técnica para lograr una finalidad, una obra objeto? ¿O hay que buscar otras categorías para los condicionantes del arte contemporáneo? ¿Son estos condicionantes históricos y sociales? Es decir, el status de obra de arte no dependería también de factores extrínsecos al objeto en si mismo?

El trabajo de este autor se manifiesta en la calle y es allí, en el espacio público, donde adquiere su sentido pleno. No es posible observarla en los espacios tradicionales de exposición de arte, como los museos y las galerías. Su registro se

torna difícil, ya que al poseer características performáticas y de instalación no dejan una huella material perdurable que se pueda archivar en un museo. Es entonces una forma de arte que no admite su inserción dentro de los ámbitos de circulación tradicionales. De esta manera se convierte en una acción que cuestiona a la disciplina artística y a la categoría de las bellas artes, a sus espacios de circulación y a sus agentes de reconocimiento.

Las obras de Runo al moverse en los límites marginales ponen en evidencia estos mismos límites y permiten el distanciamiento estético.

Bibliografía

Genette, Gérard . *“La obra de Arte.”* 1997. Editorial Lumen. Barcelona. España

Danto, Arthur C. *“Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.”* 2003. Editorial Paidós. Buenos Aires. Argentina

Marchán Fiz, Simón. *“Del arte objetual al arte de concepto”* 1997. Editorial Akal. Madrid. España

Floriano, C. R. *“El jardín como escenario del arte público”*, en AAVV. Actas Arte Público. Huesca, 1999

Duque, F. *“El arte (público) y el espacio (político)”*, en AAVV. Actas Arte Público. Huesca, 1999

Residencia N°2: INTERVENCIÓN PÚBLICA/INTERVENCIÓN PRIVADA.
Profundidad y superficie en la obra de Alejandra Montiel

Fin de siglo

Siglo XX. Europa. Período de entreguerras. Época de desengaño. El tan mentado progreso deja a su paso un caudal de víctimas y no se vislumbra en el horizonte un cambio. Quiérese creer en el futuro y el pasado es un lastre del que es necesario deshacerse.

Arte. Tradición. Vanguardias. La necesidad de empezar de cero, de olvidar lo aprendido, de volver a las fuentes, lo primigenio, lo vital. Un espacio en el que todos pudieran ser artistas y todo pudiera ser arte. Un tiempo en el que lo que se hace no beneficie a unos pocos. Utopía.

Esta conciencia construye, por distintas vías, en diversos momentos, un arte para ese siglo. Corrientes que en un primer momento se posicionan como miradas antagónicas, a medida que avanza el siglo, se contaminan unas a otras, comenzando por una hibridación de los lenguajes y culminando en una hibridación estilística.

La pintura: mimesis, crisis, autonomía, realismo, concreto, concepto, mimesis nuevamente. La escultura: el objeto, su expansión en el espacio, la instalación, la ciudad. El artista: el oficio, la técnica, el concepto, la operación, la intervención.

Fin de siglo: marcado por la convivencia de tendencias, el sentimiento posmoderno, la mirada poshistórica.

Siglo XXI. Una fragmentación arbitraria en el campo de lo artístico. Difícil (imposible) ver la separación entre un siglo y otro. Es un formalismo que contribuye a hacer manipulable los fenómenos y que de por sí no da cuenta de las pervivencias y mutaciones. Tecnología, medios de comunicación. Globalización.

¿Qué nos lega el siglo XX? Una relectura de la tradición artística. Una sutura de las brechas interdisciplinarias. La expansión del campo de lo artístico, la aceptación de la diversidad de soportes. La primacía de lo conceptual por sobre la materia, o de la materia por sobre lo conceptual.

Y el artista, que puede perseguir la utopía, que puede perfeccionar el oficio, que puede ponerse al servicio de algún ideal, o al servicio de sí mismo.

Argentina: de un siglo al otro se busca estar al día, se busca ser primero, o simplemente se hace arte.

Alejandra Montiel

Alejandra Montiel. Hija del siglo XX, artista del XXI, abreva de todas las fuentes, transita en profundidad y en superficie.

Durante su estancia en el contexto de la Residencia para Artistas El Basilisco, su tarea se asemeja a producciones realizadas por ella con anterioridad, pero que adquieren la particularidad de lo situado, pensado para ese contexto y para ese recorte temporal en el que convive con un nuevo entorno y con otro artista con sus propias búsquedas y códigos.

De su pasado trae a Avellaneda una formación plástica especializada en pintura y una búsqueda que la lleva a la construcción de una imagen vinculada a la señalética tanto en lo iconográfico como en su realización por medio de herramientas informáticas, y que se traduce en el “ploteado” para la realización de imágenes o signos que tomarán la forma de stickers. El soporte: la pared, el piso o cualquier superficie que lo permita.

Otra técnica de producción seriada que selecciona es el estencil. Método que a partir de una matriz calada previamente permite obtener rápidamente un positivo (imagen, texto).¹⁰ El soporte: la pared, un poste, un volquete.

¹⁰ Claudia Kozak, en su libro “Contra la pared” nos refiere acerca del origen mixto de la intervención política basada en el uso del estencil, técnica que fuera propuesta al partido comunista por David Alfaro Siqueiros, muralista mejicano, en la década del '30, durante el período que vivió en la Argentina. Por sus posibilidades fue utilizado como modo de intervención furtiva en el entorno urbano, como forma de protesta, pronto asimilada por el campo del arte. Kozak, C. (2004): “Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas”. Libros del Rojas. Universidad de Bs. As.

En esta etapa de trabajo en Avellaneda, podemos reconocer en la obra de Alejandra dos operatorias cercanas en las que el punto común sería el de la “intervención” pero que responden a dos variantes que justifican la necesidad de la utilización de estas dos técnicas (stickers y estencil) y que en cuanto a lo espacial responden a la distancia entre lo privado y lo público.

La Obra

Lo privado (el espacio del taller)

En la residencia, la artista investiga el espacio del taller, desplegando su huella en paredes y piso, bajo la forma de una instalación. La convivencia diaria con el proyecto la lleva a un proceso de búsqueda y reformulación periódica por lo que el visitante ocasional tendría diversas visiones (o miradas acerca) de la obra en proceso.

En las paredes, la obra desplegada es principalmente textual o al menos simula serlo desde cierta distancia. Tipografía o filigrana, ploteada en negro, de grandes dimensiones; en contraste con el fondo blanco el texto se vuelve imagen y el trazo gráfico nos remite a la palabra, aunque una mirada detenida nos devuelve a su sentido original. Palabras como “Cuidado” superpuestas con cifras y filigranas zoomorfas que recuerdan a la tipografía cursiva; una palabra repetida sobre sí misma y que pierde su nivel semántico, bajo la predominancia de lo sintáctico.

En cuanto al piso, adquiere diversas fisonomías a lo largo del trabajo. Se parte de una cuadrícula, en blanco y negro, en la que la artista organiza comunes cajas de cartón, sin identificación, intervenidas a partir de un estilo gráfico particular. Este primer formato permite una interacción con los distintos elementos que construyen la obra (Imagen 1).

Cada caja está marcada en blanco, negro o rojo con leyendas o íconos alusivos a su carácter de embalaje. De ese modo es posible encontrar leyendas como “frágil” o “heavy” (pesado), propias del soporte, junto con otras como “welcome” (bienvenido) o “dinero ya” que multiplican las posibilidades del sentido en cuanto a los elementos presentes en la instalación. Cada caja se presenta también como otro espacio, otro nivel de lectura: es posible abrirlas, invitan a ser abiertas, y en su interior encontramos objetos, imágenes o señales vinculadas a las marcas encontradas en el exterior de la caja.

Las cajas, sobre la cuadrícula, generan un recorrido laberíntico que es transitado por pequeñas figuras de animales (leones y rinocerontes, entre otros)

pintadas de rojo, organizadas en procesión. Otros elementos, que se presienten personales, se cuelan en este espacio: zapatillas, remeras, un plato, una tabla de picar carne, un muñeco de peluche.

La obra permite una lectura general así como lecturas fragmentarias. También ofrece la elección de diferentes recorridos. Por parte del público permite:

- Una visión general de la instalación.
- Un recorrido particular en el carácter textual de las paredes.
- Una mirada atenta a la grilla del piso.
- Cada caja en superficie y en su interior.
- Una mirada casi microscópica que permite descubrir que algunos (animales) siguen el orden establecido.
- En la presentación final el caos de la calle gana al orden propuesto. Los animales logran escapar de la retícula, (pueden ser pisados, aniquilados).

Esta investigación plástica, realizada en el interior del taller permite a la artista un tiempo amplio de reflexión, lo que le da la oportunidad, en el caso de los textos de las paredes, de enviar el proyecto a la casa de ploteado, propiciando de esta manera un distanciamiento de la materia aunque no de la planificación, de su decisión de artista en cuanto a la locación de cada elemento. Lo aleatorio surgiría ante la posibilidad de variar, decidir a último momento, encontrar o descubrir un espacio que “pide” ser cubierto.

El trabajo posterior en el taller muestra otras facetas. Los elementos originales se independizan y desarrollan fuera de la cuadrícula, tomando el piso circundante y reptando por las paredes. Las cajas se apilan y arrinconan. La pared gana una nueva dimensión, un entramado de cintas recortadas, curvadas, apenas apoyadas. Motivo que se repite en el piso de parquet, en el que se pierden (es difícil detectarlos) siendo, durante el Open Studio, llevadas por delante (Imagen 2).

Así se postula como obra efímera, pensada para ser desarmada al finalizar la muestra y que también se abre a las continuas modificaciones (involuntarias) de parte del público.

De la obra en proceso sólo sobreviven los ploteados de las paredes, del orden original de las cajas sobre la cuadrícula, sólo se recatan los contornos de líneas negras. El espacio central se vacía y los stickers se adueñan del espacio de la instalación vecina, de la cocina, del baño (Imagen 3).

Lo público: las calles de la ciudad

Ya en el espacio de la ciudad, se enfrenta nuevamente al muro como soporte de su arte. Este, en sus diversas materialidades, le sugiere, la condiciona, le permite apropiarse de él, aceptar particularidades y recrear una operatoria: capa sobre capa, su intervención será una capa más, sólo rescatable con el correr del tiempo por la huella/documento fotográfico o por una tarea arqueológica de desgaste de las sucesivos estratos. Toma lo público por asalto, pero no para imponerse: acepta su carácter aleatorio y efímero.

Las intervenciones son realizadas a partir del estencil, con un número limitado y simplificado de imágenes, con un lenguaje claro que muestra un origen en la señalética.

Los diferentes contextos en las que son colocadas permiten leer a estas imágenes como “signos blandos” que se cargan de significado en cada nueva intervención. La llama de una fogata y el rostro de una mujer con un imán sobre su cabeza, se multiplicarán por el barrio circundante a la residencia, en paredes, afiches, portones o contenedores.

Probablemente, de ambos signos, sea la llama la que genere un impacto mayor, a partir de las elecciones de la artista. Sobre una pared desnuda parece un llamado de atención sobre la frialdad de ciertas zonas del conurbano y cercano a las esquinas comparte estilo con las viejas señales de tránsito. En el contenedor, se integra junto a otros signos (nombre de la compañía, teléfono) de forma tal que se torna difícil distinguir a primera vista su condición de agregado; algo similar pasa sobre los portones o casetas (Imagen 4).

El terreno más fértil es el de los afiches de campaña en los que, dependiendo del protagonista, puede interpretarse la intervención como el futuro que esperaría al candidato o, en el caso de un afiche conmemorativo de los 50 años del golpe del '55, la llama superpuesta a la imagen de Perón parece señalar un cierto malestar ante ese hecho o ante quienes, autoproclamándose sucesores, usan su nombre (Imagen 5).

Con una misma imagen la artista nos ofrece dos operatorias. En la primera en la que la llama funciona como señal, selecciona un espacio limpio en el que no compite ni se complementa sino que ocupa el lugar (casi por propio derecho), asimilándose al ambiente hasta pasar desapercibida como “signo extraño”. En la segunda pone de manifiesto su carácter de “signo simbiótico”, puesto en diálogo directo y modificando la lectura del “signo-receptor”. Esta segunda operatoria la acerca a la declaración de Duchamp como manipulación de lo ya hecho por otros (por ej. La “Fuente” o la “Mona Lisa”).

En el caso de Alejandra no es la firma. El compendio de imágenes es una escritura, un texto con una linealidad que pide ser leída. Que agrega coherencia a un espacio fragmentado por la convivencia de múltiples lógicas, o múltiples necesidades. Ni siquiera es palimpsesto ya que no raspa, no ignora, mantiene la operatoria del palimpsesto aunque no su finalidad. No tiene razón de ser sin las múltiples capas o estratos anteriores. Pierde sentido, densidad, pero tampoco se impone. Marca su lectura pero por color o ubicación.

En otras ocasiones se desarrolla en espacios de visibilidad adaptándose, como un arte situado, pensado para ese entorno.

Aquí es lo aleatorio y a la vez no aleatorio (la intervención se piensa para el cartel, el afiche, la pared y gana sentido en ese contexto). Ambos textos se cargan de sentido por la cercanía de lo otro. El artista sale al encuentro del afuera, el espacio, la urbanidad y en cada nuevo contacto ciudad e ícono se cargan de un nuevo contenido simbólico.

Una huella que será, o no, cubierta por sucesivas huellas de historia ciudadana. Que no pide ser rescatada como “obra de arte” y colocada en un pedestal sino que se sumerge en la vorágine de lo efímero social.

Alejandra jerarquiza a este soporte. Su acción cobra sentido en un momento (el de la campaña política, el volquete fuera de un edificio en construcción, los tabiques que lo ocultan de la vista del transeúnte y que son movidos, tapados, derrumbados). No es arte para la posteridad, es arte para su entorno. Es índice¹¹.

El encuentro con la vida

En este ir y venir entre lo público y lo privado Alejandra cruza disciplinas constantemente y desde ese lugar se inscribe dentro de lo contemporáneo. Su obra es obra en proceso que se sustenta sobre una ciudad en proceso.

Su carácter efímero y monumental, ya que abarca la ciudad toda y la distancia de la mercantilización de la obra, de cara a una estetización de la experiencia.

En cuanto a la intervención sobre la obra de otros artistas, no puede ser considerada una obra colectiva ya que avanza como un virus sobre lo otro pero sin devorarlo. Como organismo simbiótico necesita del otro para su existencia y muere cuando muere el otro (cuando el cartel se tapa, cuando la instalación se desarma).

¹¹ Marca a modo de huella que establece su significado mediante una relación directa con su referente, y que, al igual que las señales de tránsito, cobra sentido por su contextualización.

Intervenir es aceptar lo pre-existente, prestar atención al espacio humilde, dejar una huella sobre la superficie, señalar, superponer sin esconder, provocar otra mirada a lo olvidado o un pensamiento nuevo; sorprender, divertir, ironizar.

Intervenir es tomar la vida como soporte artístico, con un único límite: la intención del artista.

Alejandra Montiel, lejos de su Córdoba natal, se compromete con un nuevo entorno urbano y un espacio cotidiano adoptado, y en ambos logra conjugar una mirada en profundidad y superficie. Interviene, muestra, resalta y rescata aquellos espacios olvidados por nuestro diario transitar acelerado.

Bibliografía

Kozak, C. (2004): "Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas". Libros del Rojas. Universidad de Bs. As.

Imágenes

Fotógrafa: Andrea Salman



1. Residencia EL Basilisco (Avellaneda): Taller, 19 de septiembre de 2005.



2. Residencia EL Basilisco (Avellaneda): Open Studio, 7 de octubre de 2005.



3. Residencia EL Basilisco (Avellaneda): Open Studio, 7 de octubre de 2005.



4 y 5. Avellaneda: Alejandra Montiel, intervención urbana, 1º de octubre de 2005.

Residencia Nº2: EL OTRO Y LA MIRADA (o de cómo la mirada del otro nos transforma en un monstruo que preferiríamos no ser). Jan Adriaans

Existe, al decir de Omar Calabrese¹², una ciencia de lo monstruoso o teratología. Esta ciencia da cuenta de los rasgos que lo monstruoso, como construcción simbólica, ha asumido a lo largo de la historia. Señala el mencionado autor que en el Romanticismo se produce una transformación en cuanto a la valoración de lo monstruoso ya que anteriormente se producía una analogía entre rasgos estéticos y éticos (lo bello y bueno, lo feo y malo), invirtiéndose en esta época la relación entre estos pares.

Como ejemplo del par feo pero bueno (aunque malo al ser obligado por el medio a proceder de manera reprobable), es fácil recurrir al ejemplo del **monstruo** creado por el Doctor Frankenstein.

En cuanto al par bello (seductor) aunque feo (malo), el Drácula de Bram Stoker (inspirado en la novela neogótica “El Vampiro” de John Polidori) es un ejemplo de un ser que sólo bajo determinadas circunstancias deja ver ciertos rasgos que lo alejan de la media de belleza, en coincidencia con los momentos en los que sus acciones lo alejan de la norma moral.

No es este el tipo de monstruo que me interesa analizar (aquél en el que lo informe, lo disforme o la metamorfosis determinaba el ser o no ser de lo monstruoso)

¹² Calabrese, O. (1999): La era neobarroca. Cap. 5. “Inestabilidad y metamorfosis”. Edit. Cátedra, Madrid.

sino aquél monstruo construido principalmente por la mirada del **Uno** hacia el **Otro** y cómo el “reflejo” en la mirada del otro nos devuelve una imagen de nosotros mismos que quizá no estemos preparados para ver.

Para este fin elegí dos momentos o estilos en los que lo monstruoso no se manifiesta de manera explícita pero que aún así construye una idea de monstruo desde lo discursivo. El primero es el movimiento Realista, del que analizaré una variedad de cuadros. El segundo es el caso particular del holandés Jan Adriaans, artista que el pasado 2005 residió durante algunos meses en Argentina, produciendo obras basadas en esta experiencia.

El Realismo y el otro monstruoso

En un intento de desentrañar lo que puede ser considerado monstruoso en el universo realista, partiré de algunas características generales de este movimiento europeo de la primer mitad del siglo XIX, las que pasaré a listar a continuación:

- Movimiento que reacción contra el Romanticismo (principalmente contra el subjetivismo de algunos románticos que plasmaban la experiencia individual y la evasión en tiempo y espacio).
- Producto de la revolución industrial (desplazamiento de campesinos hacia la ciudad), la revolución cambia el paisaje y crea nuevos héroes.
- Surgido también de la revolución de 1848 (lo que implica ideales de democracia y tendencia socialista).
- Vinculado con corrientes científicas positivistas (basadas en la experimentación y la observación directa). Estas premisas tienen su correlato en el movimiento realista preocupado por “afrontar la realidad prescindiendo de prejuicios filosóficos, teóricos, poéticos y morales”¹³. Por esta razón se entiende que el arte empieza y acaba en el arte, no tiene causa ni fin. El arte ya no hará modelos, no servirá para mejorar la calidad de las cosas que el hombre produce.
- Se piensa al artista como prototipo del trabajador que no sirve a intereses de un patrono, no se somete a la lógica de la máquina (un “trabajador libre”).

¹³ Nochlin, L. (2004): El realismo. Alianza Editorial, Madrid.

- El realismo en tanto movimiento artístico, no renueva en cuanto a técnicas sino en cuanto a temas a abordar, tal como anteriormente lo hiciera el romanticismo, y como lo hiciera también en ciertos aspectos el simbolismo.
- El realismo da a lo cotidiano contemporáneo la categoría de sujeto de arte, sin necesidad de recurrir a figuras retóricas, presentar un carácter moralizante o ser considerado jerárquicamente válido para ingresar en la Historia. Al acercarse a lo urbano contemporáneo o al medio natural, lega al movimiento Impresionista motivos válidos, para así dedicarse con libertad a las nuevas preocupaciones estéticas de la época, vinculadas con el campo de las teorías ópticas.

En el contexto antes presentado lo *monstruoso*, entonces, podría ser cualquier imagen (visual o mental) que proviniera de la imaginación, que escapara a lo directamente observable o no constatable científicamente o en hechos (entraría todo aquello relacionado con la religión, la mitología o lo vinculado con la fantasía). Ante esto el realismo sería, al igual que el impresionismo, positivista.

Ahora bien, si nuestro punto de partida es el de la sociedad de la época en la que transcurre el realismo como movimiento, nuestro concepto de lo monstruoso variará pues lo monstruoso estaría vinculado con la ruptura del orden de esa sociedad: sería monstruoso lo que escapar a la norma y, siguiendo a Cortés¹⁴ en su postura acerca del papel de algunos artistas como los que manifiestan lo monstruoso a través de sus obras, sacando a la luz en ellas los miedos y deseos reprimidos de una sociedad, tomaríamos a algunos realistas como los que señalan hacia donde la sociedad contemporánea no quiere mirar.

Y ya que lo que nos interesa es mostrar lo monstruoso de ese tiempo, primero debemos comprenderlo, por lo que debemos situarnos en el París de la época.

No podemos olvidar que el realismo es casi contemporáneo del simbolismo, y que los miedos del simbolismo parecían estar vinculados principalmente a la sexualidad de la mujer¹⁵, por un lado y por el otro a una nueva realidad descubierta a partir de los estudios científicos, teorías darwinianas y nuevas tecnologías que descubren nuevos mundos (el del cuerpo humano y sus fluidos y el de los microbios y bacterias que nos rodean – mundos infinitesimales). En un contexto social similar surge con anterioridad al simbolismo el realismo.

¹⁴ Cortés, J. M. (1997): Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Edit. Anagrama, Barcelona.

¹⁵ Dijkstra, B. (1994): Ídolos de perversidad (La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo). Edit. Debate, Barcelona.

Entonces, ¿sería posible encontrar en la obra de los artistas vinculados con el realismo, la exteriorización de los mismos o similares miedos? ¿Sería posible identificar “monstruos” en un arte que pretende ante todo plasmar sólo lo que ve?

De una rápida observación de las obras relista surgen como temas y motivos: la aparición de paisajes familiares, lo cotidiano, la gente común, el obrero, la ciudad, el campo y sus labores, el trabajo del campo frente a la ciudad y la industria. El poder político y sus excesos. Estos temas no parecen, a primera vista, estar vinculados a lo monstruoso.

De muchos de estos temas existían antecedentes en la historia del arte. La ciudad ya había sido plasmada, por ejemplo, en las vedutas venecianas; el campesino formaba parte de la tradición de la pintura holandesa. Sí eran nuevos como tema la ciudad industrial y el obrero urbano.

De lo que podemos estar seguros es de que lo monstruoso no tiene aquí que ver con formas surgidas de la imaginación ni con la estructura de las obras y la inestabilidad en su lectura (los cánones de construcción de la imagen utilizados por el Realismo eran parte de la tradición pictórica heredada del renacimiento y vigentes con leves variaciones en los precedentes cuatro siglos).

Entonces, ¿es lícito analizar las obras del realismo desde la categoría de lo monstruoso? ¿Qué clase de monstruos podría presentarnos este movimiento?

La ciudad europea y sus monstruos

I.

Hay quienes dicen que lo monstruoso que pone ante nosotros el realismo es el Otro, el proletario, que surgía con fuerza y número y que amenaza el espacio y la primacía del burgués; que le disputa el espacio de la ciudad, que le muestra un aspecto poco amable de la ciudad.

En ese caso los grabados de Gustave Doré (francés 1832-1883) nos presentarían el caos de las ciudades industriales, el monstruo de la pobreza, el hacinamiento, especialmente en los suburbios de Londres¹⁶.

A fines del siglo XIX se encaró la reforma de París a partir de conceptos urbanísticos concretos¹⁷: se construyeron avenidas, se encaró la construcción de los

¹⁶ de la serie "London: A Pilgrimage", encargada a Doré por la Grant & Co. (primera edición de 1872).
En www.bifurcaciones.cl/006/reserva.htm

boulevares, se buscó que desaparecieran los callejones y el desorden propios de la ciudad medieval. Se reglamentó la construcción de los edificios (de hasta siete pisos), las fachadas, los adornos; se intentó dar nueva vivienda a los obreros que vivían hacinados¹⁸. Si bien se realizaron intentos de organizar ese caos, muchas propuestas no llegaron a concretarse o no fueron accesibles para el proletariado. La reforma de Haussman termina desplazando a las clases bajas, formando finalmente un cordón de pobreza, tal como puede verse en las imágenes del fotógrafo Eugène Atget¹⁹.

Es destacable que lugares como estos fueron criticados pero no desde un análisis de lo social (o más allá de éste) sino por razones estéticas; y de igual modo a un político que criticó las condiciones de ciertas callejuelas de París se le reprochó “el no haber apreciado su pintoresquismo²⁰”.

II.

Pero hay un segundo aspecto desde el cual pueden analizarse las obras realistas teniendo en cuenta la categoría de lo monstruoso, y es que lo monstruoso es en tanto el contexto lo señale como tal. Será fundamental entonces tener en cuenta la reacción del público y la crítica al enfrentarse a la obra de los realistas y artista de otros movimientos que pueden ser vinculados al mismo, desde el ámbito de lo temático.

Entonces nos encontramos con dos artistas cuyas obras generaron reacción en el público, aunque por distintas razones, obras que en ciertos aspectos venían a perturbar el orden existente, dejaban de lado normas o cánones impuestos por la tradición y que por esto generaron reacción en el público: Courbet y Millet.

Si se toman como ejemplo dos obras de Gustave Courbet (1819-1877), “El entierro en Ornans” y “Señoritas a orillas del Sena”, veremos que ambas generaron reacción en la época aunque por distintos motivos.

El entierro en Ornans presenta un cortejo fúnebre de pueblo, sin pretensiones moralizantes, sin referencia a teorías filosóficas, con personajes que, si bien individualizados –con rasgos particulares- no parecen tener mayor mérito para aparecer en escena, por lo menos para el público de la época, que el de ser del pueblo. Esta obra posee muchos rasgos que lo diferencian de obras anteriores pero lo que causó realmente molestia en su momento fueron las dimensiones de la obra.

¹⁷ Guerrand, R-H: “Espacios privados”. Pág. 27 a 109, en Ariès, P. y Duby, G. (1990) : Historia de la vida privada. Sociedad burguesa y aspectos concretos de la vida privada (Vol. 8). Edit Taurus, Bs. As.

¹⁸ Se tomó en cuenta las estadísticas formuladas a partir de diversas epidemias que asolaron París en cuanto a la cantidad de casos mortales entre quienes vivían hacinados

¹⁹ Imágenes provenientes de: expositions.bnf.fr/objets/dossier/02.htm, artscenecal.com/.../AtgetEPics/AtgetE1.html y biosystems.okstate.edu/darcy/Fountains.htm

²⁰ Crítica de Henri Sée a Arthur Young. Citado por Guerrand, R-H. Op. Cit. Pág. 58-60.

Anteriormente también se había tomado como tema al pueblo, o se recrearon escenas de campesinos y sus labores, pero estas eran consideradas “pintura de género” (al igual que los paisajes) entendiéndose esto como “pintura de género menor”. ¿Cuál era el problema, entonces? Que el cuadro de Courbet medía 3,14 por 6,63 mts. Dimensiones antes reservadas sólo para los géneros considerados mayores: cuadros históricos, de corte o religiosos. Pensemos que una obra como “La coronación del emperador” de David, realizada en 1805, medía 6 por 9 mts. cuando los paisajes y escenas de costumbres alcanzaban los 30 por 50 cms. Entonces, si bien molestaba lo que mostraba el cuadro de Courbet más molestó el cómo era mostrado.

Vayamos a la siguiente obra, las *Señoritas a orillas de Sena* de 1857. También de grandes dimensiones (1,70 x 2,06) no suscitó controversia tanto por su tamaño como por las protagonistas de cuadro. Si bien la obra muestra una escena que podríamos considerar cotidiana, o de esparcimiento veraniego, nos encontramos ante varias cuestiones:

- siguiendo con los preceptos del realismo, las “señoritas” no parecen estar haciendo nada que no sea descansar; no parecen estar al servicio de teorías moralizantes ni responder a escenas mitológicas o ser personajes literarios (ni Dianas ni Ofelias); son simplemente “señoritas” mostradas en el momento de descanso: la carencia de argumento del cuadro sería ya un problema;
- la postura en la que son presentadas no sería digna de la señoritas decentes de la época, lo que las señalaría como posiblemente dedicadas a la prostitución;
- las señoritas fueron en su momento reconocidas como prostitutas parisinas, lo que escandalizó al público, siendo el tema calificado de extremadamente vulgar;
- el punto de vista desde el que se construyó la imagen, es demasiado bajo para los cánones de la época.

Para el público de la época una prostituta no era un tema presentable y menos sin intenciones moralizantes de por medio. Existía en la época una compleja iconografía destinada a prevenir a las jóvenes de los peligros de abandonarse a los placeres y también obras que presentaban a las jóvenes que oficiaban como amantes, con la posibilidad de redención (de salvación moral a partir de su propia elección). Esto puede observarse en la obra de William Hunt “El despertar de la conciencia” (1853) en

la que todos los detalles apuntan a la salvación: un rayo de luz, el reflejo en el espejo, una imagen de Castidad atando a Cupido, entre otros detalles.

Pero esta intención moralizante no se encuentra en Courbet. Él recurre a prostitutas posiblemente como hubiera recurrido a cualquier otra persona, tomando la prostitución como otro trabajo más en la realidad que observa en París. A fines del siglo, Henri de Toulouse-Lautrec también acudiría a los burdeles en busca de modelos, como se ve en sus obras “La toilette” y “En el salón”.

La obra de Jean-François Millet (1814-1875) fue cuestionada por otros motivos. Se aceptaba de él que retratara a trabajadores campesinos, que mostrara ese trabajo ennoblecido, desde una burguesía que se veía desbordada por el migrante campesino que se trasladaba a la ciudad en busca de ocupación. Se buscaba idealizar el trabajo rural por sobre el urbano industrial. Pero una obra como “Las espigadoras” fue criticada “por su tratamiento monumental”, por presentar una labor de las más humildes de esta manera. Pero la crítica más feroz hacia la obra de Millet, y que compartía con la obra de Daumier, era por presentar a sus campesinos como los veía. Para la crítica mostraba sujetos toscos, vulgares, carentes de la idealización o solemnidad con que podían ser presentados en otras épocas. Por ejemplo a la manera de Le Nain en “La comida de los campesinos”.

La obra “Mujer dando de comer a su hijo (la papilla)” (1861), si bien de medianas proporciones (114 x 99 cm.), recibió críticas como la de Paul de Saint-Victor en la que calificaba a los personajes como una “criatura amarillenta y roñosa que da la papilla a un pequeño monstruo blando e hinchado”²¹. Dirigida por tanto también a la falta de idealización de las figuras, que señalaría al monstruo en el otro, el campesino, el ser poco agraciado (feo).

Entonces, ¿qué sería lo monstruoso para el realismo? Una respuesta posible sería: todo lo que escapara a lo experimentable o constatable. ¿Y qué sería lo monstruosos para la sociedad parisina del siglo XIX? Lo que desestabilizara el orden, según podemos ver en los artistas analizados: En Doré, la aparición del otro, amenazador, lugar simbólico de las enfermedades, lo antiestético. En Courbet, una cuestión de género, tema y las dimensiones correspondientes. También una cuestión de quién es presentable o quién se vuelve sujeto del arte. En Millet, la falta de idealización del mencionado sujeto.

Entonces podríamos decir que la reacción en contra de las obras de Courbet y Millet señala hacia la aparición de rasgos desestabilizadores en cuanto a las reglas y

²¹ Uno de los críticos líderes de la época, junto con Theophile Gautier.

normas válidas para la Tradición Artística. Rasgos desestabilizadores de todo un sistema. La tradición sería aquí equivalente al orden, la norma, lo validado (y/o conocido).

Dos estilos como el Neoclasicismo y el Romanticismo, antitéticos y contemporáneos, aceptan lo disforme desde lo morfológico en concordancia con lo bueno (moralizante) desde lo ético y lo bello (estético), siendo el exceso perteneciente al fuera de orden.

Con el realismo lo que se desestabiliza es el sistema de valores, el que tiene un correlato en la instancia genérica, configurándose una variación en la situación de primacía y secundaridad y en la que, desde lo estético lo bello valdría tanto como lo feo.

La contemporaneidad y el *otro* globalizado

En el siglo XIX, en los comienzos de nuestra²² modernidad artística, América se debatía entre continuar siendo colonia y la construcción de una identidad nacional. En esta época de todo por hacer, viajeros con diversidad de formaciones técnicas suplían la carencia local de artistas formados académicamente.

Con un bagaje cultural que los situaba en un horizonte mental romántico, capturaban, con mayor o menor éxito, el color local desde un extrañamiento teñido de exotismo, repitiendo fórmulas clásicas o esquemáticas, según habláramos de una formación más acabada o de una producción para medios de comunicación. Estos artistas fueron incorporados a la historia local y se los reconoce genéricamente bajo la denominación de pintores viajeros.

En ese momento, para la historia del Arte, éramos el otro (y la idea del uno se construye en la construcción del otro) pero interesado en ser el uno (de asimilarnos a lo europeo, seguir siendo europeo, aún en el devenir de un desarrollo particularizado que fue otorgándonos contornos –rasgos- diferenciables, aunque no a nuestros propios ojos).

Sin embargo, la mirada que nos devolvía el otro/uno, era el de lo diferente: nuestro ser se estereotipaba bajo la categorización de lo “pintoresco”... y nos devuelve a Europa como postal de lo lejano, exótico e inextricable de la “vasta Pampa” o “la china y el gaucho”.

²² Construyo el texto desde la primer persona del plural, en la que el “nosotros” equivale a “argentino”.

Desde esta mirada se nos situaba fuera del linde y bajo un determinado radar. No era una mirada “crítica” ni una mirada analítica de microscopio. No se buscaba un conflicto ni la coincidencia sino lo que podía interesar al uno europeo. No lo asimilable o lo homólogo existente, sino lo heterotópico. La mirada europea venía en busca de eso que quería mirar. Lo anticipaba y por tanto logra o cree encontrarlo.

El artista viajero pierde su lugar en el momento en que el acrecentamiento poblacional deriva en una demanda concreta que lleva a que artistas con cierta formación cumplan con la incipiente demanda, al tiempo que el contexto socio-cultural permite la conformación de un sistema institucional local que posibilitará la iniciación en la formación artística y la consagración mediante premios y becas.

Esto llevará al paulatino abandono de la repetición de fórmulas (retratos clásico/románticos) y a la puesta en discurso durante el siglo XX de la construcción de un “uno” (un uno homologado, al decir de Pacheco²³).

Productores y crítica siguen mirando a Europa. Deshora, puesta en hora, superación, son tres momentos de la puesta en discurso de la historia del arte local, siempre con la historia del arte europeo como horizonte deseable o a partir del cual construir la identidad: por querer producir los mismo (a pesar de las circunstancias singulares); por querer producir al mismo tiempo (y dejar de sentirse provincia cultural); o por querer hacerlo primero (y estar a la vanguardia).

Habiendo transcurrido la segunda mitad del siglo XX y comenzando ya el siglo XXI, los nuevos medios de comunicación han posibilitado un flujo de información, quizá no democrático pero al menos constante y con suficientes espacios intersticiales como para soportar discursos oficiales, contra-oficiales y/o ambiguos. En el campo de las artes esto se traduce en producciones que oscilan entre lo nacional y lo internacional, lo local y lo global, la búsqueda de las raíces, el intercambio de las tradiciones y la hibridación de culturas.

Entonces, ¿de qué manera construiríamos la otredad cuando el uno y el otro se han fundido en esta aparente continuidad o indiferenciación? ¿Dónde encontraríamos a ese pintor viajero que buscando un cierto exotismo, se transformaría en un posible espejo en el que buscar nuestra apariencia real?

Para tratar de dilucidar esta posible paradoja seleccioné al artista holandés Jan Adriaans, quien el pasado 2005 residió durante algunos meses en Argentina, produciendo parte de sus obras merced al contacto con habitantes de zonas del conurbano bonaerense.

²³ Pacheco, M.: “Aproximaciones a la pintura argentina” (Ficha tipeada. Sin datos)

El Neoartista viajero

Podríamos partir de la premisa de que el artista que llega del exterior, vuelve a recorrer el camino de aquellos pintores viajeros antes mencionados y que aunque las circunstancias materiales hayan variado, aún podríamos reconocer en su obra la situación de extrañamiento ante el contexto. La estadía puede ser para el artista, sólo un cambio de ámbito que afecte tangencialmente a la producción, o ser un quiebre profundo, un giro o sólo un desvío momentáneo.

Jan Adriaans, por su formación y su práctica artística, vino en la búsqueda del otro, pero de un *otro* particular que parece estar teñido por la última irrupción de impacto de la Argentina en los medios de comunicación internacionales: la crisis de 2001 (manifestado en el ámbito económico bajo la forma del “corralito financiero”, y exteriorizado en el ámbito social bajo como una acción/símbolo bajo la forma de “cacerolazos” y “piquetes”. Esta crisis mostró una necesidad de reorganización social, reformulación de prioridades, búsqueda de soluciones momentáneas, ganándose las calles, buscándose la acción de grupo, de comunidad, de barrio, que encontró otros canales comerciales en diversos ámbitos informales: el trueque, la producción artesanal, en la precariedad y mutación de las formas (viejas y nuevas) para las necesidades emergentes.

Durante su estadía en la Argentina produjo obras en el taller de una residencia para artistas²⁴, ubicado en Avellaneda. Este espacio geográfico particular le permitió también tener una mirada sobre ámbitos que suelen quedar fuera de los circuitos habituales de los habitantes extranjeros.

Sus obras fueron instalaciones pensadas para ese contexto particular pero que respetan su estilo. Las construcciones, realizadas con materiales simples, trabajados con un sentido estético, con una paleta de colores limitada, armónica, y con respeto por el color original: madera sin tratamiento al igual que los caños, tela plástica gruesa (de bolsa de consorcio) en negro, celeste y verde musgo (que recuerda al contraste entre el cielo y la tierra).

Las obras se desarrollaron en dos ámbitos conectados entre sí: el taller propiamente dicho y el patio de la residencia.

²⁴ Residencias El Basilisco de Avellaneda organizadas por los artistas plásticos Álvarez, Schiavi y Stuby

El Taller y el patio



En el taller construye un hábitat con una función básica: espacio para reposar, para dormir. Un colchón en el piso y una tabla a modo de mostrador que se piensa como cama, que es austero y se reduce a algunas funciones básicas, que es espacio de tránsito sin marcas personales, abierto a la llegada de un nuevo usuario.

Espacio iluminado por lámparas sin pantallas, que no invitan a la interacción, y que refuerza su carácter de espacio de reposo mediante el zumbido producido por un ventilador de techo modificado, al que se le han cambiado las aspas por varas de goma, las que al entrar en movimiento refuerzan el usual sonido repetitivo de estos aparatos.

Es fácil relacionar estas estructuras tambaleantes con las ferias de artesanías como espacio precario de comercialización. Externo al “circuito”, alejado de pagos tributarios, amparados por un lona, construido con caños que se desajustan con facilidad, un espacio inestable que pretende proteger y que al mismo tiempo deja resquicios por los que se cuelan el viento, el sol o la lluvia.



Esta obra fue realizada con telas de polietileno expandido de colores negro, celeste y verde musgo, que constituían un techo bajo, por sobre el que se elevaba una construcción de unos tres metros de alto, cual palafito, que concluía en una base para cama, lugar de reposo pero también inalcanzable, cual atalaya, pero sin escalera que permitiera su uso.

El polietileno velaba el paso del sol a este espacio, al mismo tiempo que se clausuró la rejilla del patio. Esto permitía convertir la parte hundida del piso en un espejo de agua, que reflejaba los rayos del sol, que se movía por la brisa y que al mismo tiempo modificaba su entorno, transformando la función del espacio, creando nuevas condiciones que llevaron al desarrollo de otro tipo de ambiente. Con el paso de las horas y los días, el espacio atrajo a una diversidad de insectos que convivían con los habitantes de la casa.

Vemos nuevamente la utilización de materiales simples, que dialoga con el anterior pero que al mismo tiempo da cuenta de otra mirada con respecto al hábitat. En el primer caso era pensado como lugar de tránsito, para un uso individual y concreto: el reposo.

En el segundo ejemplo el hábitat se vuelve ecosistema, y el único lugar de reposo se encuentra vedado para su uso. Lo natural, antes representado por los *artistas viajeros*, se literaliza en esta obra de Adriaans.

En ambas obras lo pintoresco se desliza hacia un rescate de los materiales o sus fragmentos, utilizados en contextos sociales precarios, surgidos de construcciones efímeras, y reutilizados en hábitats también efímeros.

El otro y el mismo

Mirar al otro a los ojos, es verse reflejado en el otro. La mirada del otro me devuelve mi propia imagen. El otro, al mirarnos, emprende el mismo ejercicio de autorreflexión mediatizada. Un *otro* europeo surge de un contexto con puntos de contacto, ya sea por la mentada globalización, por el carril de las comunicaciones o por los flujos y reflujos migratorios. La pobreza que se encuentra a la vuelta de la esquina, la reconozco con mayor facilidad en el otro.

Una mirada a la Europa de principios del siglo XX nos muestra un panorama convulsionado, que expulsa a sus ciudadanos en busca de cierta estabilidad. La Europa del siglo XXI muestra un rostro mucho más benévolo, en la que una relativa

estabilidad hace creer a miles en la posibilidad de mejora con respecto a sus lugares de origen. Algunos encontrarán lugar, otros se instalarán en los espacios intersticiales que la población local desecha, otros se sentirán extranjeros por cuestiones de raza o religión, aún siendo europeos de segunda o tercera generación.

El *otro europeo*, Adriaans, abreva del espacio circundante, escapa a la mirada turística y realiza otro tipo de turismo, quizá pariente de los que se acercan al país para observar el “fenómeno piquetero”. Una mirada que se ancla en su actividad y formación como fotógrafo y que lo hace rescatar y desarrollar una estética de lo precario (no pensado como efímero ya que pareciera tener pretensiones de duradero).

Este otro europeo quizá aún no haya descubierto que aquello que vio en nosotros no difiere demasiado de lo que nosotros vemos cuando, al mirar un noticiero cualquiera, descubrimos choques raciales, desocupación o la inmigración que trata de encontrar su propio lugar en la heterogeneidad europea.

Él nos mira a nosotros, y quizá mirándonos esté dando cuenta de sus propias preocupaciones: acerca de la precariedad de la existencia y acerca del hábitat como ecología precaria, dos cuestiones muy presentes en el pensamiento europeo actual. El monstruo *muta* en las puertas de casa. Pero sólo es manejable cuando lo imagino en los confines del (mi) mundo.

Bibliografía:

Cortés, J. M. (1997): Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Edit. Anagrama, Barcelona.

Pacheco, M.: “Aproximaciones a la pintura argentina” (Ficha tipeada. Sin datos)
“Arte latinoamericano: ¿Quién, cuando, cuál, y dónde? Contextos y mundos posibles” en AAVV. *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999.

Burucúa (Dir). *Arte, sociedad y política*. Sudamericana, Vol I. Buenos Aires, 1999.

Calabrese, O. (1999): La era neobarroca. Cap. 5. “Inestabilidad y metamorfosis”. Edit. Cátedra, Madrid

Dijkstra, B. (1994): Ídolos de perversidad (La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo). Edit. Debate, Barcelona.

Guerrand, R-H: “Espacios privados”. Pág. 27 a 109, en Ariès, P. y Duby, G. (1990): Historia de la vida privada. Sociedad burguesa y aspectos concretos de la vida privada (Vol. 8). Edit Taurus, Bs. As.

CRÉDITOS

ARTISTAS

Runo Lagomarsino

Pablo Guiot

Alejandra Montiel

Jan Adriaans

Adriana Bustos

Olivia Plender

RESIDENCIAS EL BASILISCO

Esteban Álvarez

Tamara Stuby

María Cristina Schiavi

AUTORES

María Gabriela Hernández Celiz

Laura Cecilia Caraballo

María Eugenia Busse Corbalán

Federico Santarciero

FOTOGRAFÍAS

Andrea Salman

Gabriela Hernández Celiz

ENTREVISTAS

Nicolás Bang

Mercedes Savasta Alsina

TRANSCRIPCIONES

Marina Panfili

DOCUMENTACIÓN

Marina Panfili

María de la Paz Nessi

