

Escriben: Lucas Di Pascuale / Carina Cagnolo + Lila Pagola
Juan Der Hairabedian / Natalia Blanch + Humberto Sosa
Grupo Xepa + Carlos de Brito e Mello + Isabela Prado
Oscar De Benedectis + Estela Capdevila / Marta Fuentes + Leticia el Hallí Obeid
Marcelo González + Claudio Ziporovich / Pamela de la Vega / Grupo Selva Negra
Cecilia Mandrile y Eduardo Padilha

Parabrisas (a)

Lucas Di Pascuale

(Córdoba, 1968). Actualmente reside y trabaja en Córdoba, Argentina.

Blancas y amarillas

Yo no duermo porque manejo. El resto, cada uno duerme en su asiento. Y mientras no duermo se me aparece la imagen de Lisa Milroy que es una artista inglesa. Recuerdo sus pinturas con zapatos y con platos. Recuerdo que es muy seductora. Recuerdo que me contó sobre un canje de obra que había hecho con Tulio de Sagastizábal, un artista que vive en Buenos Aires aunque nació en Misiones.

A mí me sedujo esa pregunta, seguramente porque ya tenía ensayada la respuesta. *¿En qué momento ustedes piensan sobre su obra?* Éramos un grupo de artistas que participábamos en *Pintura além da pintura*, un *workshop* que se llevó a cabo en Belo Horizonte en el año 2006. Lisa recién llegaba y estábamos rodeándola.

Este momento es aquella respuesta. Viajar. Dirigirme de un lugar a otro, estar entre, observar el paisaje por una ventanilla, mirar el horizonte a través de un parabrisas. También cortar el césped del patio trasero de mi casa.

Emilia se despertó, me pregunta por qué no se escucha su CD. Cuando viajamos cada uno lleva su música y vamos eligiendo una vez cada uno. El que había elegido ella,

antes de dormirse, era el de Piojos y Piojitos, a todos nos gusta cantar la canción del oso que vivía en el bosque muy contento. Yo traje Nick Cave, León Gieco y Pequeña Orquesta Reincidentes, a todos nos gusta cantar *Miguitas de pan*. Desde hace algún tiempo tenemos en nuestra casa una mesa que compramos usada en la zona del Paseo de las Artes, tiene esa división entre sus dos tablas donde suelen caerse las migas de todo lo que transita por el lugar, tal cual lo describe la canción.

En *Pintura além da pintura* también conocí a Marcelino y a Viviane, que no son artistas ingleses, sino artistas brasileños, de esos que logran sensualidad en su trabajo. Luego, una inmensa unidad entre artista, obra y sentido. Es que el sentido está allí mismo, en el trabajo y no es necesario buscarlo en otro sitio. ¿En qué otro sitio podríamos buscarlo?

Quizás estoy yendo muy fuerte, demasiadas mariposas blancas y amarillas se pegan en el parabrisas. Sandra tiene los ojos cerrados aunque me parece que ya no duerme.

Marcelino y Viviane van a venir a Córdoba. Para trabajar durante un mes. Para darnos un abrazo. Para conocer. También imaginamos un cruce entre ellos y la escena cordobesa. Tal vez un cruce que nos sirva para preguntar/nos ¿en qué pensamos cuando hablamos de *escena*? Pienso nombres, casi todos artistas que han estado mostrando su producción en los últimos tres o cuatro años, la mayoría son jóvenes. Yo también he mostrado mi producción en los últimos tres o cuatro años. Pero la

escena no es tan pequeña, aun si uno pensara sólo en artistas.

Me detengo a cargar nafta, es contradictorio llenar el tanque, pareciera que el auto anduviese mejor pero qué angustiante entregar todo ese dinero que se irá consumiendo en el motor y que una aguja va a señalar. Pago con tarjeta de débito y busco monedas.

Sí, la escena es mucho más amplia, ese primer grupo que uno se imagina son sólo los artistas que han estado en cartel durante los últimos tres o cuatro años. ¿Y los que estuvieron en cartel los tres o cuatro años anteriores a los últimos tres o cuatro años?

Hay quienes no muestran su producción, ¿son parte de la escena? ¿Y quienes se fueron a vivir a otra ciudad y nos van contando cómo es hacer en otro lugar? Quizás *escena* es un estado de las cosas, que ocurre en un sitio específico. ¿Pero ocurre o se construye? Supongo que hay diversos modos y grados de visibilidad conviviendo en una misma escena.

También es contradictorio volver de las vacaciones, tengo ganas de estar en casa, en ese lugar de siempre. Aunque una vez allí, aparecerán las ganas de estar de vacaciones. Por el espejo logro ver dormir a Catalina.

Están quienes decidieron priorizar la docencia o la gestión y se corrieron (quizás por un tiempo) del lugar de la producción. Y quienes se corrieron sin dedicarse a la docencia o a la gestión. Todos ellos tienen la misma posibilidad de volver a producir tal como tenemos la de dejar de hacerlo quienes hemos continua-

do; y esto quizás nos iguala. Quienes se asoman son parte de la escena, al igual que muchos artistas fallecidos, aunque estos últimos ya no puedan volver a trabajar.

La visibilidad es mucho mejor sin tantas mariposas blancas y amarillas en el parabrisas, me pregunto si estas que comienzan a aparecer ahora se imaginarán que antes que ellas había otras y que un hombre las limpió mientras cargaba nafta en el auto.

* / *

Carina Cagnolo

(Córdoba 1968) Actualmente reside y trabaja en Córdoba, Argentina.

Vivimos en un medio adverso, qué novedad. Desde mi perspectiva cabe la posibilidad de intentar transformarlo, no me interesa mudarme, tampoco me interesa acostumbrarme.

Lucas Di Pascuale

Mejor me dedico al ajedrez...

El exilio en el arte es bien conocido. Es, quizás, una de sus tantas muertes. Me refiero al exilio de artistas que “dejaron” de

hacer arte de una u otra forma en un contexto determinado. Sabemos de algunas acciones radicales de las primeras vanguardias: Rimbaud, en Abisinia, negando insistentemente la creación de sus poemas; Duchamp y el ajedrez, etc. Son muchos los nombres y distintas las razones: Van Gogh, Rimbaud, Artaud, Duchamp, Wittgenstein; la locura, el suicidio, el exilio (irse a otro lugar, que puede ser otra ciudad o país, pero también dedicarse a otra cosa, cualquiera que no sea arte...).

Desde entonces, el exilio en el arte significó la posibilidad de silenciar, de callar simplemente, pero de renegar también, de ir en contra de una imposibilidad. ¿Imposibilidad de qué? De instalar un *arte nuevo para la creación de un nuevo estado de mundo*, así como lo veía Mondrian; de unificar las artes, artesanías y decoración en función de la vida cotidiana (Bauhaus), y tantos otros. En fin, en muchos casos, de reinstalar y sostener la promesa de un arte unido a la praxis vital.

Vimos primero en toda la vanguardia y neovanguardia, las más radicales *denuncias* a través de las obras; y luego, al ser rápidamente *domesticadas*, las más radicales renunciaciones. Por nombrar algunas: las acciones –simulacros– de mutaciones en el cuerpo del accionista vienés Rudolf Schwarzkogler, cuyo suicidio la historia del arte se empeña en declarar una obra de arte; las acciones-*happenings* políticas de Jacques Lebel, quien viendo la imposibilidad de lograr alguna transformación mediante el arte, termina su carrera artís-

tica para dedicarse de lleno a la política: “(...) *tras analizar la situación histórica presente, encuentro repulsivo jugar con el viejo artefacto “happenings” para divertir a las clases dirigentes... La vida real es el único lugar para crear el cambio*”.

También el artista se silencia por considerar, simplemente, que los logros individuales carecen de importancia. Con el silencio permanente, dice Susan Sontag, “*cada uno de estos hombres proclamaba que sus logros anteriores en el campo [del arte] habían sido triviales (...)*”.

Todo exilio es de alguna manera político. Aun cuando se trate de una acción individual y aislada, así se devela que existe alguna necesidad de cambio.

* * *

En una charla con amigas (artistas), hace algunos días, alguien decía que era imposible dejar de ser artista. Como si fuera una especie de marca de nacimiento a la cual uno está condenado de por vida. Y no puede dejar de *sentir* la necesidad y urgencia de hacer ARTE. No. Me resisto a creer que se pueda tener esa condena. Creo que se puede ser y dejar de ser, más o menos, lo que a uno le parezca y como le parezca (o en definitiva como pueda). Creo que cualquiera tiene la posibilidad de autoexiliarse del arte, permanente o temporalmente. Pensaba, entonces, en los muchos mitos que aún perduran sobre la actividad artística.

Y éste, el de pensar una subjetividad que sólo se desarrolla plenamente siendo artista y tiene la urgencia casi catártica de serlo, me parece comparable a la romántica idea de pensar el sujeto artista como un ser *especial* o distinto a cualquier otro.

Como muchos, dejé de hacer arte hace algunos años. Es decir, dejé de hacer obra para dedicarme a hacer otras cosas tangencialmente dispuestas al quehacer artístico. Docencia, gestión, curaduría. No tomé nunca la decisión de no producir, sólo empecé a dejarlo para *después*... y ese después fueron, tal vez, diez años. Y desde mi criterio, ni la gestión, ni la docencia, ni la curaduría tienen que ver con la producción artística, sino sólo tangencialmente: ninguna de las acciones en estos campos es directamente *mi producción artística*.

Creo que en este contexto (Córdoba) sufrimos, más o menos, el siguiente proceso: producir mientras dura la carrera (sabemos que aquí la educación formal del arte es un paso habitual en la gran mayoría de los artistas) y algunos años después, más o menos constantemente. Como a los 30 ya hay decisiones que tomar. Muy pocos artistas logran el famoso “vivir del arte” por incluirse dentro de algún tipo de mercado. Pero esto es no sólo en Córdoba, en cualquier parte del mundo el porcentaje de artistas que viven del arte (de vender obra o de subsidios que apoyen la creación) es mínimo. Entonces, nos queda la opción del exilio: Buenos Aires o el extranjero, un contexto más adecuado a nuestro quehacer,

menos periférico (aunque también difícil)... O bien, quedarnos y producir de a poco, como se puede, mientras hacemos otras cosas.

Irse de esta ciudad es algo común entre los artistas. Ya sabemos de todos los que se han ido. Por supuesto, no es porque aquí no venden obra y en otro lado sí... Es porque aquí el campo simbólico se acaba demasiado rápido. Sos conocido por todos enseguida y se te terminan los espacios para exponer también rápido. El universo simbólico se reduce notablemente en poco tiempo. Hay casi nulas posibilidades de ver la obra de otros artistas que no sea la de tus propios pares, una y otra vez. Y las cosas no parecen cambiar mucho mientras pasa el tiempo, a no ser por nosotros mismos. Creo que los exilios individuales podrían o deberían ser leídos como exilios políticos y sociales por parte de quienes nos quedamos. El medio es adverso porque el arte que hacemos (sin lugar a dudas *institucionalizado*) es producido en un contexto donde no se cumplen todas las paradas de esa institucionalización: artistas que hacen obras, que son expuestas en espacios que la ponen en valor, donde se publica la documentación de los hechos y de algunas cosas que se piensan sobre eso. Además, en los medios hay crítica y no simplemente crónica... y luego vienen curadores o compradores, etc. Esta clase de institucionalización no existe en Córdoba aunque los artistas hagamos paradójicamente arte desde posiciones institucionalizadas, la mayoría de las veces.

Muchos de mi generación, casi sin querer, empezamos a hacer otras cosas, a *trabajar* en otras cosas: dejamos de hacer obra para hacer pequeñas acciones a favor de componer una “escena” de por si descompuesta. Aunque de más está decir que en el campo de la cultura, como en cualquier otro, las acciones que provienen de voluntades individuales no sirven de mucho, cuando lo que se necesita son cambios estructurales, que claro, se demoran en llegar. Algunos de nosotros generamos estrategias para poder seguir produciendo sentido en el campo del arte: creamos espacios de gestión independientes; inventamos ideas para curar exposiciones; armamos *blogs*, para que de alguna forma, alguien se anime a decir algo más que “¡qué linda obra!” (aunque se diga poco más que eso en general), etc. Y así sentir que nuestras expectativas en la producción tienen su punto de llegada más o menos visible en un universo de sentido “compartido”.

Pero no necesariamente por estar en un contexto periférico, necesitado y deficiente, es que se generan estas acciones individuales y colectivas, independientes del Estado. Aunque quizás aquí, como en otras ciudades periféricas, las gestiones independientes han ayudado más a la conformación de espacios de sentido que las propias acciones del Estado.

Probablemente, la falta de un contexto *profesional* del arte hace que haya la posibilidad, todavía, de elaborar otras estrategias de relaciones. Esta propuesta de Lucas, por ejemplo, va en ese sentido y devela un poco

—como la punta de un iceberg— mucho de lo sucedido en algunos años en esta ciudad: las iniciativas, las ideas con sentido, en general, siguen estando en manos de los artistas; y el campo, aunque adverso, es aún fecundo.

* / *

Lila Pagola

(Córdoba, 1972). Actualmente reside y trabaja en Córdoba, Argentina.

Hacer arte en Córdoba: ¿estar en cartel=producir=existir?

¿Cómo se constituye una escena de las artes visuales?

Paradójicamente para las artes visuales, *escena* y *cartel* son términos de las artes dramáticas: aunque quizá no tan paradójicamente, si analizando las características de la escena (¿el campo?). Y los actores en “cartel” nos encontramos con un panorama cercano al drama: en relación a la ficcionalidad que reviste la dinámica social del arte contemporáneo. O desde la acepción más común, el drama para algunos artistas será el descubrimiento de ese carácter ficcional como una pequeña tragedia personal.

Pero volvamos a la pregunta: en un modelo aurático, centrado en la producción de obras de arte objetuales, la escena estaría conformada básicamente por la producción y circulación de esos objetos por parte de los artistas, y las diversas formas de su recepción: público, crítica, venta/coleccionismo u otro destino. Podríamos arriesgar que la escena de Córdoba está dividida al menos en dos grandes grupos: la que corresponde al modelo aurático, y otra más relacional y orientada a las experiencias. En este otro modelo, la microescena se constituye alrededor de los artistas y sus vínculos, más que sus obras, y su manera particular de intervenir un espacio-tiempo con algún despliegue sensorial que podríamos equiparar al “objeto de arte”, aunque ya no intercambiable en términos de mercado del arte, y relativamente, en términos institucionales.

La producción de objetos de arte en una escena periférica como la de Córdoba, implica dos caminos: buscar una vinculación al puerto, o en su defecto, acumular objetos mientras resulta posible y luego, quizá reflexionar sobre el sentido de esa producción: uno: seguir acumulando, dos: tornar el objeto más afín al gusto local o generar un subproducto de uso, que es parecido a dejar de producir, lo cual sería la última opción. Cada una de las opciones conlleva decisiones claves para el “cartel” personal del artista. Si no se busca/encuentra la salida al mar, entre las segundas opciones encontramos que: seguir acumulando no está disponible para muchos, por cuestiones de sustentabilidad; las segundas implican la muerte artística y la última, la desaparición.

Si el artista logra insertar su obra en la escena “real” (en Buenos Aires o en el exterior) se enfrenta a otro problema: ahora le hablará tangencialmente a su comunidad: su estar en cartel probablemente aumentará, pero muchas veces sin el referente de la obra, o de segunda mano.

Así, muchos artistas productores de objetos se tornan productores de experiencias; por alguno o varios de los motivos que se plantean a los artistas en la encrucijada de aproximarse a los 40, y reflexionar acerca de ser artista o producir arte en Córdoba.

La experiencia supone otra forma de entender la práctica del arte: renuncia a la pequeña chance de inserción en el mercado y busca intensificar la cotidianeidad del ritual artístico sin retirarse de él.

Muchos de esos mismos artistas gravitan en la escena cambiando de posición: se vuelven maestros, asesores, curadores o gestores. Ocupan espacios vacíos o inadecuadamente entendidos y generalmente abandonan la producción de obra: sin embargo, se tornan influencias claves para la siguiente generación de artistas.

A los efectos de estar en cartel, las experiencias son menos efectivas. Significativas a nivel local, si no están acompañadas de acciones de gestión y vinculación con Buenos Aires o el exterior, difícilmente se perciben como parte de la “escena”, desde dentro o fuera de ella.

Porque la escena y el cartel refieren inequívocamente al espectáculo. En la lógica del espectáculo la experiencia de actores y receptores está mediada: la escena con sus luces es una parte de esa mediación; el cartel llamando la atención sobre tales nombres, es otra. Luces y cartel suponen un producto a recibir/consumir, no una experiencia compartida; una simplificación que produce diferencias artificiales sin preguntarse por el contexto de producción o el efecto comunicacional real de las obras. En las artes visuales, las luces iluminan los objetos, y el cartel anuncia a sus autores. El cartel promete lo que las luces señalan entre la diversidad de las producciones.

En la lógica de la experiencia, las luces no saben qué iluminar, ante la ausencia de “productos”. ¿Cómo deslindar la realidad de la obra, la afectividad del arte? Cuando desaparece la escena y las luces, lo que importa son las acciones de todos y cada uno. Sin cartel, sin anuncio que predisponga la recepción ejerciendo la sugestión de la autoridad que señala algo; lo que cuenta, nuevamente, es lo que a cada uno le sucede sin mediaciones. Siempre existen formas de convertir ese intangible en algo comunicable: relato, documento, etc.; eventualmente sostenerlo como obra de arte. Esa última operación supone preguntas interesantes y pone en juego nuevas relaciones y acuerdos.

Para los artistas extranjeros, especialmente cuando provienen también de la periferia, estar fuera de cartel tiene atenuantes que los excusan: no viven en Argentina, y

seguramente –pensamos– son reconocidos en la escena local. Cuando somos extranjeros siempre contamos con la benevolencia e ignorancia de los locales, que sin preceptos, se enfrentarán a la obra o experiencia con la inocencia de la primera vez: un grado de atención y predisposición que lamentablemente no damos con frecuencia a nuestros colegas locales.

Para los artistas “jóvenes” todo sucederá muy rápido: conocer la escena, intentar acceder a ella, conseguirlo apoyado en la “moderna” valoración positiva a priori de la producción “joven” y luego, para una gran mayoría, enfrentar alguna de las opciones mencionadas arriba: seguir produciendo de manera autista, virar al producto comercial o de uso, o simplemente dejar de producir.

Tal como están articuladas las artes visuales actualmente en Córdoba con otras actividades de quienes habitamos esta ciudad, las prácticas artísticas se recortan de otras por su potencial específico para producir ciertos extraños efectos: amparadas en la “impunidad del arte” –citando a Aníbal Buende– detrás del escudo de autodenominarse “artista” y “obra de arte” a la nueva ocurrencia, tenemos oportunidad de ser escuchados con particular interés, comparativamente a otros productores culturales. Y no sólo eso: tenemos espacios para decir, algunos recursos para difundir y mínima posibilidad de existir en los medios de comunicación masivos, siempre que nos

mantengamos dentro del arte. Solemos quejarnos de la disfuncionalidad de esos recursos. También solemos olvidar que muchos otros actores sociales, con motivos más urgentes no tienen la menor chance de acceder a esos “disfuncionales recursos”. En este sentido las categorías de escena y cartel pueden ser interesantes.

Mientras ésta sea la coyuntura, podemos al menos autoexigirnos un mayor nivel de responsabilidad hacia la comunidad cuando producimos: porque cuando vemos el “cartel” del nuevo “Museo Superior de Bellas Artes Palacio Ferreyra”, creo que a muchos se nos presenta más clara la artificialidad por un lado, y utilidad por otro, de las categorías de escena y cartel.

Seguramente muchos artistas acordaríamos en responder con un “no en nuestro nombre”.

© Lila Pagola, 2007
Este texto está bajo una licencia [Creative Commons Argentina by nc sa 2.5](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/).
Usted puede copiarlo y modificarlo mientras reconozca cite la autoría y lo distribuya con esta misma licencia.
lila@liminar.com.ar

* / *

Juan Der Hairabedian

(Córdoba, 1971). Actualmente reside y trabaja en Córdoba, Argentina.

El hígado y el pulmón

Hace ya un tiempo, una noche estival tuve un sueño, y si la lógica y la memoria propia que solemos tener de los sueños me lo permiten, creo que sucedió aproximadamente así. Parados en una explanada a cielo abierto me encontraba junto a otras cinco personas. Una de ellas se distinguía del resto y representaba la figura de director del museo de provincia –aunque en realidad y pensándolo ya despierto, quizás resultaría más pertinente que fuese la figura del Curador en Jefe del museo–. Como sea, estábamos junto a esa persona las otras cinco que éramos artistas visuales. Este director de museo se dirigía a nosotros, pero con su mirada concentrada sobre una especie de papeles inexistentes sobre un escritorio inexistente, nos explicaba con suma dedicación un proyecto que el museo arriesgaría como parte de su programación para el siguiente año. Todos escuchábamos atentamente y alguno con desconfianza

figurada en el rostro, quizás justificada por el hecho de que no era frecuente que cinco artistas visuales fueran convocados a una explanada a cielo abierto para oír los proyectos de programación del museo de provincia en boca de su curador en jefe, perdón, de su director. La sorpresa no fue menor, al menos así lo viví con toda la emoción levemente exaltada propia con que se vivencian los sueños, al oír por parte de este director que se nos consultaba la propuesta. La propuesta consistía en que cada uno de los artistas que estábamos allí éramos invitados a realizar un trabajo curatorial a partir de nuestras visiones particulares, reinterpretando las obras de la colección del museo e induciéndolas mediante un texto expositivo al diálogo o al simple encuentro con obras muy recientes y no tan recientes de artistas cordobeses contemporáneos de cualquier generación. Si mal no recuerdo, el director del museo explicaba que este programa piloto se desarrollaría en cinco exposiciones durante un año y se evaluarían las formas de ir ampliándolo y corrigiéndolo a lo largo del tiempo, y que para ello la institución preveía en adelante un presupuesto para las diferentes facetas del proyecto y que nuestro trabajo sería remunerado al igual que el trabajo de otros implicados. También explicaba que el museo iniciaba una etapa donde se sistematizaría y publicaría regularmente información y pensamiento en torno a las exposiciones y a los eventos afines, acompañada de un innovador –según sus palabras en este sueño– modelo de difusión, frecuentación y extensión a la sociedad y con

convenios de intercambio con otros centros expositivos del país y con la participación de artistas y curadores invitados, y etc., etc., y las ideas y las palabras continuaban así a borbotones convirtiéndose ya a esa altura en una masa creciente e informe de sonidos e imágenes que terminó despertándome.

Muchas cosas oí decir en poco tiempo –y esto fue ya durante la vigilia–.

Alguien dijo que en Córdoba sobran artistas, pero que en realidad no había más de quince. Alguien dijo que exponía en un museo de otra provincia porque allí lo trataban bien y en Córdoba no, pero que de ningún modo expondría en Buenos Aires porque ahí sí que lo maltrataban. Oí decir de un artista y docente universitario extranjero que en su ciudad las escuelas de artes no mencionaban el tema de la circulación de la obra y mucho menos el de la comercialización de la producción porque ese tema era considerado pecado. Alguien dijo que cualquiera que colabora en el armado y montaje de una muestra figura hoy como curador. Oí decir de alguien que en su ciudad las galerías de arte eran demasiado comerciales y que desconocían o simplemente no tenían iniciativas de otro tipo. Oí también que una convocatoria poco organizada dejó a un curador latinoamericano de paso por nuestra ciudad delante de seis artistas que ante la pregunta de qué sucede en Córdoba, sólo encontró quejas y lamentaciones. Oí decir que Córdoba hace

años carece de crítica de arte. Alguien dijo que el único arte posible en Córdoba es el arte joven, porque son los jóvenes, mientras dure su juventud, los únicos capaces de soportar las condiciones adversas.

Cartel y Escena eran los temas propuestos para este espacio de reflexión escrita sobre la producción, acción y circulación del arte en la ciudad de Córdoba.

Es claro que en nuestra ciudad la formación relativa a las artes plásticas apunta a especialistas con formación más o menos específica y más o menos general sobre disciplinas tales como la pintura, la escultura y el grabado, ya sea mediante licenciaturas o profesorados. Pero las experiencias de formación y el espacio laboral son mucho más recientes, tangenciales, escasas, sino nulas, si consideramos las disciplinas específicas de gestores, historiadores del arte, críticos, curadores, museólogos, y hasta de especialistas en comercialización de arte, sólo por nombrar algunos de los actores apriorísticamente más evidentes, pero de ninguna forma los únicos necesarios.

Por cierto, el hígado y el pulmón tienen diferentes estructuras y funciones, al igual que el resto de los órganos de nuestro cuerpo.

Quizás haya un término adecuado y que por el momento es, en el mejor de los casos, una aspiración. Quizás el término *circuito* sea significativo para algunos o para muchos. Quizás por ello mismo algunos

artistas asumimos diferentes *roles* en la *interpretación* que hacemos en *escena* y hasta algunos preferimos la configuración circular y participativa a la procénica, aunque en realidad muchos estemos aprendiendo a preguntarnos qué significa, cómo se conforma y cuál es el sentido de aquello que se da a llamar *escena*. Quizás también por eso resulte más cautivante –al menos para quien suscribe– el término *circuito*. Por la interrelación de sus partes, por el sentido de circulación, es hasta en su imagen incluso más dinámica, en sus relaciones internas y externas aparentemente más interconectada, compleja, inteligente.

Quizás algún día el término *circuito* sea lo suficientemente significativo para que el hígado y el pulmón, pese a sus evidentes diferencias, recuerden que cada uno con sus estructuras y funciones conforman sistemas y subsistemas comunicados e interactuando para que exista un organismo mayor.

* / *

Natalia Blanch

(Córdoba, 1971). Actualmente reside y trabaja en Grenoble, Francia.

La primera idea al intentar describir la palabra *escena* es la del lugar común, es decir que la escena artística de Córdoba u otro lugar estaría constituida por un grupo

de artistas elegidos que exponen sus trabajos regularmente y figuran en los eventos importantes del arte contemporáneo. Pero al pensar en ese grupo de artistas termino considerando a varios grupos integrados por personas cuyos nombres resuenan pero que forman parte de esferas del arte visual totalmente diferentes.

Creo que la diversidad y la cantidad de proposiciones artísticas, la heterogeneidad de estilos y medios, la coexistencia en un mismo lugar de artistas de orígenes diversos complejizan la comprensión del campo artístico y hacen casi imposible pensar en *escena* en singular.

Teniendo en cuenta estas escenas simultáneas, pertenecer o no pertenecer a alguna de ellas se me figura arbitrario y circunstancial. Asimismo me parece que integrar una escena es un juego conveniente pero no definitorio. La obra se construye en parte por este juego, en parte.

Adriano Pedrosa dice: “La exposición estimularía a los artistas y curadores a repensar sus prácticas, y al público a replantear su visión del arte y del mundo”.

Me agrada esta proposición; pensar en la exposición como uno de los escenarios del arte donde se manifiestan las búsquedas, las provisionales soluciones, las preguntas que una obra puede generar, como lugar de intercambio y tal vez de transformación.

* / *

Humberto Sosa

Actualmente reside y trabaja en Córdoba, Argentina.

Síndrome de Tensión Legitimante. El premio. El premio protestado. El fotógrafo. La fotógrafa. La fotografía. ¿Vas a ArteBA? *Emergentes*. Sin mar. ¿Las metieron presas por pintar un *esténcil*? No, yo clases no doy. No, yo a *salones* no mando. Una cena con gente *de guita*. *Videastas y videoartistas*. La amante. Tiene varias obras mías, pero no me vende nada. Estoy trabajando sobre la identidad de esta ciudad, pero la verdad es que nunca fui a un baile de cuarteto. Muy rico este vino. No, se fue a vivir a México. No, se fue a vivir a España. Otro dibujo de la virgen que trae problemas. ¿Qué tenés que ir a legitimarlos a esos, vos? Intimista autorreferencial. ¿Qué programa usás? Si está solo me saluda, si está acompañado no me da bola. No, con ese jurado voy muerto. *Barbudos*. Es otro artista alemán subvencionado por el Instituto que viene a contarnos cómo somos. (*Por ahí vamos a Berlín*). No sé por qué, pero no quedó ningún registro de eso. Todas las *performers* son mujeres. La terapia ha influido mucho en mi obra. (*Enviá, que de jurado estoy yo*). ¿Consumación o consu-

mo? ¿Pintura-pintura? *Cool*. Estoy aplicando a x (*léase alguna ciudad europea*). Las estrategias fatales. Proteger y cuidar lo mágico del momento de la idea, de la música y la intimidad del taller. Coleccionista joven. Después del vernissage vamos a comer a XX, pero no le digas a nadie. Punk. Punctum. Imágenes retro. BourdieuBaudrillardBourriaudBenjaminBlake. Un curador de Buenos Aires. Una crítica de Buenos Aires. Un artista de Buenos Aires. Una galería de Buenos Aires. Un coleccionista de Buenos Aires. ¿Arte y vinos? Autogestión y solidaridad *on line*. (Parece que fue un grupo ultracristiano...). Análisis de obra. De la tesis, directamente al museo. No, no vivo de mi arte. Es una orden del director del museo. Ya sé que esas reuniones son aburridas, pero es parte del trabajo. ¿A que no sabés quién entró al salón? Sí, la clínica es el sábado a las 8 de la mañana. Efecto Macro Rosario. Es tan *under* y tan ortodoxa a la vez. No, sangre no hay. No, locura no hay. No, escena no hay.

Amar como si nunca te hubieran hecho daño, trabajar como si no necesitases la plata, producir como si nadie fuera a ver. Y convivir con esa ineludible sensación de que está todo por hacerse.

Reduccionista, el texto. Vamos, se acabó el vino.

* / *

Marcelino Peixoto

(Minas Gerais, 1971). Actualmente reside y trabaja en Belo Horizonte, Brasil.

Cultura de los bordes permeables

Cultura de los espacios entre/espacios de transferencia

...Partitura de errores...

...Dibuje su laberinto...

La escena artística, o el paisaje artístico, está integrada por personajes que en mayor o menor medida hacen pública su producción. Formar parte de la escena debe presuponer la comprensión de los movimientos en los bastidores de la vida artística de determinado lugar, como libros y periódicos, exposiciones, audiciones, redes, pues allí están las raíces de los “bastidores”, donde muchas veces, se sitúan las líneas de fuerza de la escena.

Pensar la escena artística y sus bordes, límites y fronteras, es tratar sobre problemas intrínsecos al debate del arte contemporáneo. Indagaciones y cuestionamientos en relación al espacio confinado del museo, del papel de las instituciones públicas y del circuito comercial de la producción artística y, sobre todo, de las mediaciones entre las proposiciones y aquellos que las sufren.

En las mediaciones, los medios, los espacios de transferencia, en los fenómenos mismos, donde algo se pierde, donde algo se inaugura. Ni fuera, ni dentro; pero sí en los espacios permeables!

Si existe más que un camino entre dos puntos, entonces existe también la posibilidad de un circuito paralelo, que toma un camino diverso en relación a la trayectoria de un circuito ya establecido.

Trabajar en concomitancia sugiere la construcción de una estrategia que, a pesar de usar mecanismos del circuito oficial, trabaja en los bordes, en los límites, en las extremidades, colocando en escena las deficiencias y la fragilidad de las señales aceptadas como verdad. Significa también, la formación de redes, de acciones intersubjetivas

En América Latina, esta práctica de trasbordar el circuito institucional, llevando el arte a las calles, no solamente revela, una ruptura con los territorios establecidos, en una crítica evidente al circuito en escena: paralelamente también gana un contorno militante, sea estético o político. Por otro lado, trasborda la necesidad de la experiencia directa, de la pura construcción sensorial, donde percibir, sentir, se sitúan como la función primera. Cuerpos que ganan otra alineación, conciencias que crean otro tiempo escénico, un tiempo de la espera, de lo imprevisto, de lo espontáneo, construcciones que proponen la suspensión y la materialidad, mecanismos que afirman una escena mantenida en el suceso y no en la representación. Y el cuerpo es, desde siempre, el punto de referencia del discurso artístico.

Estar fuera de la escena, de alguna manera, iguala a extranjeros y locales, pues si la escena se constituye por artistas asumidos por el circuito, los que están afuera también figuran como extranjeros. Y ser extranjero es estar visitando la escena siempre desde el afuera. Delante de la diversidad de características culturales, no queda otro lugar más que dentro de uno mismo. Establecer una relación entre la escena que soy y la escena en que estoy, me deja en un lugar que es puro fenómeno, un lugar de transferencia.

Hay que tomar conciencia de las posibilidades de construir/construirse como escena. Traer la escena a la subjetividad. Potencializar, crear las condiciones de posibilidades para percibir lo estético, para vivir lo estético/ético.

Ni más allá ni más acá, existe un espacio *entre*. Un espacio de transferencia, un tiempo/espacio que es puro fenómeno.

Septiembre 2007.

* / *

Carlos de Brito e Mello

(Belo Horizonte, 1974). Actualmente desarrolla proyectos ligados a literatura y artes plásticas en Belo Horizonte.

Escena abierta: propuestas para teorizar

En “*El interior del cubo blanco*”, O’Doherty hace una cuidadosa descripción de *La galería de exposición del Louvre*, donde el movimiento de las personas alrededor de las obras de arte del siglo XIX, “caminando, estirándose, enterrando el rostro en cuadros y agrupándose a buena distancia con rostros interrogativos”⁽¹⁾, indica, claramente, la relación que era establecida entre las imágenes artísticas vehiculadas en espacios propios para exhibición y las condiciones para esa exhibición.

Cada cuadro era entonces visto como una unidad completa, cuyo aislamiento era proporcionado por una gruesa moldura que garantizaba seguridad para el ejercicio del deleite estético.

Para tanto, esa moldura debería funcionar como un límite que la escena pictórica no sería capaz de traspasar, anulando cualquier ilusión de continuidad lateral: “La moldura reduce o suprime el motivo en ciertos puntos de manera que refuerza el borde”⁽²⁾.

Tal configuración, asociada al uso de la perspectiva y a la creación de una ilusión

por medio del trabajo del artista, es avalada, sin embargo, por representaciones que tienden a suplantar los bordes hasta entonces absolutos⁽³⁾. El surgimiento de la fotografía llega para reforzar la presión que la moldura comienza a sufrir a final de siglo:

“El análisis, no de los campos y sí de sus límites, y la definición de estos límites con la finalidad de ampliarlos son una costumbre del siglo XX.”⁽⁴⁾.

No nos interesa aquí realizar la trayectoria histórica de las formas de mediación de la imagen, sino mostrar cuán preocupante y significativa es esa relación entre una forma perceptible y su entorno, desde el vínculo entre el fiel y el ídolo, el espectador y el cuadro, hasta la inclusión del cuerpo, “que se transforma al conectarse con otros cuerpos y otros dispositivos”⁽⁵⁾ en las obras de Hélio Oiticica. En este ensayo, la relación entre una escena representada y el exterior, nos sirve, inicialmente, para introducir nuestras consideraciones acerca de aquello que se convencionalizó —o se acostumbró— a llamar *escena artística*.

Ora aplicado para designar un conjunto de artistas cuya producción ocurre y circula en una región geográficamente delimitada (una ciudad, un país), ora definido por un marco temporal o histórico que se sostiene alrededor de un movimiento, ora restringido únicamente para visibilidad de las obras en una escena pública —muchas veces apenas

publicitaria— el término, sin embargo, padece de fuerza, unidad y consistencia conceptual. Mencionada con bastante —y, a veces, descuidada— libertad por diversos discursos que buscan comprender el fenómeno artístico, pero imprecisa en relación a su extensión y validez, la *escena artística* será nuestro tema aquí, como parte de nuestros esfuerzos por responder: ¿cómo se configura y qué comunidad es capaz de abrigar?

No pretendemos aquí formalizar una teoría. Nuestra intención es conocer la naturaleza de una *escena*, comprender su fuerza motriz ligada a la experiencia estética y reivindicar el carácter singular de una comunidad erguida en su entorno. Ya que iniciamos nuestra trayectoria recorriendo la sala de un museo, vamos a dejar que fenómenos artísticos nos guíen un poco más y funcionen como operadores en nuestra discusión. Continuemos, por ahora, investigando el origen del término y los valores atribuidos a la *escena*.

La escena como representación

Al aproximar y comparar cine y pintura en *El ojo interminable*, Aumont recupera la *skêné*, construcción característica del teatro griego, para hablar del lugar donde se produce una escena. Si ella puede ser comprendida, en su origen, como el “espacio representado” ⁽⁶⁾, dice Aumont, es porque esa atribución es dada conforme el uso que

se hace de ella, el trabajo que en ella se opera, la construcción de una convención que nunca está previamente disponible:

“Artefacto plenamente cultural, fundado sobre convenciones socializadas que rigen su campo y su naturaleza, ese sustituto [la representación] es siempre fabricado, la técnica y la ideología lo delimitan: nadie más, imagino, cree hoy en día que una representación sea, como mínimo, una copia del objeto tal cual, tampoco de alguno de sus aspectos” ⁽⁷⁾.

Concebir la *escena artística* a partir del valor de representación que caracteriza una obra, significa, en primer lugar, reconocer su delimitación cultural e ideológica. Se trata de una elaboración producida entre lazos de convivencia y de cooperación que se establecen en las interacciones cotidianas —tanto aquellas que ocurren, específicamente, en el interior del sistema de las artes, como las cotidianas que conforman la trama del tejido social— donde circulan costumbres y patrones de comportamiento.

Si por un lado, una representación lleva en sí convenciones sociales compartidas por sujetos, por otro, espera de esos mismos sujetos un permanente ejercicio de interpretación y atribución de sentido.

Una escena es, por lo tanto, como una construcción —material y simbólica— cuyo significado está siempre por llegar: debemos preguntarnos entonces, no lo que es una escena, pero sí, qué es lo que puede tornar-

se una escena, recordando siempre que esa denominación no es anterior a nuestra capacidad de atribuirle. La interrupción de los procesos de significación en nuestro contacto con el mundo, nos advierte siempre del carácter provisorio de una representación, dependiendo del contexto de circulación y de su propia reconstrucción por los sujetos. En este sentido, la noción de escena se aproxima a la de espacio, entendido aquí no como una demarcación física apta a ser inmediatamente aprehendida por la conciencia, sino como resultante de una interpretación: “él no es visto directamente, y sí construido” ⁽⁸⁾. Construido, representado, el espacio que se puede organizar a partir de aquí, mantiene abiertas, como condición de su existencia, las posibilidades de su revisión y transformación.

En segundo lugar, el carácter representativo de una *escena* señala el movimiento de un objeto que está ausente y se hace presente. Más allá de la constatación inevitable de este movimiento en una obra de arte, debemos investigar cuál es el objeto en escena, que se manifiesta por medio de una construcción simbólica, en una *escena artística*. Nuestra propuesta es elaborar una manera de concebir la representación, articulándola vivamente con el objeto, sin tener que resignarnos a “conservar de la materia su fantasma” ⁽⁹⁾.

Henri Bergson, en *Materia y memoria*, propone una alternativa a la perspectiva realista que afirmaba la superioridad del mundo objetivo, autónomo e independiente, frente a la percepción y conocimiento

humanos; y a la idealista que, inversamente, sólo reconocía ese mismo mundo a partir de una concepción mental y subjetiva. Para el autor, la materia es un conjunto de imágenes, “una existencia situada en el medio del camino entre el “objeto” y la “representación” ⁽¹⁰⁾. En lugar de una oposición intransigente o una polarización excesiva, propone aquella que el sentido común ya es capaz de enunciar:

“Por lo tanto, para el sentido común, el objeto existe en sí mismo y, por otro lado, el objeto es la imagen de sí mismo tal como la percibimos: es una imagen, pero una imagen que existe en sí.” ⁽¹¹⁾.

Bergson concibe el mundo, a partir del momento en que abre los ojos, como un flujo de imágenes que actúan unas sobre las otras. Nuestro cuerpo, surgiría entonces como una imagen particular y privilegiada, en la medida en que recibe estímulos tanto del exterior —las percepciones— cuanto del interior —las afecciones— y que puede elegir cómo actuar sobre las otras imágenes. La relación que establecemos con cualquier espacio exterior no es casual, ni falta de posibilidades y consecuencia: “los objetos que cercan mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos” ⁽¹²⁾.

Una representación no podría, entonces, encontrarse lista y disponible en el mundo, ni podría nacer de una realización propia del cerebro —como si éste fuera un produc-

tor independiente de imágenes discontinuas en relación al universo— pero sí nacer de una relación que se procesa entre la “materia y la percepción conciente que tenemos de ella” ⁽¹³⁾. Si una representación no debe ser considerada, consecuentemente un aumento al mundo, debemos comprenderla a partir de una operación de reducción del flujo de imágenes que se interponen unas en las otras, algo es substraído, abandonado, disminuido:

“Para transformar su existencia pura y simple en representación, bastaría suprimir, de una sola vez lo que le sigue y lo que la precede, y también lo que la conforma, no conservando más que su costra exterior, su película superficial” ⁽¹⁴⁾.

Entre el flujo de imágenes y su presencia representada, no podría haber, por lo tanto, una diferencia de naturaleza, pero sí de grado. Nuestro cuerpo actuaría en este proceso como un centro en torno del cual se produciría una representación, reflejo, sabemos ahora, de nuestra acción sobre las imágenes. La retención de parte de su flujo y el hecho de destacar o eliminar aquello que en ellas no nos interesa, significa simultáneamente la influencia que ejercemos sobre la materia. El trabajo de representar consigue que esa resultante, ese “residuo, en vez de permanecer implantado en el ambiente como una cosa, se destaque como un cuadro” ⁽¹⁵⁾. Pues bien, ¿no es el

cuadro exactamente un elemento de demarcación de una escena —tanto la que se manifiesta en una obra de arte, cuanto aquella investigada en este artículo—, la *escena artística*? Aumont parece acompañar nuestra argumentación al señalar que “el cuadro se define tanto por lo que contiene cuanto por lo que excluye” ⁽¹⁶⁾.

Este ensayo no pretende, por cierto, conciliar apresuradamente perspectivas tan complejas acerca de la noción de representación. No tenemos la intención de promover una aplicación directa, en el análisis del fenómeno que nos compete, de esa difícil y poderosa realización teórica de Bergson. Cualquier tentativa en este sentido, exigiría una investigación demorada y detenida sobre la trayectoria del pensamiento del autor y una articulación más apurada de sus propuestas y puntos de vista con las otras lecturas que realizamos. Nos interesa, antes que nada, demostrar de qué manera la *escena artística* puede servirse de tal perspectiva, para articularse como concepto, y cómo puede también funcionar como modelo de comprensión del fenómeno. Para nuestros propósitos, es importante reconocer que un espacio puesto en escena no se presenta como una adición al mundo, ni un recorte arrancado y diferente de sí mismo, sino más bien como una parte seleccionada de las imágenes que lo constituyen —que continuarían en las siguientes y en las precedentes— a partir de la percepción.

Utilizar la denominación *escena artística* significaría atribuir a determinados grupos de artistas, conjunto de producciones,

intervenciones y exhibiciones realizadas en determina época y lugar “el papel de lienzo. Ellas no acrecientan nada a aquello que es; hacen apenas que la acción real pase y que la acción virtual permanezca” ⁽¹⁷⁾.

Reconocer la equivalencia entre la naturaleza de las representaciones y de las imágenes, de donde las primeras sobresalieron, nos permite rever la relación que una representación establece con su entorno. La supervaloración de una determinada *escena artística* en detrimento de manifestaciones que permanecen *fuera del cuadro* —utilizando una expresión común tanto para Aumont como para Bergson— no puede seguir manteniéndose. No existe aquí nada más que una ordenación de imágenes alrededor de un centro específico, “iluminada la cara que lo interesa” ⁽¹⁸⁾.

Así, imaginamos que una *escena artística* sólo puede ser considerada teniendo en cuenta su dinamismo, su transitoriedad, y sobre todo, en relación directa con las fuerzas que, incluso fuera del cuadro, la mantienen. Señalar la *escena artística* nos exige, a partir de ahora, encontrar sus elementos determinantes, sus fuerzas propulsoras e inspiradoras, sus nutrientes y su prolongación a través del espacio y del tiempo que se encuentra disperso en la parte invisible de los sucesos marcados por la experiencia estética.

La experiencia estética

Al intentar definir los fundamentos de nuestra relación con los objetos artísticos, Mendes recupera dos ideas antagónicas. En la primera, lo bello, tomado como un valor o concepto de validez universal, sería un atributo de la obra. La apreciación dependería por lo tanto, de la capacidad del sujeto de percibir o no, ese valor intrínseco al objeto que se presenta. El artista es llevado a la condición de genio, capaz de discernir y manifestar la belleza por medio de su trabajo. A estas ideas, compartidas por Platón y Aristóteles, se opone otra:

Teniendo en vista las modificaciones de las cualidades del objeto artístico identificadas durante el proceso de su aprehensión, se propuso la tesis de que “la belleza está en el individuo que la percibe, y no propiamente en el objeto” ⁽¹⁹⁾.

En su argumentación, Mendes busca superar ese dilema desviando nuestra atención, hasta entonces solicitada exclusiva y fundamentalmente para la obra, o para el sujeto que la percibe, en dirección a la relación que se establece *entre* obra y sujeto:

“Esos conceptos de arte y objeto artístico se alejan de la visión arrogante y egocéntrica del arte como fruto de la

voluntad y de la decisión de un genio individual, sustituyéndola por una idea mucho más sensata y humilde: el arte como resultado de una compleja interacción de motivaciones, determinaciones y accidentes, como una experiencia de diálogo sui generis, que sitúa a cada individuo (creador o público) en una relación productiva, con otras y diversas subjetividades y fuerzas constructivas”⁽²⁰⁾.

Además de la referencia bastante evidente a la noción de representación de Aumont, encontramos aquí una apurada vinculación con el pensamiento de Bergson, una vez que también allí, tanto la realidad exterior como la conciencia perderían su lugar privilegiado de creadoras de las representaciones. Ni ofrecida previamente por la realidad, ni resultante de un “golpe teatral”⁽²¹⁾, repitiendo términos del autor, las representaciones nacen de un vínculo que las imágenes establecen con el cuerpo que las percibe.

Así, la experiencia estética se fundamenta en una *relación* que puede construirse, “ampliando el poder de vislumbrar o inventar otras vidas en el interior mismo de esta vida”⁽²²⁾. Esa relación se establece en el lecho de las interacciones cotidianas organizadas por los sujetos, siempre renovable, móvil, pero desprotegida de un concepto anterior y general, una verdad a la que los sujetos pudieran defender, o de una subjetividad reinante, maciza y autónoma.

A nuestro parecer, aquello que da origen a una *escena artística* y la sostiene es un conjunto de proposiciones elaboradas, emprendidas, materializadas y tornadas públicas

por sujetos, teniendo como objetivo la producción de experiencias estéticas, o sea el establecimiento de relaciones en torno o a partir de las “*performances artificiales*”⁽²³⁾. Si una escena artística tiene carácter de representación, todo aquello que se hace presente en ella, son por lo tanto, las experiencias estéticas potenciales, las relaciones que abren posibilidades de transformación y el aumento del campo de significación. Vale siempre recordar que dicha *escena* no se realiza “lanzada fuera del espacio, para que no tenga en común nada más con la materia de donde había partido: “El mundo que constituye nuestra tarea, por lo tanto, no es otro sino éste, desdoblado y transformado estéticamente”⁽²⁴⁾.

Estas performances artificiales no pretenden, de acuerdo con Guimarães, desvalorizar la vida cotidiana, condenándola como falta de autenticidad, pero sí hacer posible su cuestionamiento, su modificación, su subversión. Se trata de un movimiento de apertura para lo nuevo (y no a la novedad, contemplada insistentemente en los anuncios publicitarios), donde valores y costumbres hasta entonces en vigor son confrontados y tensionados por otras formas de pensar.

“Hacer una experiencia no significa ni simplemente recurrir a lo ya sabido, ni adoptar, inmediatamente, lo que es desconocido: la experiencia busca integrar lo que es extraño con lo familiar (o sea, al cuadro de referencias que era familiar), pero ensanchando y enriqueciendo aquello que hasta entonces constituía el límite de todo real”⁽²⁵⁾.

En tal experiencia, nos abrimos a las afectaciones y al devenir, que no pueden ser previstos ni regulados por los “límites institucionales del arte, de la política o de la comunicación”⁽²⁶⁾. Con esto observamos la impertinencia de la aplicación obligatoria de la noción de *escena artística* a un sistema de las artes institucionalizado, cuya legitimidad y credibilidad sean conferidos por otros atributos que no los definidores de la experiencia estética. De ahí su carácter político, al confrontar otros poderes que, cultural o económicamente, son ejercidos a través de la definición –y, muchas veces, de la imposición– de espacios expositivos, programas de incentivo, centros de enseñanza, visibilidad en los medios de comunicación, ejercicio de la crítica y culto a determinadas personalidades asociadas al sistema. En la *escena artística*, imaginamos, se constituyen otras vidas comunitarias, animadas no más por atribuciones como *el* artista, *el* curador, *el* gestor, *el* crítico y *los* consumidores de cultura (a que son reducidos muchas veces los que disfrutan de la experiencia), sino por seres cualesquiera que son capaces de “día a día reinventar los lances y las propias reglas”⁽²⁷⁾ de un juego infinito.

“Si la consideramos una comunidad estética es porque el consenso que precariamente ahí se constituye, no puede ser impuesto, deriva de una elección afectiva (en el sentido de ser o no afectado). No puede, de la misma manera, ser representado, explicado, mucho menos in-formado, pues se basa

en aquella ‘comunicación sin comunicación’ que, desde Kant, caracteriza la experiencia estética”⁽²⁸⁾.

Una comunidad

Vimos hasta ahora que una *escena artística* puede ser pensada en los términos de una representación, cuyo origen es dado por su entorno, ya sea porque una representación está cargada de normas y valores sociales, como vimos con Aumont, o porque ésta se produce como un reflejo de las imágenes que fluyen sobre una superficie específica, como vimos con Bergson. Conociendo también la naturaleza del objeto que gana visibilidad en una *escena*, a saber, la experiencia estética –que encuentra en el mundo, en medio de hombres y mujeres su lugar de aparición– somos forzados a admitir su carácter exógeno.

Aunque una *escena artística* solo pueda ser señalada a partir de la realización de una experiencia reconocible –o de un conjunto de experiencias estéticas reconocibles– es evidenciada por medio de su manifestación pública y perceptible, es preciso reconocer en ella una fuerza centrífuga que nos compele a mirar más allá. Fuera de los bordes, fuera del cuadro, se entrecruzan fuerzas que, por un arreglo circunstancial y energético, brillan visiblemente en determinado tiempo y espacio –éstos también entendidos como actualizaciones de temporalidades y especialidades mayores y diversas más vastas y complejas, que se organizan en deter-

minado instante y se cristalizan en torno de producciones, encuentros, circuitos, debates, exposiciones, intervenciones...

La escena artística es entonces, una composición marcada, desde el inicio, por la multiplicidad y por la heterogeneidad de las fuerzas que, viniendo de afuera, del extra-campo, se doblan originando un territorio existencial y subjetivo, “como si el navío fuera una rugosidad del mar”⁽²⁹⁾.

Deleuze, lector privilegiado de Bergson y de Foucault, conecta los procesos de subjetivación con las posibilidades de vivir. Por consiguiente, describir una *escena artística*, no a partir de su forma, más de la relación de fuerzas que se curvan por medio de:

“reglas facultativas que producen la existencia como obra de arte, reglas al mismo tiempo éticas y estéticas que constituyen modos de existencia o estilos de vida (incluso el suicidio es parte de ellas)”⁽³⁰⁾.

Consideramos que el aparecer de una *escena artística* puede ser asociado a la producción de una subjetividad y al desarrollo de nuevas formas de vida personales y comunitarias. Nuevamente, tal como discutimos acerca de la experiencia estética, nos encontramos delante de la tarea de confrontar el mundo con su propia posibilidad.

Las nuevas formas de vida se alzarían como

resistencia a los poderes —de todo orden— que subsisten a las formas asfixiantes e insensibles de existencia sometidas a una “capitalismo omnívoro”⁽³¹⁾. De esta manera, la *escena artística* asume su dimensión política: si el lugar que les quedó a determinadas composiciones subjetivas emergentes, “focos de enunciación colectiva, inteligencias grupales que escapan a los parámetros consensuales”⁽³²⁾, es al margen, que los choques puedan sacar de allí su potencia:

“Este no-lugar le permite sin duda movilidad, pero en una docilidad relegada a los azares del tiempo, para captar en el vuelo las posibilidades ofrecidas por un instante. Tiene que utilizar, vigilante, las fallas que las conjeturas particulares van abriendo en la vigilancia del poder propietario. Entonces va a cazar. Crea allí sorpresas. Consigue estar donde nadie espera. Es astucia.”⁽³³⁾.

El fenómeno resultante de este “arte de lo frágil”⁽³⁴⁾ permite ver una comunidad que no se deja aprisionar por un discurso que venga a hablar en su nombre y que no requiere una identidad fija y sólida. Ésa no debe ser realmente la aspiración de un proceso de subjetivación cuyo objetivo es producir nuevas formas de vida. Aquí no se reivindica unidad, ni fusión, sino una dinámica “hecha de los seres singulares y sus encuentros- pluralidad, distancia”⁽³⁵⁾.

La comunidad que queremos encontrar en

una *escena artística*, una comunidad producida por singularidades cualesquiera⁽³⁶⁾, no busca mantenerse como un equivalente a los poderes contra los cuales lucha, ni fortalecer los lazos de pertenencia, ni investiga una supuesta esencia que unificaría sus integrantes. Está en cuestión, para ella —y para nosotros finalmente— la movilización de la potencia en acto, excavando aperturas para:

“El sustrato ontológico de las soluciones concretas, las fuerzas subjetivas, el escenario de las actividades, resistencias, voluntades y deseos que rehúsan el orden hegemónico, bien como para las líneas de fuga, los trayectos alternativos y constitutivos”⁽³⁷⁾.

La configuración de una *escena artística* se da, seguramente, en torno de un conjunto de manifestaciones de orden estético y los sujetos sociales, en torno de formas aprehensibles y el pensamiento que ellas inauguran, en torno de imágenes y representaciones, en torno de una instancia que produce la obra y de otra que la percibe. Para que comprendamos de qué está hecho ese lazo comunitario, sin embargo, es preciso seguir más allá de las evidencias: “es fuera de las formas, en otra dimensión, que pasa el hilo que las cose una a la otra y ocupa el entre-dos”⁽³⁸⁾.

Ésa es la dimensión de la fuerza del deseo, y ésa es la posibilidad de, colectivamente, hacer “de la existencia un ‘modo’ un arte”⁽³⁹⁾.

Citas

- (1) O'DOHERTY. *No interior do cubo branco*. p. 6.
- (2) O'DOHERTY. *No interior do cubo branco*. p. 9.
- (3) O'Doherty mostra como a composição de um horizonte que cruza horizontalmente a tela de um lado ao outro pode produzir a ultrapassagem da moldura.
- (4) O'DOHERTY. *No interior do cubo branco*. p. 11.
- (5) CASA NOVA. *Texturas: ensaios*. p. 24.
- (6) AUMONT. *O olho interminável*. p. 159.
- (7) AUMONT. *O olho interminável*. p. 152-153.
- (8) AUMONT. *O olho interminável*. p. 142.
- (9) BERGSON. *Matéria e memória*. p. 37.
- (10) BERGSON. *Matéria e memória*. p. 2.
- (11) BERGSON. *Matéria e memória*. p. 2.
- (12) BERGSON. *Matéria e memória*. p. 16.
- (13) BERGSON. *Matéria e memória*. p. 32.
- (14) BERGSON. *Matéria e memória*. p. 33.
- (15) BERGSON. *Matéria e memória*. p. 35.
- (16) AUMONT. *O olho interminável*. p. 136.
- (17) BERGSON. *Matéria e memória*. p. 37.
- (18) BERGSON. *Matéria e memória*. p. 32.
- (19) MENDES. *O amor e o diabo em Ângela Lago*. p. 20.
- (20) MENDES. *O amor e o diabo em Ângela Lago*. p. 22.
- (21) BERGSON. *Matéria e memória*. p. 37.
- (22) BRASIL. Entre ver e não ver: o gesto do prestidigitador. In.: GUIMARÃES et al. *A comunicação e a experiência estética*. p. 93.
- (23) GUIMARÃES. O que ainda podemos esperar da experiência estética? In.: GUIMARÃES et al. *A comunicação e a experiência estética*. p. 16.
- (24) GUIMARÃES. O que ainda podemos esperar da experiência estética? In.: GUIMARÃES et al. *A comunicação e a experiência estética*. p. 24.
- (25) GUIMARÃES. O que ainda podemos esperar da experiência estética? In.: GUIMARÃES et al. *A comunicação e a experiência estética*. p. 16.
- (26) BRASIL. Entre ver e não ver: o gesto do prestidigitador. In.: GUIMARÃES et al. *A comunicação e a experiência estética*. p. 96.

- (27) BRASIL. Entre ver e não ver: o gesto do prestidigitador. In.: GUIMARÃES et al. *A comunicação e a experiência estética*. p. 93.
- (28) BRASIL. Entre ver e não ver: o gesto do prestidigitador. In.: GUIMARÃES et al. *A comunicação e a experiência estética*. p. 98.
- (29) DELEUZE. *Foucault*. p. 131.
- (30) DELEUZE. *Conversações*. p. 123.
- (31) PELBART. *A vertigem por um fio*: políticas da subjetividade contemporânea. p. 14.
- (32) PELBART. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. p. 139.
- (33) CERTEAU. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. p. 100-101.
- (34) CERTEAU. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. p. 101.
- (35) PELBART. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. p. 141.
- (36) Cf. AGAMBEN. *A comunidade que vem*. p. 11.
- (37) PELBART. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. p. 86.
- (38) DELEUZE. *Conversações*. p. 121.
- (39) DELEUZE. *Conversações*. p. 141.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CASA NOVA. Vera Lúcia de Carvalho. *Texturas*: ensaios. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós Graduação em Letras, Estudos Literários / PUC Minas, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1987.
- GUIMARÃES, César, LEAL, Bruno, MENDONÇA, Carlos Camargos. *Comunicação e experiência estética*.

Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

MENDES, André. *O amor e o diabo em Ângela Lago*: a complexidade do objeto artístico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SEDLMAYER, Sabrina, GUIMARÃES, César, OTTE, Georg (org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

* / *

Isabela Prado

(Belo Horizonte, 1973). Actualmente reside y trabaja en Belo Horizonte, Brasil.

Una nueva escena: Testimonio de una artista

Extranjera en Shatana, Jordania

Una nueva relación con el espacio público, el espectador y la escena artística comienza a establecerse para mí a partir del momento en que fui seleccionada para participar de la primera residencia/*workshop* organizada en Shatana, una pequeña aldea localizada en Jordania.

Éramos un grupo de 23 artistas, 18 de nosotros extranjeros, de los cuales 9 éramos incapaces de comunicarnos a través de la lengua árabe. Llegamos a esta aldea constituida de aproximadamente 150 habitantes. Una de las características marcantes de Shatana, era la existencia de innumerables construcciones abandonadas, muchas de ellas en ruinas, que se tornaron espacios disponibles para intervenciones de los artistas que allí llegaban para una residencia de dos semanas.

Pasamos por varias reuniones con el grupo, organizadores y facilitadores del *workshop*, donde recibimos informaciones sobre la historia de Shatana y su papel y ocupación en la actual Jordania, con el fin de contex-

tualizar y enterarnos de cualquier elemento que pudiese ser relevante para la producción de los artistas implicados en el proyecto. En este sentido, ya estaba presente en la propuesta de la residencia el dialogar sobre cuestiones sociales, culturales e históricas de la aldea.

Partiendo de allí, cada artista salió en busca de elementos catalizadores para la producción de su trabajo. Para mí, tal búsqueda implicó largos paseos por la aldea, y el intento de interacción y aproximación con el pueblo y las costumbres locales. Un aspecto importante fue la observación de elementos muy característicos de la aldea, como la inexistencia de personas en las calles, la ausencia de espacios socializados y colectivos –salvo las iglesias–. También la observación del cotidiano local, como ropas colgadas en varas, y tiendas de beduinos en los alrededores de la aldea. Y todavía la percepción de aspectos físico-geográficos, como el paisaje interesante pero extremadamente árido, monótono y monocromático, y la presencia de un viento fuerte y constante, principalmente en la cumbre de los montes que cubren la región.

(La aldea de Shatana no tenía mercados, panaderías, o espacios comerciales. Mucho menos galerías de arte. ¿Cómo hablar de una escena artística en un lugar como éste? ¿Serían los 23 artistas presentes en la residencia parte de la escena artística de Shatana?).

Para mí fue inevitable la sensación de ser turista, de ser extranjera, por las dificulta-

des con la lengua y por las marcantes diferencias de cultura, por más que hubiera un deseo e interés en integrarme y sentirme parte de aquel lugar. Además, el propósito de documentar, filmar, fotografiar aquel mundo nuevo y de cierta forma encantador, con sus colores, formas y personas tan particulares y diferentes de aquello a lo que estaba habituada. Pero al mismo tiempo en que me sentía atraída por el llamado de lo exótico, por lo pintoresco, me cuestionaba el derecho de captar tales escenas, como si yo estuviera “robando” algo que no me pertenecía.

De cierta forma había un cambio de papeles, una reciprocidad. Para los habitantes de la aldea, todos aquellos artistas que llegaron a la ciudad podrían ser vistos como una atracción exótica y pintoresca. Mi percepción, después de algunos días es la de que seríamos observados casi como un circo que llega a una pequeña ciudad del interior, con toda la curiosidad y encantamiento temporarios que esa situación pudiera traer.

Decidí finalmente que quería traer algo mío para la aldea, al contrario de retirar algo de allí. Quería que mi trabajo fuera una especie de regalo para la aldea, que envolviera a sus habitantes, los retirase de sus casas y permitiera alguna alteración en el paisaje local. Por eso, me parecía importante adoptar un lenguaje que fuera accesible a los habitantes de Shatana, como el uso de elementos de la región –el viento, la topografía, los tejidos–. La combinación de estas sensaciones y percepciones me lleva-

ron a desarrollar “Wind Catcher”, una intervención que culmina con la colaboración/participación de los habitantes de la aldea en un envolvente, sorprendente y colorido *happening*.

Remitiendo la sensación de cuando un circo llega a una pequeña ciudad, todo comienza con una vuelta por la aldea en automóvil, usando un megáfono, para anunciar “el evento/encuentro” a realizarse a las 17:00 hs. de aquel mismo día en lo alto de un monte. A través de esta forma de abordar al espectador, mi intención era alterar la rutina de los habitantes de la aldea, y al mismo tiempo establecer cierto grado de curiosidad y compromiso con el “evento”.

Usando telas de raso de colores vibrantes, fueron creados aproximadamente 50 objetos semejantes a un paracaídas, solo que en este caso deberían ser usados en pares, por las personas interesadas en participar de este momento del trabajo. Para acomodar los objetos, construí –en lo alto del monte donde el evento culminaría– una estructura que nos remite a una carpa de circo, donde estos objetos estaban colgados, listos para ser retirados por los habitantes de la aldea en el momento de iniciar el trabajo colectivo.

Alrededor de las 17:00 hs., como esperado, los habitantes de la aldea comenzaron a llegar al lugar anunciado por megáfono, y se acomodaron alrededor de la “carpa”, intentando prever lo que estaba por suceder y el papel que ellos tendrían en el trabajo. Con la ayuda de un voluntario, demostré cómo usar el “paracaídas”, que tenía dos tiras por donde pasaban el brazo izquierdo de una

persona y el derecho de la otra. De esta manera, la tela del objeto envolvía la espalda de las dos personas, colocadas lado a lado. Hecho esto, las distintas parejas bajaban por los montes de Shatana con sus paracaídas inflados por el viento.

El viento que nunca para de soplar en la aldea infló los objetos a medida que los participantes los vestían, y los colores vibrantes traían un brillo especial a su experiencia. La interacción de los participantes en parejas con los objetos creó la oportunidad del diálogo, del intercambio de impresiones acerca de la experiencia vivida en conjunto mientras coloreaban el paisaje monocromático.

Al promover la participación del espectador, “Wind Catcher” trae a la población de Shatana para la escena. De esta manera, la propuesta del trabajo rompe los límites de la dicotomía escena/no escena, local/extranjero, artista/espectador, buscando así una mayor relación entre las personas del lugar, así como entre extranjeros y locales.

Temporalmente, esta primera residencia establece una escena artística antes inexistente en Shatana. Dentro de la propuesta de la residencia, mi trabajo colocó a los habitantes en la escena. Yo me cuestiono, hoy, por cuánto tiempo esta escena todavía existirá en la memoria de las personas del lugar, y cuánto en la próxima residencia en Shatana –a pesar de configurar una nueva escena– va a reverberar en la memoria de las acciones de la residencia anterior.

pradoisabela@hotmail.com
<http://www.isabelaprado.com>

* / *

Estela Capdevila

Artista plástica; reside y trabaja en Córdoba, Argentina.

La “escena cordobesa” es una interpretación, es una circunstancia, puede ser insistencia, suerte, talento, contacto, ganas de estar, de mostrar, puede haber gente que decide quiénes están, quiénes no, poder político, manipulaciones, críticos, medios de comunicación, falta de dinero. Estas situaciones son muy parecidas, casi formatos, en cualquier lugar del mundo.

Paralelo a esto, sucede la más exquisita y sutil energía que se vincula entre seres que vibran y se emocionan con el arte y en este caso el lenguaje queda escaso para interpretaciones porque es un hecho abstracto y cuando esto sucede crea certezas tan profundas que no importa la escena, ni qué barreras existan, qué situaciones, decretos, leyes humanas, porque esa energía sutil las traspasa, la obra vive por sí misma y siempre encontrará alguien a quien conmover.

* / *

Oscar De Benedectis

(Córdoba, 1968). Actualmente reside y trabaja en Córdoba, Argentina.

Como no tengo nada que decir sobre la escena cordobesa, a pesar de que me rebané los sesos, voy a contarles este cuento de morondanga, a propósito del intercambio cultural, las dudas, gracias, peleas, yoísmos, ingenuidad (la lista continúa...), algunas congruencias de esto con nuestra escena cordobesa.

Ocurrió en París en 1991, en la Porte de Choisy.

Una terrible mañana me desperté un tanto alterado. Se debía seguramente a mi estado de ánimo siempre bulevés, por un lado y por el otro al hecho de haber tenido una gigantesca polución nocturna. Y quizás fue esto último principalmente, aparte de todo otro agravante porque al salir a la calle, el contacto con la polución diurna terminó por desordenarme los cables. Pero hubo todavía algo más, el detonante final, la gota que copó el vaso, el colmo que colmó mi rutina: me apareció de golpe, frente a mí, preguntando algo en inglés (si “spiking english”, casi seguro), un ponja.

Mi reacción más primera fue inaudita (es una expresión, porque en realidad fue un grito), dije (grité): “SHOTARO”. El tipo me miró con ojos rasgados, y fue en ese

momento que da cuenta mi segunda, y más extraña aún, reacción, la misma que desencadenó años después, una fiebre, un terror y un odio inconmensurable hacia los amarillos: Creí que era un chino. No. No el japonés quien era bien obvio un ponja. Yo. Yo me creía chino.

Entonces se produjo aquel diálogo que jamás olvidaré por el resto de mi existencia. El japonés se puso como loca, nervioso, y hablaba en tono severo un japonés inentendible y –yo supongo– ancestral. Y eu, boludo como un buen chino (republicano popular), contestaba con lo poco que sabía de chino.

¿Aóñgl o?a-Ki OrgankY-LH. –dijo él.

–Por un maní, por un maní –dije yo.

–...?

–Chin-chu-lín... –intenté de nuevo.
–Maestlo Po, Maestlo Khan, Maestro Mao
–ya sin saber qué más decir.

–... ... –contestaba cada vez más alterado el islámico (de la isla Japón).

–Tomá de aquí, tomá de aquí...

Y en ese momento el ponja, ya muy alterado, me metió un trompadón entre las pestañas.

–¡UGGHHH! –en idioma internacional.

–...? –contestó en posición ninja.

Cuando me pude recuperar, le entregué el dinero escaso que llevaba encima. Él, con un golpe magistral, artístico y marcial, me tiró todas las moneditas al ocote.

Pensé en decirle entonces –“Tuculito Sakayama” –pero dudé si era chino o japo-

nés. “Si es japonés –balancié– no lo puedo decir porque no sé japonés. Si es chino sí,... pero... un momento...” –y ahí me di cuenta que el japo y el chino son idiomas diferentes, por eso él no me entendía. Yo le estaba hablando en chino, no en ponja.

Entonces, primero me levanté del suelo, donde todavía reposaba desde su primer golpe, e intenté explicarle, con el internacional lenguaje de los gestos, que debíamos encontrar un laosiano, vietnamita, coreano o tailandés, para que hiciera de intermediario. Yo me sentía un chino hecho y derecho. Él no comprendió un carajo mi lenguaje gestual e intentó (con gestos) hablar en esperanto. Yo le dije en chino (no recuerdo exactamente las palabras) que no sabía esperanto. No entendió de nuevo. Y ahí fue que, no me pregunten cómo, me las ingeníé para decirle:

–Mejor juntemos las monedas que vos mismo desparramaste, japonesito, y vamos al bar a tomar algo –por supuesto en chino.

Así que ahora estamos en el bar. Cada uno pidió bebidas típicas de su país. El pidió sake y yo piña colada. No alcanzó para pagar con las monedas mías, porque algunas no las encontramos nunca. El sacó unos poderosos yens y dijo:

–Bønn̄ſiK-Aö-Hü (trad. “no te preocupés, manzana”, expresión cariñosa japonesa).

Salimos a la calle. Llegó la hora de despedirnos y después de intercambiar objetos de nuestros respectivos países –me quería dar un banderín, pero le hice la gran Trotta, logré sacarle unos yens (y una calculadora). No le pude dar nada. China es

pobre–. Él me dijo:

–Saionara por todo.

Y yo, que todavía me dolía el golpe de karate que me había dado, lo miré fijo, y con los dedos índices de mis manos, estiré mis ojitos dos veces diciendo:

–China, Japón, media vuelta y... ¡¡POM!!
–le metí un cachetazo inocente.

El ponja lo tomó bien, como una gracia (era una venganza). Se fue riendo contento.

Y yo me quedé pensando...

“Nosotlos tles, Nosotlos tles.

YoYo Taka

Marta Fuentes

(Río Cuarto, 1969). Actualmente reside y trabaja en Córdoba, Argentina.

Punto crítico

-¿Transformación? ¿Y de qué, si puede usted decirme?

-Ah, no me ponga en aprietos... Espere.

-Espero.

-Espere que haya encontrado... Es decir, a que haya alcanzado cierto punto...

-¿Un “umbral”? ¡Llama usted a la puerta, y espera!

-Sí: cierto punto de transformación. Mi vacilación, llegando a este punto, se transformará en respuesta -en claridad-, en acontecimiento... Cierta tensión se transformará en acto. En palabra, en frase...

(Paul Valéry. La idea fija)

El texto preliminar de *Parabrisas* (texto-invitación para sumarse al proyecto) arrojó una serie de preguntas en torno a una hipotética “escena” artística de Córdoba. Los términos del planteo apuntaron principalmente hacia la cuestión de la visibilidad, sintetizada en la imagen de “cartel” (estar en o fuera de) en relación a los productores-artistas involucrados en esa escena.

Las ideas que siguen, formuladas casi a manera de intuiciones o indicaciones para el propio trabajo de reflexión, tiene el carácter de aproximaciones inciertas, provisionales, disparadas a partir de aquellas preguntas.

* * *

¿Cómo pensar una (esta) “escena”?

Uno de los caminos posibles sería construir una suerte de “mapa del juego”, un trazado pormenorizado que implicaría necesariamente un riguroso trabajo analítico. Capturar ese complejo de fuerzas en un momento dado requeriría así la consideración, no sólo de los productores-artistas, sino de los múltiples participantes interviniendo y enfrentándose en el juego. Un ejercicio de este tipo (alineado con la teoría de los campos propuesta por Pierre Bourdieu) supondría entonces pensar en términos de relaciones, de articulaciones sofisticadas, más que de individuos-partículas, donde lo “local”, más que una simple delimitación espacial, geográfica, sería una cualidad derivada del modo particular de darse esas relaciones. Pero ésta es una tarea que se presenta aquí incomprensiblemente postergada, demorada.

En un ensayo del año 1971, recogido a partir de una emisión radial⁽¹⁾, Alfredo Terzaga se planteaba estos interrogantes acerca de la actividad plástica en Córdoba:

“¿Es rica de valores auténticos toda esa actividad? ¿O es, al menos, seguro indicio de una apetencia colectiva que necesita de algo y trata de encontrarlo? ¿Es que hay, acaso, luego de esa actividad, un sedimento cultural capaz de permanecer o de servir de base a nuevas realizaciones?”.

Su reflexión se dirigía a señalar la carencia de una producción crítica sostenida capaz de favorecer el necesario diálogo entre la obra y el público, de crear ese ámbito de “resonancia que la prolongue o la contradiga”.⁽²⁾ Apuntaba también, de alguna manera, hacia una cuestión clave: la necesidad de cierto grado de acumulación, de arriba a un punto mínimo de consistencia sobre el cual poder avanzar en alguna dirección previsible o impensada en medio de ese universo de coacciones y posibilidades que constituyen la escena artística.

Encuentro que esta necesidad continúa gravitando hoy sobre todos aquellos involucrados de una u otra forma en el “juego”. Si los procesos (de cualquier naturaleza) sólo son activos entre umbrales a partir de los cuales se produce determinado efecto y más allá de los cuales ese efecto se extingue, cabría preguntarse cómo favorecer ese desplazamiento de límites, esa aceleración exigida para que algo se precipite, se haga “visible”. Visible que no es “estar en cartel”, en la superficie, sino adquirir espesor, esbozar una manera de tomar posición frente a una situación dada, provocar una irrupción, aquel “acontecimiento” del que habla Valéry.

Citas

(1) “Notas informales”, Radio Universidad, Córdoba, 1971.

(2) Octavio Paz. “Sobre la crítica”, en *Corriente alterna*. México, Siglo Veintiuno, 1967.

* / *

Leticia el Hallí Obeid

(Córdoba, 1975). Actualmente reside y trabaja en Buenos Aires, Argentina.

...en Córdoba cuando uno dice *galería* se refiere directamente a esos pasajes que cruzan todo el centro de la ciudad como colonas, espacios que calan la edificación y que pueden servir para cruzar enteramente el cuadrado formado por avenida Colón, San Juan-Illia, la Cañada y Chacabuco-Maipú.

Todas han estado algunas veces al borde de desaparecer. Evitar la palabra decadencia, dice Benjamin, ésa es una palabra *moralista*. Los *shoppings* que aparecieron en los '80 y '90 les dieron una estocada en el flanco pero, no, ahí están. Un poco más baratas, quizás, un poco más bizarras algunas, pero resistiendo. Ayer me encontré con una persona de Minas Gerais, me describió las galerías de su ciudad y sonaban iguales a las de Córdoba, Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Villa María, París... por lo visto el ejemplo se desparramó:

GALERIA PLANETA; GALERIA CINERAMA (1); GALERIA REX; GALERIA CERVANTES; DE LA FONTANA; GALERIA DEL SOL;

PASEO DE LA ORIENTAL; PASSAGE DES PANORAMAS (2); PASSAGE JOUFFROY; PASSAGE VERDEAU; PASSAGE BRADY;

PASSAGE DU PRADO; GALERIE VERO DODAT; GALERIE VIVIENNE...
Etc.

(1) y (2): Cinerama, Panorama: nombres de las maravillas de la época. Daguerre expuso algunos de sus dioramas en los pasajes cubiertos de París y hay una relación directa entre las necesidades técnicas del Diorama y el desarrollo de la fotografía, que él propició inicialmente por motivos comerciales.

Debris: Todos los pasajes están en ese estado de mutación detenida, como si al convertirse en residuos de lo que fueron se hubieran también cementado en una especie de no-tiempo, tanto porque la fisonomía sigue casi intacta como porque ahí dentro se vive otro ritmo. Y en los dos casos sucede esto: al venir de la calle ese cambio de velocidad produce un leve desconcierto, una especie de melancolía o sensación de estar en un lugar abandonado. Pero después de un rato, y sobre todo si uno se puede sentar en algún barcito y observar, se empiezan a descifrar el movimiento y la lógica de cada cosa. Aquél es un negocio de objetos en miniatura para armar casas de juguetes, aquel otro es una librería especializada en tal cosa, y los caminantes se pueden parar a hojear en las mesas, aquel otro es un lugar donde arreglan celulares y el bar de al lado debe tener algo así como 50 años y su dueño una década más y los clientes deben estar viniendo desde hace tantos años también; una es una confitería y la otra es una panchería; uno es un cine que solía tener una pantalla de 360 grados y el otro es el teatro donde Jean Paul Belmondo hizo sus primeros trabajitos, uno es un negocio de calzoncillos con frases graciosas y lo de al lado una cerrajería; y el otro un

taller de marcos. Entonces, ¿por qué parece todo *embalsamado*? Puede ser un problema de contrastes; los pasajes son ahora, en vez de un estímulo para el consumo, lo contrario: un refugio contra el ruido. Y la falta de ruido a veces produce melancolía.

*Muita calma para pensar
E ter tempo para sonhar*
(Tom Jobim, “Corcovado”)

Córdoba: tiempo para pensar y para *hacer*, un tiempo generoso y elástico, mucho más humano que el ritmo que tienen las ciudades con una escena artística más fuerte, un “cartel” un poco más amplio (cartel: lugares donde mostrar lo que se hace, gente a la que mostrar lo que se hace, gente que escribe sobre esas prácticas, gente que estudia esos fenómenos y por último o en primer lugar, gente que compra y que colecciona. Ah, y el Estado, con mayúsculas). Una paradoja irresuelta la brecha entre consumidor y productor, aunque estos roles ocupen un mismo espacio, o un mismo cuerpo. Los momentos difíciles: sentir que todo lo que se hace va quedando guardado en un cajón, o que si se dice algo no viene nada en respuesta y uno queda hablando solo. Falta de carteles que sirvan como un lugar de encuentro con otros. Un cartel también es una pizarra donde se dejan mensajes.

¿Puede el arte no depender del mercado?, ¿hay algún arte –en el sentido más recalcitrantemente occidental– sin intercambio de mercancía?, ¿no sería hora de que dejemos de esperar que el arte sea otra cosa que lo que es? No, no sería hora. No es hora. (Pero no encandilarse: la historia del arte no existe separada, autónoma de la historia de la economía y de la política).

Pero pero pero pero pero: a veces tienta pensar que el arte fue una contaminación, una necesidad *externa* implantada a la fuerza, y entonces nos ponemos autoritarios y nos decimos: “bueno, no hay *dónde* dar ese grito que querés dar, jodete artista, andá a trabajar de otra cosa”. (Lapsus: la palabra “externa”, una palabra problemática para Córdoba, con sus miedos a “lo de afuera”, con la fobia a “perder la identidad” y también con el justificado orgullo por su propia historia tradicionalmente rebelde con el centro depredador).

Gran paradoja argentina: a todo aquello que existe *por fuera* de Buenos Aires se le llama “el interior”. ¿Quiere esto decir que Buenos Aires es el exterior? ¿El “afuera”? ¿O es al revés? ¿Y qué se es si se vive *fuera*? ¿Extranjero de dónde? ¿Y quién está más a la intemperie?

Una crónica de estas expresiones: Susan Buck Morss cita, no muy entusiasmada, a

Lyotard, quien señala que “*el mercantilismo imaginó un ‘cuerpo comerciante’ (Europa) y un cuerpo víctima (de bárbaros extranjeros). El colonialismo implicaba un comercio de no equivalentes; era saquear una colonia en busca de metales preciosos, dando chucherías a cambio. Las colonias eran el ‘exterior’ necesario del sistema, (...) cuyo único rol es ser vaciado canibalísticamente en un ‘interior’, el cuerpo de Europa*”. (En “Walter Benjamin, escritor revolucionario”, Ed. Interzona, Buenos Aires, 2005).

Una expresión que se usa mucho en Buenos Aires: “las provincias”, así, en plural, por ejemplo, ser “de las provincias”, los artistas “de las provincias”, “en las provincias” (¿significa que una persona puede ser de todas las provincias? ¡Suena bien!).

Sumum del ser provinciano: creer que no hay nada fuera del *aquí*, creer que hay unas tortugas sosteniendo la placa tectónica allende los muros de la ciudad. Es decir, creerse centro del mundo: una característica muy propia de las CAPITALES.

El libro que aún no se publicó en Córdoba pero seguramente ya se está usando de manual en varios lugares: *La Gestión sin dinero, o de cómo explotar a la mano de obra hiperespecializada*. Resumen: maneras de alimentar la programación de insti-

tuciones solventadas en parte por el estado anfitrión, en parte por otros estados con problemas de conciencia. En ellas, a cambio de promesas algo difusas y nunca cabalmente cumplidas, un ejército de artistas e intelectuales **paga** para trabajar, con su tiempo, con sus ideas y sus producciones varias. (Con el paso del tiempo el artista incluso se endeuda con la institución. A veces decide que salir a la intemperie es mejor que quedarse bajo el ala de la institución. A veces se baja del cartel, de manera temporal o definitiva. Por supuesto, la institución lo reemplaza inmediatamente con otro artista).

Apéndice o *Pequeño Manual del Colonizado Colonizador*: de cómo contribuir al aceitado funcionamiento de este particular sistema cobrando un sueldo cotizado en euros, y academizando esa picardía criolla en formato *Workshops*-de-Gestión a dictarse en las universidades privadas que florecieron durante el menemismo. Propuesta para tesis de algún alumno desmotivado: estudiar el impacto que ha tenido esta “escuela” en el contexto.

Otro factor que deja al artista cordobés en una intemperie no siempre elegida: la extrañísima política cultural de los gobiernos de la ciudad y de la provincia desde el año 1999: mucho gasto público y poca vida comunitaria. (Pero antes de 1999: ninguna de las dos cosas. Y antes de 1983: bueno, ya sabemos).

Los techos cubiertos de vidrio dejan pasar una luz cenital muy suave, una suavísima luz; el aire es tibio en invierno y fresco en verano. Pero siempre, siempre llega la hora de salir a la intemperie.

* / *

Marcelo González

(Córdoba, 1975). Actualmente reside y trabaja en Córdoba, Argentina.

El sabor del alegre viaje inútil*

La primera idea que surge al momento de pensar la escena artística local es la de *ruptura*.

Ruptura que está marcada por el sentido de pertenencia a una generación de artistas que casi en su totalidad ha “emigrado” en el amplio sentido de la palabra y por ende ha generado un *discontinuum* en el entramado que podría implicar un escenario artístico. Así el estado de las cosas, somos artistas, los que “nos hemos queda-

do”, los que nos acostumbramos a trabajar en soledad volviendo consciente el “pensar la memoria” desde la idea (según cita de R. Bianchedi) de confirmación de la pérdida del paraíso y hemos buscado espacios de contención generados desde otros lugares de manera aislada, casi anónima.

Este sabor no es nuevo, muchos de los artistas reunidos en el proyecto “Parabrisas” irrumpieron dentro del panorama de las prácticas artísticas locales con una fuerza renovadora siendo aún ellos, por aquel entonces, muy jóvenes. Estas primeras experiencias –pese a lo auspicioso de la fuerza con la que emergieron– poco a poco fueron provocando en ellos un dejo a sabor que denominaban de “orfandad”, acaso a falta de espacios contenedores.

Ante la falta de estos espacios que sirvan de contención, muchos de estos artistas ampliaron la mirada. Algunas veces de forma oblicua, emprendieron la tarea de generar esos espacios para ocupar tanto vacío por medio de la práctica docente, de la gestión y / o la colaboración y confrontamiento en clínicas y talleres, en fin, acompañándonos, extendiendo los horizontes para degustar, disfrutar lo que Kafka llamaba emprender “el alegre viaje inútil” instancias todas que hacen al quehacer artístico de la misma manera que lo es la producción de obra.

Creo que hoy felizmente hemos encontrado el principio de la madeja del hilo de lo que supone el entramado de un escenario artístico, que finalmente nada se ha perdido y somos los artistas los más indicados para generar los espacios que pretendemos y necesitemos ocupar.

Cartel. Considero a la exhibición y circulación de obra parte ineludible de la praxis artística tanto como lo son las instancias de análisis, pensamiento y producción de obra. En esta instancia de exhibición es donde los artistas de manera manifiesta inauguran un diálogo franco con el otro, transformando el mundo, siquiera con el más silencioso gesto mínimo, lo que es en fin un compromiso asumido de forma genuina del artista con la obra; el otro y el mundo, lo que bastaría como hecho legitimador de la misma.

Reducir la relación *cartel / legitimación de obra* me parece, si no erróneo, por lo menos sospechoso.

Si convenimos en la importancia de la obra artística como resultado de una mirada personal sobre el mundo en diálogo con el otro y lejos del capricho solipsista; como proceso abierto más que como objeto estético y como forma de ampliar nuestra experiencia de vida, la cuestión sería ¿qué tipos de discursos se están apuntalando y/o controlando desde las instituciones artísticas? Esfera institucional conformada tanto por el aparato de distribución y producción del arte,

como por las ideas que dominan y legitiman cómodamente estéticas en una época dada y condicionan la recepción de obra.

Ante la cada vez más recurrente figura del *joven artista – emergente* en esta oportunidad antepongo “en cartel” la de *robot – bajo el agua* con la sola intención de desplazar la mirada, excusa de no nadar solo.

* Texto derivado a partir de notas de Aníbal Buede referentes a mi producción de obra. Septiembre 2007.

* / *

Claudio Ziperovich

(Córdoba, 1974). Actualmente reside y trabaja en Bariloche, Argentina.

Mar de Ilusiones

Estar en escena es como nadar en un mar. Luego de dar algunas brazadas podremos encontrar corrientes que nos conducirán hacia la esencial: el concepto. Allí gozaremos intelectualmente del hecho de nadar.

Si seguimos avanzando otras corrientes nos podrán llevar a zonas muy placenteras donde podremos disfrutar del nadar por nadar.

Pero el mar es más grande y de intentar recorrerlo es posible encontrar otras aguas donde se desplazan con la última tecnología. Sin duda aquí estaremos nadando en la “cresta de la ola”.

Lo más probable es que de seguir avanzando nos demos cuenta que estas direcciones se entrecruzan y muchas veces, pese a las grandes diferencias, pueden parecerse mucho.

Si encontramos algún medio de navegación podremos estar en cartel. Los medios de transporte pueden ser muy variados: desde balsas precarias hasta grandes barcos.

Están los barcos privados con los cuales podremos ir en busca de tesoros que en estos mares no abundan. También están las embarcaciones públicas, que por aquí son bastante pobres de recursos e ideas o suelen estar mirando a otros mares. Además están las embarcaciones de paso que son difíciles de abordar y que, de lograrlo, nos llevarán sólo el tiempo que demoran en otorgarnos o no una distinción.

Este mar está lleno de guías que interpretan sus características y señalan cuál es la dirección hacia dónde debe ir. Éstos suelen pretender ir mas adelante que los nadadores y de seguir el camino que señalan podremos nadar muy tranquilamente, al tiempo que confirmaremos sus razones.

Mi historia de nado se ha caracterizado por recorrer distintas aguas. Con el tiempo he descubierto que este mar se vuelve sobre si

mismo casi constantemente sin más destinatarios que sus propios actores. A partir de lo cual he buscado nadar hacia quienes no lo conforman activamente.

Este “norte” ha marcado la acción de mis últimos años, por lo que me he movido siguiendo mis estímulos y apropiándome de aspectos de diversas corrientes para construir un estilo que active un disfrute placentero del hecho visual. Para lo cual he buscado nutrirme de elementos formales provenientes del diseño, la artesanía y la pintura abstracta en un mixtura que logre identificaciones con un público lo más amplio posible.

Soy un nadador de clase media, lo cual es una desventaja para producir y estar en cartel. Pero creo en la constancia y en el trabajo de experimentación continua a mediano y largo plazo del cual surgen los pequeños grandes descubrimientos que renuevan la obra y, a partir de ahí, las posibilidades de encontrar algún barco para navegar.

* / *

Pamela de la Vega

(Córdoba, 1981). Actualmente reside y trabaja en Córdoba, Argentina.

Qué sucede cuando artistas jóvenes se agrupan para generar proyectos, obras en conjunto y algún medio de prensa los presenta bajo el nombre del grupo y la identificación de algunos de sus integrantes, de aquellos que han aparecido en mayor medida en cartel mientras que el resto de artistas pasa a ser invisible o en términos de redacción “*entre otros*”.

Qué sucede cuando se abren espacios de arte independientes que intentan tener un perfil horizontal y para lograr mayor difusión se convoca a exponer artistas con trayectoria que estén en cartel.

Qué sucede en espacios públicos destinados a exponer, cuando presentan convocatorias abiertas dirigidas a los artistas jóvenes para conformar muestras colectivas si de varias muestras previstas al final se reduce sólo a una y el resto queda programado a artistas en cartel.

Qué sucede cuando se anuncia una charla en un espacio de arte donde se va a tratar la situación del arte joven y se presentan a exponer artistas que se mantienen en cartel.

Qué sucede en una reunión de artistas donde no se produce una obra material para ser exhibida pero se intercambian pensamientos, se comparten lecturas, experiencias y significados en relación al arte.

Entonces... ¿cómo y quiénes conforman la escena artística?

De estas inquietudes considero que la escena está compuesta por distintas personas que se relacionan de diferentes maneras con el arte y que accionan en espacios diversos según sus intereses, pensamientos, actividades que realicen sea de forma pública o no.

Pero por encima de esta escena compleja y abarcativa se levanta el escenario de artistas en cartel, sostenido y construido por la misma escena, ya que la mayoría de las prácticas artísticas manifiestan, de forma directa o indirecta, la necesidad de representar a la escena artística como el grupo de artistas que se mantienen en cartel.

Es aquí donde parece insuficiente toda relación que establezca el artista con la escena si no está visible en el cartel, donde la sensación de estar afuera convierte al artista local en extranjero.

Si bien vivencio esta situación, no creo posible igualar la escena artística con el cartel, ya que éste representa una de las tantas formas de habitar la escena ligada a la producción de arte y su exhibición pública.

Pienso que construir un escenario de artistas en vidriera que no deje entrever otros modos de producción, cruces entre artistas y diálogo con distintos espacios, lleva a reducir las posibilidades de apertura, movilidad y visibilidad de lo que conforma nuestra escena artística cordobesa.

Quizás sea similar a lo que acontece al percibir una obra de teatro donde el protagonismo mayor lo poseen los actores mientras que el resto de las personas que trabaja para la puesta en escena cobra menor visibilidad. Pero cuando los actores después de la función suelen reconocer públicamente su labor aparecen en el escenario el resto de los integrantes, el público aplaude, los reconoce y comienza a comprender como se conforman la escena en ese espacio y tiempo.

Pues en la escena artística también sucede:

Que hay espacios de arte, reconocidos o no, que reciben e integran propuestas diversas de forma horizontal.

Que hay artistas de trayectoria que comparten sus experiencias, producciones, y proyectos, con otros artistas fuera y dentro del cartel.

Que hay docentes comprometidos con la educación artística, que activan y movilizan pensamientos.

Que hay artistas en cartel que invitan a otros para estar en cartel.

Que hay artistas, y público en general, que acompañan a los artistas jóvenes.

Que hay artistas que generan nuevos vínculos con otros artistas.

Que hay talleres de arte, clínicas, reuniones, ciclos de charlas que abren al diálogo, a la reflexión.

Sin duda existen otras circunstancias que inquietan a la escena artística, pero no tengo certezas, más bien incertidumbres, sólo hablo desde mi experiencia.

* / *

Grupo Selva Negra

Sergio Álvarez (Caleta Olivia, Santa Cruz, 1978).

Guillermo Lupiañez (Córdoba, 1974).

José Quinteros (Córdoba, 1980).

Alicia Sánchez (La Carlota, 1982).

Actualmente residen y trabajan en Córdoba, Argentina.

Reseña panorámica

Podríamos decir que el campo del arte es una trama compleja conformada por una serie de unidades, diversos agentes, factores de movimiento y relación, que interactúan en él. Cuando hablamos de unidades nos referimos, en general, a:

Artistas: consagrados, emergentes, de poca trayectoria, los que dejaron de producir por algún motivo (laboral, económico, ideológico, social, político...), los que no producen pero igualmente están generando arte a través de otras prácticas, teniendo otra función o rol por ejemplo, la docencia, el taller.

Instituciones: museos, galerías, centros culturales, espacios independientes, salones, congresos, clínicas, centros educativos (talleres, escuelas de artes...), entre otros circuitos, donde se mueve el arte, consagrando a los artistas y sus producciones.

Público: que consume o no obra, entendido o no en el tema.

Otros agentes o intermediarios: curadores, marchantes, coleccionistas, críticos de arte, que pueden incluir la promoción del arte a través de medios de comunicación: diarios, revistas, TV, Internet...

El campo, entonces, tiene vida y trascendencia en el tiempo gracias a los diferentes actores y factores en interacción, que en su accionar, van tomando nuevas formas y generando nuevas “escenas” a través del tiempo.

Una escena, en este caso la escena cordobesa del arte, sería un momento determinado dentro del campo; una parcialidad o lapso de tiempo que se sucede entre otras escenas, conformando en su totalidad, la identidad del mismo y en la cual los diversos agentes y factores tienen una determinada actuación.

La idea de escena, infiere una noción de *congruencia* más o menos orgánica y fluida,

que ésta tendría en el tiempo, con el resto de las escenas pasadas y posibles posteriormente. Es valiosa esta noción de congruencia, entre los diferentes momentos que nos muestra el contexto que posee actualmente el medio de Córdoba, porque pone en evidencia la *carencia* de recursos necesarios para capitalizar la forma y el contenido de lo actuado. Es una carencia de registro, difusión, discusión, crítica, análisis y reflexión que podrían quedar plasmados e incorporados para hacer más consciente y profesional el desarrollo que tienen las actuaciones de artistas, instituciones y público, en el tiempo.

Esta carencia genera la falta de un conocimiento o apropiación profunda de lo que es la escena real y la imposibilidad de generar un concepto ideal de escena. No sólo se podría desarrollar, movilizar y enriquecer aún más la dinámica de sus factores si existiera un verdadero registro y reflexión, sino que también se descentralizaría el valor del presente, generando una lectura continua, referencial de la historia del arte en Córdoba y por otra parte constituiría una forma de contacto de lo interno del arte con lo externo, lo social, desarrollando su profesionalización y abriendo un campo de registro que valore la experiencia artística como productora de conocimiento y cultura.

Frente a esta problemática, las instituciones también se ven afectadas; las vías de circulación, los espacios, las publicaciones, los intermediarios, se han ido transformando y multiplicando, generando diversas posibilidades. Pero todos estos factores,

dado que están en permanente formación, dependen del tiempo requerido para instalarse y dar respuestas al clima adverso en lo económico, lo burocrático, la falta de experiencia y el permanente cambio.

Institucionalmente, la entrada en escena de nuevos intermediarios vuelve más complejo el campo: las figuras de gestores, galeristas y curadores están definiendo su identidad, alcances, modos de operación, que en su desarrollo particular influyen en las prácticas del resto del contexto. El tiempo da pruebas de la naturaleza del arte, tanto por lo que queda en él, como por lo que desaparece. Debido a este desarrollo por el que está pasando el contexto social y profesional del arte, es que es tan urgente la necesidad de resolver la carencia de un aparato crítico y reflexivo, que se base en la profesionalización.

Las instituciones definen sus posiciones y funcionan como filtros para el trabajo de los artistas de su contexto, como agentes de consagración y habilitadores para el contacto del arte con el público.

Las instituciones del ámbito privado suelen incidir en la definición de los lenguajes materiales de las obras y en las conductas de los artistas que aspiran o se mantienen en ellas, incluyendo a aquellos que buscan diferenciarse, llegando en ciertos casos a desvirtuar el sentido del artista como productor cultural, proponiéndoles sistemas y formas de producción que se ajusten a las formas de consumo del momento (moda), en función de objetivos puramente económicos.

También existen instituciones, generalmente públicas, con otro tipo de perfil propicio para que se desarrollen problemáticas, argumentos y lenguajes diferenciados del circuito comercial, dado que en sus proyectos se brinda contención a otras búsquedas como la experimentación, la investigación, la recreación.

Por otra parte, las instituciones son responsables en parte de que la función del entretenimiento esté centralizándose y opacando otras posibles funciones de las que el arte puede ser fuente; prueban su resistencia y permanencia, atrayendo al público a un contexto de entretenimiento y consumo, sugerido o evidenciado, adaptándose a las tendencias globalizadoras del museo *shopping*, museo centro de recreación, centro cultural de esparcimiento. Esto caracteriza a las galerías, ferias y museos más carismáticos, y los artistas hacen pases entre sus necesidades y su ética para moverse en este medio. Por su parte el público se ve sometido a estas prácticas culturales sin saber, a veces, lo condicionadas que están y su relación con los artistas se ve trasformada por intermediarios, como gestores y curadores, que digieren las propuestas definiendo también diferentes tipos de públicos, formas de recepción y consumo.

Lo cultural se desarrolla como empresa y la búsqueda de eficiencia no se hace a través de los parámetros que el arte tiene para buscar su excelencia, sino siguiendo los recursos de mercado.

Por otra parte, los responsables de la administración de espacios de arte están, en

nuestros días, marcando la necesidad de que los artistas se responsabilicen, a su vez, de lo que ocurre en escena y puedan sentirse también administradores involucrados y responsables de los espacios y los acontecimientos que éstos generan. Los artistas deben tomar conciencia de esta problemática, para que las instituciones no dependan exclusivamente de la administración formalizada sino también de una relación con la comunidad artística, para que así ésta pueda formar parte de los perfiles de los espacios más allá de la muestra de sus obras.

La dinámica de la escena cordobesa nos permite comprender cómo se compone y ahondar en las diversas *problemáticas* que se generan a raíz de la circulación de sus actores y factores: qué artistas están “en cartel”, cuáles no, por qué razones sucede esto y aquello; qué o quién lo permite (instituciones, gestiones, políticas, prensa, la fama del artista, el valor de su propia obra...) y con qué fundamentos; qué determina las periferias y el centro; cuáles son las instituciones que consagran a los artistas y sus obras, cuáles son los circuitos en los que está habilitado el artista, dónde o cómo debe moverse para progresar dentro del campo, qué es lo que artistas, instituciones, gestiones políticas y medios buscan a través del arte en cada caso (fama, prestigio, capital, conocimiento, exposición, doctrina, comunicación, generar cultura...); cómo es el consumo de la obra, cómo accede el público a las obras de arte, qué función

cumple el arte para ellos (entretenimiento, ocio...) entre otros factores.

Ante todo esto, hoy no se pueden establecer parámetros fijos para encontrar las delimitaciones entre lo central y lo periférico, sino que el contexto está sometido a un dinamismo tal, que las diversas manifestaciones se desplazan bajo diferentes sistemas de valoración. Por eso es que estas dos nociones, centro y periferia, responden más a una necesidad de ordenar los estímulos de un campo complejo que a una realidad concreta. Aun así, existen profesionales, instituciones y manifestaciones asociadas al éxito, que no dejan de ser relativas según los criterios con que se las juzgue. La misma naturaleza y práctica social histórica del arte, impiden definirlo o dimensionarlo, al menos de forma permanente. Esa inconsistencia y relatividad propias del arte, son las que designan la relatividad tanto de las periferias como las del mismo centro. Y es que generalmente cuando creemos encontrar elementos que prueben la consagración de una posición central en el ámbito, ésta proviene de criterios, formas de valoración y consagración que son externas, como las del *marketing* o la gestión (una herencia del mismo). Un claro ejemplo de esto es la idea de “cartel” entendido como un momento de máxima exposición dentro de la escena, idea que conlleva el contenido comercial que le da origen; una forma muy visible, que no sólo evidencia la presencia de los artistas y de las instituciones del momento, sino que además resulta en una forma parcial y relativa de consagración y materialización de lo que ocurre en la escena.

En un marco de éxito económico, de gestión y de trabajo de producción, las experiencias y obras de la “periferia” pierden visibilidad ante los ojos de una comunidad atraída por la solvencia material. El resultado de esto es que el conocimiento, obtenido de esas experiencias asumidas como periféricas y a veces marginadas, no accede a la posibilidad de ser valorado culturalmente, dando sus propias perspectivas. Dentro de esto, la inclusión de las manifestaciones y experiencias de la periferia en el seno del centro consagrado, podrían dar un intercambio o pluralidad movilizadora, primero en la comunidad artística y luego en la comunidad en general.

Frente a este panorama, parece ser que a los artistas de nuestro tiempo no les queda más que luchar contra la marea de lo inconsistente en lo que se ha convertido el campo del arte, más específicamente el escenario cordobés, en los últimos años; pareciera que existe una presencia de un pasado impreciso que pesa con sus definiciones y conflictos sobre un presente resultante que desea para su tiempo mayores certezas de las que ha conseguido.

Septiembre del 2007

* / *

Cecilia Mandrile

(Córdoba, 1969). Actualmente reside y trabaja en Nueva York, Estados Unidos y Jeddah, Arabia Saudita.

Eduardo Padilha

(Brasil, 1964). Actualmente reside y trabaja en Londres y Amsterdam.

From: Cecilia Mandrile
<mandrile@btinternet.com>

To: Edu Hotmail
<edupadilha@hotmail.com>

Subject: ParaBrisas

Cecilia: Pensando en nuestro diálogo por venir, estaba leyendo *Six Memos for the Next Milenium*, textos que Italo Calvino escribió para cuando ocupara la cátedra “Charles Elliot Norton Poetry Lectures” en Harvard. Nunca llegó a dictarlas. Murió sorpresivamente poco tiempo antes. Este libro contiene un apéndice muy interesante donde habla del “arte de empezar y el arte de acabar”. Estos textos me hicieron reflexionar sobre varios aspectos de la permanencia e impermanencia, sus pros y contras, y muy particularmente los “compromisos” establecidos en relación a las “escenas” artísticas debatido en Parabrisas: quién forma parte de la escena, qué constituye una escena artística: presencias, ausencias, memorias, mitos...

Me interesa en particular dialogar con vos sobre “escenas” en este intercambio convo-

cado por Lucas, por muchas razones. Porque siento y respeto tu obra y tu aproximación a la obra; porque esa actitud está inevitablemente teñida por los desplazamientos y la comprensión de la (no siempre comprendida) intensidad que los compromisos impermanentes implican, por tu perseverancia en el pensamiento y producción de tu obra, como así también por el compromiso en “pertenecer” y contribuir a cada espacio que ocupamos, que como bien sabemos, es un desafío constante; un desafío y un compromiso que elegimos-*sweet battle*!!

También por la similitud de nuestros recorridos. Los dos venimos de Sudamérica, pasamos por Estados Unidos y nos conocimos en Londres, donde encontramos afinidades inmediatas, intercambiamos experiencias, diálogos, y así (con)formamos parte de una escena, una de las tantas escenas de esta ciudad. Creo que podríamos *comenzar con el arte* de discutir un poco de lo que cada “posta”, cada “escenario” significa para nosotros.

Eduardo: Estuve pensando sobre la propuesta del proyecto Parabrisas en Córdoba. Cuando recibí tu invitación estaba partiendo a Holanda a instalar la exposición que inauguré allí recientemente. En el tren, estaba leyendo *Curating Subjects* publicado por un artista colega y curador, Paul O'Neill. El libro contiene entrevistas y *statements* de más de 15 profesionales debatiendo ideas sobre su influencia y participación en el “hacer de la escena”.

Este libro ha sido de gran inspiración para reflexionar sobre nuestra situación como artistas y en particular en nuestra trayectoria, nuestro constante movimiento. Nos movemos de escena en escena, cambiamos tantos “placards”, lo que no condice con las reglas de hacer un “*hit!*”.

Estar en “escena” es una compleja conjunción de elementos, difícil de rastrear, pero un punto interesante de analizar. Como artistas permanecemos en la primera fila ocupados en la investigación de nuestros temas y a la vez en la última fila de la jerarquía de la producción existente en el mercado del arte para formar parte de la escena. Hay demasiados contactos y situaciones que permanecen fuera de nuestro alcance para situarnos en esa escena. Por otra parte, nuestro camino, solitario por naturaleza, se presenta como una utopía que se contradice con la idea de formar parte de una escena. Esto prueba ser un “hide and seek game”...

Personalmente, revisitando algunos momentos de mi pasado/producción, pienso que he formado parte de escenas sin haber sido validado por el sistema. En el sentido que muchas obras me han empujado para la etapa siguiente, en la que me encuentro ahora... En otras palabras, soy un sobreviviente que tiene la capacidad de articular/se en el espacio a través de la obra. Por lo consiguiente estoy “haciendo la escena” a mi propio modo.

Ha sido un acto constante en mi práctica artística el acto de manipular y transgredir sutilmente los valores a través del uso de materiales encontrados que emergían en

los entornos dados, espacios donde trabajaba sin esperar grandes gestos. En tiempos en que la postproducción y la saturación de información disponible hace el hecho de estar en escena en sentido democrático más fácil que nunca. Paradójicamente, los valores económicos y políticos del sistema se resisten a validar la pluralidad de escenas que coexisten en el momento...

Cecilia: Me reconforta este diálogo, y la obra que estás produciendo. Es muy extraño hablar de escenas y pluralidad de escenas, desde una cierta “escena ausente” en la que habito estos días, bajo un cielo de Ramadán. Me entusiasma tu escrito, y ciertamente hay actitudes comunes en nuestra aproximación a la obra y la conciencia de nuestra posición de alguna manera errante en lo que pueda discutirse como escena. Esa “escena en movimiento” hace de nuestra obra de algún modo un teatro itinerante, y como tal la comprensión/aceptación/decisión (?) de no ser validados como sujetos permanente en ese cartel (?).

Considero tus reflexiones al respecto extremadamente sinceras y desafiantes. Respondiendo a tu pedido de seleccionar los temas más interesantes para sacar algunas conclusiones para Parabrisas... comenzaría con una analogía entre nuestros *statements*: Mencionás que “nuestra situación como artistas en constante movimiento... mudándonos de escena en escena, cambiando constantemente de ‘placard’”. Si entiendo bien tu concepto de *placard*, ¿es lo que para nosotros es un arma-

rio? ¿Un recipiente para guardar cosas? ¿un espacio confinado?

Si es así, permite la analogía con *OneOther/UnOtro* (del proyecto *Betweening*) donde intento reflexionar sobre la impermanencia, cuando el “movimiento puede convertirse en la trampa más profunda”

Como bien decís, nuestro camino es la soledad, y con respecto a las “escenas” prefijadas, el “cartel” que nos queda se transforma en el juego de las escondidas... –tu término “*hide and seek*” se presenta como más preciso—. Los compromisos impermanentes con las escenas son cuestionables, pero muy válidos también y enriquecedores, particularmente si consideramos la coexistencia de una extrema pluralidad de escenas (“internacional vs. regional”, “*mainstream* vs. alternativa”).

En todo caso comparto tu propuesta de aceptar el ser artífice de tu propia escena. Creo que muchos “artistas” lo hacemos (posiblemente como una de las bases más sólidas que sostiene la coherencia de la producción artística).

Volviendo a la propuesta de Lucas y su invitación, cabe mencionar que mi última exposición individual en Córdoba fue en el año 2000. Dudo que mi obra permanezca en el imaginario local... no tengo más “placard” allí. Como en tu práctica constante, en la que vos hablas de “materiales encontrados” en el espacio dado, donde y con que trabajar “sin esperar grandes gestos...” Yo, y simplemente dando un pequeño giro a tu idea, traslado y traduzco objetos en “espacios encontrados” esperando que la emer-

gencia de estos gestos pequeños validen el compromiso en la presencia del “Otro” en escenas impermanentes.

Eduardo: Bueno, he aquí una corrección; cuando dije “placard”, era “póster” (cartel). En portugués uno dice “trocadillo”, jugando con dos palabras que se combinan o complementan. Y en este caso en inglés *scene-placard* (o *poster*)... estar en escena y en el cartel. Hoy en día puede haber muchas escenas, validadas o no. Puede ser que estás produciendo una escena (tu propio lenguaje) pero el cartel lo pone la galería o la institución. Una sin la otra no funcionan por varias razones obvias y tal vez naturalmente la falta de una desgasta la imagen de la otra...

Estar en escena para mí representa estar de una manera u otra en sintonía con los asuntos que pasan en el ambiente donde trabajas. Sea reintroduciendo material usado o generando espacios, como bien dijiste, con la intención de generar un pensamiento que conecte los enlaces perdidos con respecto al medio en que te encuentras.

Cecilia: Gracias, Edu, por tus reflexiones y aclaraciones, como ves las trampas de las traducciones se nos imponen nuevamente. Valga esta confusión de términos para proyectar analogías que conservan validez. De escena en escena, nos traducimos una vez más, y como siempre, traducimos las heridas...

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2007
en Baez Impresiones / Obispo Trejo 171
Córdoba, Argentina.

¿en qué pensamos cuando hablamos de escena?

Parabrisas (a)

Parabrisas propone un cruce
entre artistas de Brasil y la escena cordobesa
y lo aprovecha para preguntar/se
¿Qué es *escena*?

Cuidado de la edición:
Gabriela Halac

Corrección:
Daniela Martín
Martín Cristal

Diseño:
Di Pascualeestudio

Primera edición: septiembre de 2007.
100 ejemplares numerados

A/E

Ediciones DocumentA/Escénicas

(cartel)

Parabrisas (i) Intervenciones en el espacio público de la ciudad de Córdoba
en el marco del Festival Internacional de Teatro del Mercosur 2007

Xepa / Marcelino Peixoto y Viviane Gandra. *Acciones.* Sábado 29 de
septiembre, Plazoleta del Fundador. Domingo 30 de septiembre, Paseo del Buen Pastor.

Juan Der Hairabedian. *Pequeños Monumentos - Montañas de Café*, acción y
construcción colectiva de escultura efímera. Martes 2 de octubre, plaza San Martín. Idea y
pre-producción: **Juan Der Hairabedian**. Producción: **Juan Der Hairabedian +**
transeúntes circunstanciales. Asistentes de producción: **María Basmajian, Félix Rasjido,**
Cecilia Richard, Soledad Sánchez Goldar.

* * *

Parabrisas (e) Exposición en espaciocentro, galería de arte. Octubre de 2007.

Natalia Blanch (Córdoba, 1971), **Carina Cagnolo** (Córdoba, 1968),
Oscar De Benedectis (Córdoba, 1968), **Pamela de la Vega** (Córdoba, 1981),
Juan Der Hairabedian (Córdoba, 1971), **Marta Fuentes** (Río Cuarto, 1969),
Viviane Gandra (Belo Horizonte, 1977), **Marcelo González** (Córdoba, 1975),
Cecilia Mandrile (Córdoba, 1969), **Marcelino Peixoto** (Belo Horizonte, 1971),
José Luis Quinteros (Córdoba, 1980).

* * *

Idea original y curaduría: **Lucas Di Pascuale**

Apoyan:

RAIN, Rijksakademie Artists' Initiative Network (Holanda),
CEIA, Centro de Experimentação e Informação de Arte (Brasil),
Agencia Córdoba Cultura,
Ediciones DocumentA/Escénicas,
espaciocentro Galería de Arte Contemporáneo.

(escena)