Mirada y contexto.

Confrontación de discursos, debates, y otros intentos de diálogo en el arte argentino contemporáneo.

Insights and Context.

Confrontation of speeches, debates, and other attemps at dialogue in Argentine contemporary art.

Mirada y contexto

Confrontación de discursos, debates, y otros intentos de diálogo en el arte argentino contemporáneo.

Insights and Context

Confrontation of speeches, debates, and other attempts at dialogue in Argentine contemporary art.

Trama se propone realizar una publicación anual documentando las actividades del programa. En cada edición invitados especiales aportan sus textos para contribuir con los temas desarrollados durante el año. La información en esta publicación se complementa con la documentación que puede verse en **www.proyectotrama.com.ar**

Trama plans to make a yearly publication documenting the programme's activities. In each issue special guests make contributions related to the subject of the year. The information in this publication is complemented with the documentation that can be found at **www.proyectotrama.com.ar**

Staff

Publicado por Trama

Editores
Claudia Fontes
Pablo Ziccarello
Irene Banchero

Director de arte
Mario Gemin

Diseño Gráfico
Pedro Cendoya

Traducción
Florencia Battiti
Celeste Iriondo
Claudia Fontes

Corrección
Marina De Caro
Davis Miles
Claudia Fontes

Pre-impresión e impresión
Imprenta El Faro
Mar del Plata

Tirada
1000 ejemplares.
Septiembre 2002.

Agradecimientos

Agradecemos el apoyo, los consejos,
la paciencia y la energía de:

We give thanks for the support,
advice, patience and energy to:

Santiago García Aramburu
Marina Baron Supervielle
Gustavo Bruzzone
Laura Buccellatto
Luis Camnitzer
Américo Castilla
Diego De la Canal
Marcelo de la Fuente
Lucio Dorr
Silvia Fehrmann
Gertrude Flentge
Ana Longoni
Sebastián López
Santiago García Navarro
Mario Gemin
Mauro Herliztca
Natascha Hinsch
Tadeo Luna
Matilde Marín
David Miles
Marcelo Pacheco
Nazarena Pereyra
ramona
Adriana Rosenberg
Irene Singer
Clelia Taricco

Copyright Proyecto Trama
Fundación Espigas
Av. Santa Fe 1769 - 1er piso
1060 Buenos Aires
Argentina
Tel. (54 11) 481 57 606
www.proyectotrama.com.ar
e-mail: info@proyectotrama.com.ar

2000

Editorial Trama

"Unámonos, unifiquémonos,
añadámonos, sumémonos, adicionémonos,
reunámonos, liguémonos, recopilémonos,
aliémonos y enlacémonos,
conciliémonos, y aglutinémonos,
adhierámonos, amalgamémonos y barajémonos,
enrosquémonos, embebámonos e intercalémonos
y entrelacémonos y entremezclémonos y
entretejámonos."
Jorge de la Vega en *Proximidad*, canción, 1968.

Esta es la primera publicación de Trama. Nos gustaría ante todo presentarnos y contar las motivaciones y circunstancias que nos llevaron a comprometernos con este programa para artistas.

No es fácil determinar cuándo o cómo nació Trama. La necesidad de un programa de este tipo se había ido gestando en cada uno de los artistas que lo organizamos de maneras muy diversas.

A fines de los '90 cada uno de los artistas generadores del proyecto tenía una visión y experiencia diferente del medio artístico local pero coincidíamos en que el contexto no satisfacía las necesidades de intercambio que teníamos como artistas[1]. Sabíamos que sólo a través del debate colectivo de circunstancias que nos afectaban individualmente podíamos lograr construir una plataforma de investigación que enriqueciera nuestra práctica artística.

Una primera versión del programa Trama se llamó El Potrero y fue esbozada por Claudia Fontes en 1997, durante su período de trabajo en la Rijksakademie van beeldende kunsten en Amsterdam. La motivación principal de aquel anteproyecto era la necesidad de generar en Argentina un espacio de discusión en donde se construyera colectivamente pensamiento artístico y se legitimaran las referencias del contexto local. Ya de regreso, compartió este boceto de proyecto con distintos colegas hasta que el programa tomó forma definitivamente en 2000.

En enero de ese año surgió el apoyo para concretar El Potrero desde el Ministerio de Relaciones Exteriores Holandés / Cooperación para el Desarrollo a través de la red de iniciativas de artistas Rain, que conecta iniciativas de ex-participantes de la Rijksakademie. Rain nos permitió acceder al trabajo de artistas provenientes de contextos tan disímiles -y por momentos tan cercanos- como Indonesia, India, México, Mali, Sudáfrica y Brasil. La posibilidad entonces se presentó como única e invitaba a realizar una apuesta máxima: elaborar un programa cuyo objetivo principal fuese crear una plataforma de investigación que funcionara como una *interface* entre la producción de las artes visuales y la sociedad, a la vez que fuese un espacio de legitimación del pensamiento artístico dentro del ámbito social y político, para poder confrontar conclusiones en un eje internacional que fluiría en una dirección sur-sur.

Los artistas responsables de la construcción y puesta en práctica de estas ideas fuimos entonces Claudia Fontes, Leonel Luna, Pablo Ziccarello y Marcelo Grosman. Y el proyecto pasó a llamarse Trama. Entre los cuatro buscamos y debatimos una estructura posible; intercambiamos ideas con distintos grupos de artistas, operadores culturales e instituciones durante varios meses a fin de elaborar un programa emergente de las necesidades del medio con fundamentos concretos.

Decidimos crear un programa que interpretara la producción artística como un sistema de reflexión visual y de pensamiento entre pares, con una estructura horizontal y rizomática. Nos propusimos hacer visible, fluida y accesible la red natural de interrelaciones entre artistas e intelectuales de la escena cultural argentina y de ésta con las escenas culturales regionales e internacionales promoviendo la formación de distintos canales de intercambio y facilitando la cooperación y confrontación entre artistas.

La Fundación Antorchas se vio atraída por nuestro interés en priorizar una distribución más equitativa de recursos e información referidos a la producción artística en las distintas provincias de nuestro país y nos ofreció su apoyo. Aún entonces fue necesario para sobrevivir buscar un modo según el cual el programa tuviera jerarquía institucional, sin transformarnos en una institución. Entonces pedimos "asilo" institucional en la Fundación Espigas, y recibimos la mejor de las bienvenidas. Gracias a la comprensión y el apoyo de Marcelo Pacheco y de Mauro Herlitzca, trabajamos de manera absolutamente independiente, pero amparados por la estructura institucional de la Fundación. Sobre esta base más estable, determinamos dar una duración de cinco años al proyecto, planteándonos funcionar como un programa flexible de estimulación y respuesta a las necesidades de la comunidad artística.

Gran parte de la primera etapa organizativa estuvo abocada a la construcción de una red fluída de contactos con artistas en cuatro puntos del interior: Rosario, Córdoba, Tucumán y Provincia de Buenos Aires. En general hemos buscado asociarnos con artistas que de alguna manera hubieran generado ya alguna iniciativa en su lugar de trabajo y/o que tuvieran la posibilidad de convocar a otros artistas sin encarnar sentimientos sectarios.
A todos ellos se les invitó a participar organizando distintas situaciones propuestas por Trama. Mauro Machado en Rosario, Carlota Beltrame y Marcos Figueroa en San Miguel de Tucumán, y Daniel Besoytaorube y Mario Gemin en Mar del Plata, sumaron entonces desde la distancia sus opiniones y esfuerzos. Se comprometió en este primer año la participación generosa de varias instituciones y espacios de arte en cada uno de los nodos donde Trama estuvo presente con actividades: Universidad Nacional de Tucumán; Centro Cultural Parque de España, Rosario; Universidad Nacional de Rosario; "La Estación", Centro Cultural de la Municipalidad de Rosario; Fondo Internacional de Arte Contemporáneo, Mar del Plata; Teatro Auditorium de Mar del Plata; Centro Cultural Villa Victoria, Mar del Plata; y MAMba, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Duplus, Centro Cultural Recoleta, Fundación Proa, Centro Cultural Ricardo Rojas y Centro Cultural Casona de los Olivera, en Buenos Aires.

Con esta particular estructura de trabajo, comenzamos a planear nuestras primeras actividades. Nos inclinamos por realizar encuentros intensivos y cortos, en el cual participaran artistas de contextos muy variados. Nos interesa fomentar un tipo de energía que facilite la intensidad en el intercambio de propuestas y que ayude a evitar la formación de círculos cerrados de artistas.
Desarrollamos así en nuestro primer año dos modelos de encuentros de investigación para artistas: de análisis de obra y de confrontación, previendo un tercero multidisciplinario. Estos encuentros fueron acompañados de charlas públicas dadas por los artistas invitados tanto locales como extranjeros, en las que se los confrontó en algunos casos en pares y se concluyó con un debate de contextos.

Desde el primer momento, deseamos poder editar una publicación que multiplicara el efecto de cooperación y confrontación de ideas. Invitamos entonces a Marcelo Pacheco a pensar la particularidad de Trama en el contexto

actual del arte argentino, a Ana Longoni a enunciar el contexto histórico en el que se inserta Trama y a Sebastián López a preguntarse cómo funcionaría el programa dentro de la pluralidad de iniciativas de artistas emergentes en el mundo en los últimos años, y específicamente des-de la circunstancia política que implica una iniciativa generada desde una cultura post-colonialista en el escenario planteado por la globalización.

Agradecemos a Luis Camnitzer su entusiasmo y autorización para incluir su texto "El acceso a las corrientes hegemónicas del arte" en esta presentación. Si bien este texto ya ha sido publicado numerosas veces, en su mayoría en otros idiomas, nos resultó una herramienta oportuna para poner en palabras nuestra posición con respecto a la escena de arte internacional. Aunque Camnitzer se refiere a la escena internacional a principios de los '90, y su eje de discusión se ubica en la influencia hegemónica del mainstream sobre el mercado del arte, creemos que describe de alguna manera la escena internacional actual, si logramos transpolar el concepto de mainstream por el de globalización.

Finalmente, podrán encontrarse también una memoria de las actividades de Trama en 2000 que incluye una mención a la dinámica de trabajo propuesta, los artistas participantes y algunos de los proyectos desarrollados por los becarios. Esta información se complementa con el material que puede verse en www.proyectotrama.com.ar

El programa se planteó en 2000 un objetivo a cinco años. En aquel momento parecía imposible terminar el primero. En los dos años transcurridos algunos de los artistas gestores se alejaron, otros se sumaron, la energía sigue fluyendo. Mientras tanto aprendimos como artistas lo que sospechábamos desde el principio: el modelo de artista que deseamos es un artista responsable del espacio social en el que trabaja, que identifique en el otro -artista u espectador- un par con quien construir una herramienta indispensable para definir una política cultural propia: el pensamiento colectivo.

Trama, junio de 2002.

Notas

1. Claudia Fontes y Leonel Luna habían participado en 1994 y 1995 del primer Taller de Barracas en Buenos Aires coordinado por Pablo Suárez y Luis Benedit con el apoyo de la Fundación Antorchas. En el caso de Leonel esta experiencia se superpuso con su trabajo en la beca dirigida por Guillermo Kuitca. Ambos talleres fueron un referente muy importante en el intercambio de experiencias entre artistas. A su vez, Luna había sido uno de los gestores de los encuentros informales semanales en el "Club El Progreso" en los que se reunían los artistas Nicolás Guagnini, Luis Lindner, Fabiana Barreda, Liandro Carballo y Rafael Cippolini entre otros, a los que luego se sumarían en una segunda instancia Mariano Vilela, Dino Bruzzone y Pablo Ziccarello. Estos encuentros intentaron recuperar un espacio para intercambiar ideas entre pares, confrontando procesos y procedimientos. Ziccarello, perteneciente a una generación posterior, se dedicó desde sus años de estudio en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón a la organización de charlas, debates y actividades colectivas. En tanto, Fontes fue invitada entre 1998 y 2000 a coordinar los Encuentros de Producción y Análisis de Obra promovidos por la Fundación Antorchas en San Miguel de Tucumán y Mar del Plata, experiencia que luego influiría en la decisión de tender una red de cooperación artística de alcance nacional.


fundación
ANDREANI
Museo
de Arte
Moderno
MAMbA
¡¡¡IMPUNIDAD
Y MONOPOLIO!!!

Index *Indice*

2000 5 ***2000***
Editorial Trama Editorial Trama

Trama, 10 ***Trama, un proyecto***
a contemporary project ***contemporáneo***
Marcelo Pacheco Marcelo Pacheco

Notes in the middle 16 ***Apuntes en medio***
of the (battle) field ***del campo (de batalla)***
Ana Longoni Ana Longoni

Space of relations. 22 ***Espacio de relaciónes.***
Institutions ***Instituciones***
Sebastián López Sebastián López

Access to 28 ***El ingreso a las corrientes***
the mainstream ***hegemónicas del arte***
Luis Camnitzer Luis Camnitzer

Activities 2000 34 ***Actividades 2000***

Projects 38 ***Proyectos***
Horacio Abram Luján Horacio Abram Luján
Ernesto Ballesteros Ernesto Ballesteros
Claudia Contreras Claudia Contreras
Marina De Caro Marina De Caro
Nora Dobarro Nora Dobarro
Magdalena Jitrik Magdalena Jitrik
Claudia Martínez Claudia Martínez
Mónica Millán Mónica Millán
Res Res
Mónica Van Asperen Mónica Van Asperen
José Ferreira José Ferreira
Marco Paulo Rolla Marco Paulo Rolla

English version 52 ***Versión en inglés***

Trama, un proyecto contemporáneo

Marcelo Pacheco

Desde 1985/86 la transformación del campo artístico local y, en general, del campo intelectual, ha sido evidente. Cambios en el perfil de sus agentes, cambios en su dinámica, cambios en el funcionamiento de sus segmentos tradicionales, cambios con la aparición de nuevas funciones y posiciones. Modificaciones no sólo de contexto sino de articulación y de estructuras.

Se trata de una movilidad radical de los sistemas culturales que participan de un escenario mundial que también se modificó. El contexto de la globalización no significa simplemente una geografía extendida ni un concepto novedoso en sus dimensiones espaciales. La mundialización obliga a repensar las ideas modernas de territorialidad, nacionalidad e identidad, construidas a fines del siglo XIX, al mismo tiempo que, como contexto de hecho, reordena la cartografía cultural y sus mapas y necesita de nuevos instrumentos de navegación y de diagnóstico. Los ejes políticos, económicos y culturales fijados en la modernidad, muestran movimientos y deslizamientos transversales que atraviesan la comunidad mundial con una dinámica hasta ahora desconocida. Fundamentalmente se trata de nuevos sistemas de relaciones, de información y de posiciones, que dibujan nuevas constelaciones de jerarquías y de hibridaciones.

En esta situación el arte argentino no sólo modificó sus paisajes estéticos, sino también sus sistemas de formación, promoción, legitimación y circulación, así como sus escenarios discursivos. No menos de tres oleadas sucesivas de artistas han ido fijando las nuevas reglas de interacción, en juegos de ensayo y prueba constantes. Desde el estallido evidente de la autoridad y la auto-referencia de la transvanguardia y la neofiguración acrítica de los años ’80, las maneras, los dispositivos y los discursos mandantes comenzaron a fisurarse. En procesos que combinan elementos locales con elementos internacionales, las instituciones, la crítica, la historiografía, los lugares de exposición, los espacios de intercambio y de aprendizaje; la práctica curatorial, el coleccionismo, el periodismo cultural, las revistas especializadas y la producción editorial; las relaciones entre los sectores públicos y las organizaciones privadas, los programas de becas, los premios y concursos, la presencia en los medios masivos de comunicación, las nuevas teorías sobre mecenazgo, patrocinio y gestión cultural, los comportamientos del mercado regional e internacional, tanto de capital como simbólicos, todo se ha reciclado con antiguos o nuevos protagonistas, apareciendo posiciones inéditas en el campo artístico. Redes de colaboración y maneras de operar que, finalmente, han incluido, sin duda, a las artes visuales en los mecanismos de producción característicos de las industrias culturales mundializadas que responden a la lógica de la sociedades tardo modernas.

Panorama al que se suma, como dato no menor, la ubicación estratégica que adquiere “el arte de América Latina” en el imaginario (institucional, cultural y de inversión) europeo y norteamericano, aún con sus limitaciones y su clara tendencia a trabajar sobre un simulacro de lo latinoamericano, como maqueta de una diferencia necesaria en occidente. Escenario que trae consigo el riesgo de no mirar con suficiencia lucidez los espejismos de un “arte global” y de segmentos globalizados de consumo, estimulados a través de eventos transterritoriales que funcionan, otorgando credenciales de circulación en el nuevo orden del mundo “sin fronteras”, a través de marcos internacionales espe-

Participantes del Encuentro de Confrontación de Obra en Buenos Aires trabajando en el MAMba con Jaroslaw Kozlowski.

Participants of the Meeting for Confrontation of Artwork in Buenos Aires at work in MAMba with Jaroslaw Kozlowski.



Fotografía: Res.

cíficos reciclados como las ferias de arte, las bienales y los museos convertidos en franchising rentables de exportación.

En la complejidad y en la novedad que estas situaciones plantean es fundamental, desde lugares tan periféricos y poco profesionalizados como la Argentina, plantear programas capaces de trabajar con dinámicas actuales. Trama como "programa independiente de cooperación y confrontación entre artistas" es uno de los ejemplos más interesantes dentro de las nuevas estrategias que se proponen desde la Argentina y en conexión transversal con diferentes partes del mundo. Fundamentalmente porque los artistas que pensaron Trama aceptaron y asumieron, desde el inicio, la necesidad de formatos cada vez más porosos y provocativos, eficaces y contagiosos, horizontales y rápidos. Todos adjetivos que no coinciden, a pesar de las similitudes aparentes, con la simplificación de una lectura de lo postmoderno caracterizado por lo instantáneo, lo fugaz y lo liviano.

Un poco de historia... Los cambios en el territorio de diálogo y formación de los artistas de las nuevas generaciones, se intensificaron ya desde los últimos años de la década del '80. Se trata de un proceso múltiple que se pone en evidencia a partir de antecedentes claves como las Becas y los Talleres iniciados por Guillermo Kuitca -en sus diferentes y sucesivas ediciones que aún continúan- y el Taller de Escultura en Barracas, financiado por Fundación Antorchas,

y dirigido por Luis Fernando Benedit y Pablo Suárez. Un porcentaje mayoritario de los artistas que han ocupado la escena local durante los '90, y especialmente después del impacto inicial del Rojas, han tenido que ver, de manera directa o indirecta, con mayor o menor continuidad, con estas dos experiencias que, aún en sus diferencias básicas, muestran ciertas similitudes de comportamiento y planificación. Ambos Talleres tienen en común su despliegue de discusión y confrontación de ideas, métodos y maneras de producción de obras. Asimismo, ambos espacios actuaron como lugares de formación de artistas jóvenes a través de redes de intercambios dinámicos con el medio local e internacional, incluyendo visitas o asistencias periódicas de historiadores del arte, críticos, curadores o especialistas en filosofía o estética.

Las tareas desplegadas simultáneamente en otros espacios, inicialmente alternativos, como el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires, o en clínicas en el ámbito privado, de artistas-curadores como Jorge Gumier Maier o artistas como Mónica Girón, también contribuyeron en el desarrollo inicial y posterior de todos estos cambios estructurales. Experiencias como la cátedra de Arte Contemporáneo en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, con Marcos Figueroa y Carlota Beltrame, o los seminarios del artista chileno Gonzalo Díaz en la Universidad Nacional de San Juan, son otros ejemplos de esta saludable diversidad que se extiende, además, a lo regional.

Otro dato importante para destacar, es la activación de canales de intercambio y de participación que conectan, en direcciones múltiples, el ámbito nacional. Becarios de diferentes puntos del país participan de experiencias en Buenos Aires, al mismo tiempo que modelos de clínicas con parámetros contemporáneos se multiplican en ciudades como La Plata, Rosario, Córdoba, Tucumán y Bariloche. Ya en los últimos años, un nuevo programa implementado por Fundación Antorchas en cooperación con instituciones públicas y privadas en varias provincias, trabajó en direcciones similares y complementarias al establecer grupos de trabajo y discusión teórica y práctica de obras. La afirmación de modelos institucionales renovados como el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, se van sumando a estos engranajes.

Esta dinámica de intercambios internos se amplía al exterior, a partir de diversos programas de estadías y becas en instituciones europeas y de los Estados Unidos que muestran, en los últimos 8 años, un importante número de artistas locales que estudian y, sobre todo, producen, temporalmente, en otros lugares del mundo. Se trata de artistas argentinos que conviven, en la confrontación de obras e ideas, con artistas procedentes de muy diversas comunidades del planeta, como parte de este proceso acelerado de mundialización de los circuitos culturales. Milán, Londres, Houston, New York, Amsterdam o Barcelona son puntos de encuentro de experiencias disímiles, muy lejos ya de la vieja tradición moderna de los viajes de estudio que, desde el siglo XIX, realizaban los intelectuales hacia los países llamados centrales.

En esta escena que se transforma es sustancial, además, el nuevo tramado que se establece entre diferentes generaciones para la formación de los artistas jóvenes y por fuera del esquema tradicional de la "escuela de arte", implementado en el proyecto de la modernidad y sus disciplinas de enseñanza. Tanto en situaciones formales como los talleres Kuitca y Barracas, como en ámbitos más informales como el Rojas, la presencia de artistas de los '60 y los '70 marcaron diferentes intentos por reconstruir un tejido de experiencias que señalan no necesariamente continuidades, pero sí, la pertenencia en común a un territorio mayor dentro de la historia cultural argentina. Los efectos de

Grupo de participantes del Encuentro de Análisis de Obra en Buenos Aires.

Group of participants of the Meeting for Analysis of Artwork in Buenos Aires.



aniquilación de todas las redes comunitarias y sociales implementada por la violencia de la última dictadura militar, hacían del escenario un campo arrasado y sin vínculos aparentes, salvo los domésticos e interpersonales. Ciertas presencias claves de referentes, más expuestos o indirectos según cada caso, fueron nutriendo las sensaciones de una historia que se recuperaba. Con los consiguientes, y quizás inevitables, problemas de violencias parricidas y filicidas que también fueron llenando y enturbiando la escena. Algunos alumnos desterrados y algunos "maestros" denostados, fueron parte de un imaginario de traumas personales o grupales que, más allá o más acá del anecdotario, fueron impulso también para proyectos diferentes que, como Trama, buscan crear un sistema de encuentro y reflexión horizontal.

En este contexto, por cierto sinuoso, con sus pliegues y repliegues, con sus ritmos locales pero también con sus huellas globales, es donde Trama hace su aparición en el año 2000. Su lanzamiento en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMba) fue celebrado por muchos, mirado con cautela por otros y cuestionado por algunos. Sin embargo, el efecto sobre la comunidad artística local -y no sólo dentro del perímetro doméstico de Buenos Aires- se hizo evidente desde un principio.

El origen mismo de Trama es síntoma de una situación que, como vimos, se inicia a mediados de los años '80. Pero lo importante es que se trata de un giro más sobre antecedentes muy recientes. Es, en realidad, sobre el balance deficitario de las experiencias ya probadas en la década del '90, que este proyecto aparece. Trama no actúa sobre el viejo escenario heredado, sino sobre historias actuales que mantenían resabios de estructuras tradicionales. Un grupo de artistas jóvenes con cierta visibilidad local, discutió y pulsó durante meses ideas, estrategias y políticas para darle forma a un programa "independiente móvil y flexible, permeable y receptivo", intentando "responder a necesidades de vínculos equitativos y horizontales en la estructuración de la comunidad artística a la que pertenecen". Los enunciados son claros y también el objetivo principal de "crear una plataforma de investigación que funcione como una interface entre la producción artística y la sociedad".

Trama, respondiendo a necesidades básicas, buscó enseguida aligerar el peso de su posible



Grupo de participantes del Encuentro de Análisis de Obra en Rosario.

Group of participants of the Meeting for Analysis of Artwork in Rosario.

estructura, adquiriendo una forma informe y cambiante. Otras instituciones le brindan el apoyo estructural (Fundación Espigas, Fundación Antorchas, Ministerio de Relaciones Exteriores Holandés/Cooperación para el desarrollo a través de Rain); asociados en Buenos Aires, Bahía Blanca, San Miguel de Tucumán, Rosario y Córdoba ofrecen sus espacios de difusión, sus lugares de trabajo y sus posibilidades de convocatoria; asociados en Asia, África y Latinoamérica se cruzan en sus posibilidades de intercambiar proyectos, artistas e iniciativas similares. La idea es construir una "herramienta de trabajo" hábil y múltiple en sus posibilidades utilitarias y en su potencia. Las áreas de trabajo se definen desde un inicio claras pero amplias: investigación (a través de diferentes "situaciones de encuentros, confrontación y análisis de obras y producción de pensamiento"), red virtual ("un área de servicios como una herramienta para garantizar el acceso fluido y rápido a la información profesional artística") y publicaciones en distintos formatos ("organización, edición y distribución del material generado en los encuentros organizados por Trama"). Una movilidad adicional: el programa se plantea un aquí y un ahora que se extiende en el tiempo por 5 años, tiempo estimado para promover y provocar acciones que contribuyan a modificar el eje establecido de "influencias norte-sur y hacerlo recíproco". "Trama intenta hacer visible, fluida y accesible la red natural de interrelaciones entre artistas e intelectuales de la escena cultural argentina y de ésta con las escenas culturales regionales e internacionales promoviendo la formación de distintos canales de intercambio, que fluyan en ejes sur-sur, sur-norte y norte-sur, facilitando la cooperación entre artistas". Enunciados que podrían estar cerca de cierto voluntarismo ingenuo o de cierta vieja militancia, si no estuvieran acompañados de una estrategia que, más allá de tener que probar sus eficacias en las acciones futuras, muestra también claridad en sus instrumentos. Sobre todo porque aprovecha la experiencia previa y trabaja, no sobre manías fundacionales, sino sobre el impulso de poner en funcionamiento vasos comunicantes sobre islas aisladas en su propia existencia. Trama pretende extenderse en la geografía más allá de las fronteras territoriales, montándose sobre una situación de hecho que, en su funcionamiento hoy, sigue siendo unidireccional y jerarquizada, pero que está ahí a disposición de quienes decidan articular un programa pensado desde la posmodernidad



Debate de cierre en el Centro Cultural La Casona de los Olivera con los participantes de Trama en 2000.

Closing debate at Cultural Center La Casona de los Olivera with participants of Trama in 2000.

y sus porosidades. No se trata de un programa internacional a la manera de los años '60, sino de un programa con una lógica y una economía que trabaja en un escenario tensionado por lo global-regional, dentro de historias postnacionales, buscando efectos de multiplicación en lo virósico de sus acciones. Una herramienta de trabajo que pone en escena nuevamente el problema de los "contextos", una idea erosionada en la Argentina por gran parte de los protagonistas locales de los '90. Trama busca crear una plataforma de investigación que sea "un espacio de legitimación del pensamiento artístico dentro del ámbito social y político".

Trama generacional, geográfica, estética, institucional, profesional, social, cultural, económica y comunitaria. Como recuerda Jacques Derrida tramar es inicialmente agujerear, atravesar, trabajar por una y otra parte de la cadena. "Lo que entonces se trama no sigue el juego de un encadenamiento. Representa más bien el encadenamiento". (Jacques Derrida, Márgenes de la filosofía, 1994) La fortaleza de Trama depende de sus propias acciones pero sus orígenes son auspiciosos y sus posibilidades evidentes. Se trata del primer "programa de cooperación y confrontación entre artistas" pensado e instrumentado en la Argentina en términos contemporáneos, y que pone en escena, como realidad concreta y fáctica, el funcionamiento del mundo actual con sus tensiones y dinámicas, sus circuitos e intercambios glocales. Su capacidad, sus efectos o no de multiplicación y de transformación, es la prueba que sigue en los próximos 4 años.

Marcelo Pacheco

Profesor y Licenciado en Historia de las Artes e investigador y curador independiente. Actual curador en jefe del Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Desde su creación, en 1993, y hasta su incorporación al Malba, ha sido director ejecutivo de Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina.
Como consejero curatorial y curador ha participado en diversas exposiciones en la Argentina, Brasil, Estados Unidos y España. Desde 1989 participa en congresos, jornadas y seminarios nacionales e internacionales sobre teoría, historia del arte y práctica curatorial.

Apuntes en medio del campo (de batalla)

Ana Longoni

1. Cualquier reflexión sobre el estado del campo de las artes visuales[1] en la Argentina de la última década debería toparse con la pregunta acerca de los porqué de la disociación en compartimentos estancos de los discursos teóricos o historiográficos, por un lado, los discursos de la crítica de arte, por otro, y los discursos "en obra" (las producciones o intervenciones artísticas). ¿A qué me refiero? A que las investigaciones universitarias sobre historia y teoría de las artes atesoran saberes rigurosos que difícilmente traspasan las estrechísimas murallas de la Academia, mientras los críticos consagrados por los medios y los funcionariatos repiten y acomodan sus muletillas ante el mejor postor, y los artistas delegan la teoría en otros, considerándola como una intrusión exigida en los catálogos que poco o nada dice de las obras (lo que muchas veces termina siendo un juicio absolutamente certero). Un triple carril de líneas paralelas que, desafiando el teorema, no se cruzan nunca.

Claro que hay excepciones, y no pocas, en estos trazos groseros que hago. Pero, además, me atrevería a sugerir que hay síntomas -acotados, si se quiere- de que algo está cambiando. El mismo reconocimiento de estos aislamientos territoriales impulsa de alguna manera -incipiente- a imaginar puentes, influjos, vínculos, fusiones, contaminaciones, deslizamientos y polémicas que pueden proveer de sangre nueva nuestras autorreferenciales prácticas e intervenciones en el campo del arte.

¿A qué señales aludo? Enumero desordenadamente, sin jerarquía, algunos datos.
Uno: Santiago García Navarro[2] analiza la emergencia de una serie de "teóricos jóvenes" que acompañan el "surgimiento y consolidación de diversos espacios alternativos" y reivindica la polifonía de la crítica en los medios gráficos.
Dos: cobraron estado público (a través de la publicación del libros o de la curaduría de exposiciones) algunas investigaciones históricas rigurosas y de largo aliento, que llevan a Gonzalo Aguilar a sugerir que estamos ante "una inflexión en la crítica [cultural] argentina".[3] Incluso la iniciativa empresaria de un banco alrededor del arte argentino difunde algunas voces provenientes del mundo académico, tanto en formatos de lujo como en masivos fascículos coleccionables.
Tres: algunas reuniones, mesas redondas, debates públicos, vienen cruzando personas que hasta hoy (encorsetados en alguna de estas tres pertenencias) ni siquiera se habían escuchado nombrar. Y ahora hasta planean estrategias conjuntas.
Cuatro: los hasta hoy dieciocho números de Ramona señalan -entre otras cosas- una "avidez de escritura" en los artistas, frente a la que se sintieron interpelados algunos críticos e historiadores.
Cinco: la misma existencia de Trama se postula como la generación de un ámbito propicio para que un grupo de artistas aspire a la construcción de teoría acerca de la propia producción. Podría seguir esta enumeración pero quedo aquí.

2. Si se puede atribuir el señalado desentendimiento entre teoría y práctica a la formación (eminentemente práctica) de los artistas en las escuelas de arte y los talleres y a la formación (exclusivamente teórica) de los historiadores del arte universitarios, convendría considerar que otros contextos (sin ir más lejos el sistema universitario chileno) son notoriamente distintos. En ese sentido, quizá no esté de más introducir aquí la distinción que establece el francés

Pierre Baqué entre investigación sobre artes plásticas, investigación por las artes plásticas e investigación en artes plásticas.[4] El primer estado concierne a la estética, a la historia del arte, a la sociología del arte, y apela a un cierto método o rigor que dice de sí ser científico. El segundo, a los artistas, en tanto deben constituir su creación, inventarla. El método aquí, en todo caso, es definido por cada sujeto. El tercero, la investigación en artes plásticas, vincula o mejor integra los dos estados anteriores. Si su objeto también es crear una obra, esta será a la vez soporte de una investigación. Dice Baqué al respecto: "El procedimiento es más complejo. En perspectiva: una preocupación, luego una idea, por último un sujeto, un tema, un problema, un método en que práctica y teoría se entrelazan, en que se elaboran una o varias respuestas a las preguntas iniciales".



Clement Moreau

3. La verdad obvia de que la última dictadura tuvo entre sus efectos más persistentes el bloqueo de la memoria colectiva tiene en el campo artístico una forma no reconocible tan fácilmente: la imposibilidad de entablar diálogos, parentescos, genealogías entre los artistas y el arte contemporáneos y los acontecidos en tiempos no tan lejanos (al menos en cantidad de años).

Un escollo insalvable hasta hace muy poco para los que quisieran emprender alguno de los senderos que llevan a la revisión de esos vínculos inter-artísticos era la destrucción, la ausencia o la privatización de archivos en donde tener acceso a la documentación necesaria para encarar dicha tarea. Hoy, iniciativas públicas -mas no estatales- como las que llevan a cabo la Fundación Espigas o el CeDInCI (cubriendo un espectro menos específico pero también relevante en relación con las artes plásticas), como mínimo, merman la dificultad en cuanto a la consulta de las fuentes.

El meollo del problema radicaría hoy más bien en las formas en que circulan las ideas y en los modos en que alcanzan legitimidad. En cuanto a esta cuestión, creo que puede hablarse de la fuerte marca política que implica el (es)forzado discurso de la despolitización de la historia del arte. En lo que sigue intentaré aclarar este punto, que hace a las formas de lectura que desde el presente definen el (los) sentido(s) de lo pasado.

4. Una de las dimensiones generalmente obturada tanto desde la historia del arte como la de la política en Argentina es aquella que señala los complejos vínculos entre las artes visuales y las distintas expresiones de la izquierda a lo largo del siglo XX. A esta altura, no podría decirse que la historiografía existente oculte o niegue que Berni sostuvo un vínculo cambiante pero intenso con el Partido Comunista, por mencionar a un ineludible del arte argentino. Pero sí señalar que en ella el dato político se vuelve irrelevante, se considera en tanto accidente o anécdota, y no en tanto dimensión que atraviesa no sólo la vida del pintor sino también su obra y su colocación en el campo artístico.

A lo largo de distintas coyunturas del siglo pasado, la historia del arte se entrecruza con la historia de las izquierdas, de maneras diversas, dando lugar a una trama común de producción, circulación y recepción de productos culturales. No se trata de un vínculo pacífico sino de un terreno de tensiones, conflictos y afinidades, polémicas públicas y adhesiones secretas. Reconstruir los momentos más sobresalientes de este cruce es una empresa compleja y en su mayor parte pendiente.

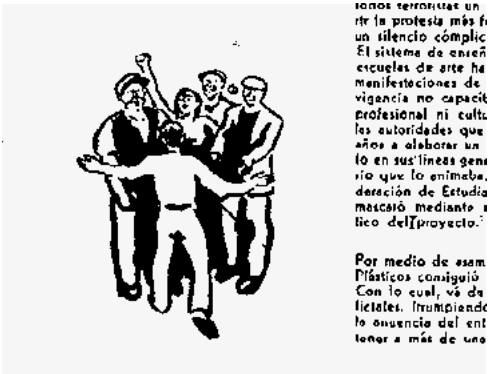

la cultura argentina ha servido para que se definiera muchos
flotar su sofá humanidad en las medias aguas de la sonrisa
os que lo comprendieran así —y que supieran que este precio
tertulias de los cafés de la calle Corrientes...
A U L
Dibujo de LIGNIERE
Un Charlatán Deshonesto
Periódico Nueva Gazeta, 1941

Las razones de esta postergación son de órdenes diversos. La historiografía del arte, en la que predomina una mirada estetizante que evita las "contaminaciones" de su objeto, tiende a relegar, desconocer o infravalorar la dimensión política de los posicionamientos de los artistas y de sus producciones. A su vez, desde la historiografía política, las cuestiones artísticas quedan reducidas a meros ornamentos, ilustraciones de la palabra, desconociendo su potencial revulsivo y su especificidad. Más puntualmente, la misma historia de la izquierda argentina es, en gran medida, una materia pendiente, a pesar de que su papel político y cultural ha sido relevante "en su rol en la construcción de organizaciones sindicales, mutuales y cooperativas, en el activismo y la difusión cultural, o en su intervención política en acontecimientos mayores de este siglo, desde la Semana Trágica al Cordobazo".[5]

La cuestión requiere considerar en el análisis las posiciones de los artistas plásticos dentro del campo artístico, sus intervenciones, sus producciones, los canales de circulación de sus obras, las lecturas críticas que de ellas se hicieron, las ideas que en torno a la producción artística con las que coincidían o polemizaban, etc. En cuanto a las "izquierdas", el uso del plural da cuenta de la diversidad de fenómenos que puede considerarse dentro de ese término, no sólo en relación con las organizaciones partidarias y sus políticas culturales públicas u oficiales, sino también en cuanto a la "cultura de izquierdas" en un sentido amplio, la circulación de sujetos e ideas (libertarias, anarquistas, socialistas, comunistas, trotskistas, foquistas, maoístas, etc.) dentro de ciertos ámbitos culturales, los conflictos y las polémicas desatadas y sus repercusiones y presiones sobre la actividad artística.

Es decir, la empresa incluiría tanto una relectura de la historiografía existente como la exploración de aspectos inéditos en torno a los cruces entre dos dimensiones, la artística y la política de izquierdas, en determinados hitos del último siglo, partiendo de la hipótesis de que se trata de una relación tensa, llena de matices, de encuentros y desencuentros, pero que indudablemente presenta un aspecto productivo e iluminador de posiciones y producciones hasta ahora dejadas de lado o miradas sesgadamente. Todo ello podría desembocar en una reescritura de (aspectos de) la historia del arte argentino del último siglo desde una perspectiva nueva, que desentrañe aspectos, producciones, prácticas, artistas e ideas estético-políticas hasta ahora dejados de lado o mirados en forma parcial.

5. Ciertas coyunturas claves en la historia del arte argentino del siglo XX cobran una nueva dimensión al considerar los cruces e imbricaciones con la política de izquierdas. Se trata de ciertos hitos en la historia cultural en los que



Periódico Unidad, 1936

la articulación entre arte y política pretendió superar, de diversas maneras y límites, la práctica artística tradicional y tendió a inscribirla en la vida, lo que muchas veces reformuló no sólo las formas de hacer arte, sino también las de hacer política. Un abordaje que se limite a considerar los aspectos "autónomos" del campo artístico dejaría de lado aspectos como:
- la intención de los artistas de que sus producciones intervengan como herramientas en la lucha política o social;
- los mandatos explícitos o implícitos que las organizaciones políticas hicieran hacia los artistas integrados o cercanos a sus filas, y cómo repercutieron en sus producciones, al privilegiar determinados lenguajes, géneros y formatos; cómo determinaron la circulación de las obras; cómo actuaron como estímulo o disuasión;
- los vínculos entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas, cuyas superposiciones y debates son fructíferos y dan lugar a experiencias inéditas.

¿Cuáles son a grandes rasgos estas coyunturas que podrían definirse con mayor precisión y corrección en un programa de investigación futuro?

(a) La producción y posición en el campo artístico de los "Artistas del Pueblo". La influencia de las ideas estéticas de Proudhon, Bakunin, Tolstoi, Renan y Kropotkin en el anarquismo argentino. La influencia de las ideas sobre arte de Sorel, Berth y Pelloutier en el anarcosindicalismo. La propuesta gráfica y plástica de *La Protesta* y otras publicaciones anarquistas: apertura a las estéticas vanguardistas. La preponderancia de la gráfica y los grabados como formatos del arte político. A diferencia de la "actitud vanguardista", los Artistas del Pueblo desdeñan la experimentación dentro del lenguaje plástico, construyendo una propuesta anclada en criterios estéticos ya superados. Pero esa observación no basta: hay que contemplar su definición de un arte de intenciones sociales y políticas que supone el compromiso personal del artista, al ponerse al servicio de organizaciones obreras, definiendo a partir de esa intención los formatos, los medios y las técnicas a utilizar, los canales de circulación, etc. Hay que revisar también sus intervenciones en el campo artístico contra la Academia que llevaron a que en los años '20 los que detentaban las posiciones más radicales rompieran con la "institución arte".[6]

(b) Vanguardia artística y vanguardia política en los años '20. Debiera revisarse la oposición en dos polos excluyentes dentro de la renovación (Florida versus Boedo, el arte por el arte frente al arte comprometido), en sus zonas limítrofes e intersecciones. Vínculos entre los grupos de vanguardia y las posiciones políticas anarquizantes. El impacto de la revolución rusa en el campo cultural. La propuesta estética de revistas como *Martín Fierro*, *Proa*, *Prisma*, *Claridad*.

(c) En la década del '30, la modernidad de izquierda encuentra su formulación en clave vanguardista: se fusionan las preocupaciones de índole formal con las políticas. La influencia del Partido Comunista y la doctrina estética de Plejanov. Artistas "orgánicos" y "compañeros de ruta". Adhesiones intelectuales a la República Española, impacto de la Guerra Civil y llegada del exilio republicano. La teoría estética de Elías



Clement Moreau

Castelnuovo (*El arte y las masas*, Buenos Aires, Claridad, c.1933). Las ideas estéticas de Héctor Raurich. El caso de Antonio Berni, el "Nuevo Realismo" y la Mutualidad (Rosario). Al volver de Europa, Berni considera que las transformaciones formales no alcanzan para provocar una verdadera revolución artística y se propone construir, junto a un grupo de jóvenes artistas experimentales rosarinos, una estética que cruce "lo nuevo" con la utopía revolucionaria. Desde allí defiende la referencialidad al mundo (a los males sociales: el desempleo, la miseria, la guerra) dando lugar a la formulación del Nuevo Realismo. Las posiciones sobre arte y política de Facio Hebecquer. El impacto de Siqueiros y la propagación del muralismo como dogma del arte político.

(d) El arte abstracto aparecido en la década del '40 como nueva vanguardia. El grupo nucleado en torno a la revista Arturo, la experiencia Madi (síntesis de Materialismo Dialéctico), la Asociación de Arte Concreto-Invención. Tomás Maldonado y el impacto de las ideas utópicas de la Bauhauss. El perceptismo de Raúl Lozza. Polémica y ruptura con el Partido Comunista del grupo encabezado por Cayetano Córdova Iturburu. Sobrevivencia de Lozza en las filas partidarias en tiempos del dogma del "realismo socialista".

(e) A fines de la década del '60, se produce la emergencia de una nueva vanguardia, vinculada al circuito institucional modernizador, articulada con la eclosión de la Nueva Izquierda cultural. Repercusiones de las ideas en torno al arte de pensadores marxistas como Althusser, Gramsci, Della Volpe. Nuevas rupturas con el Partido Comunista: la experiencia de La Rosa Blindada y Pasado y Presente. Impacto de la Revolución Cubana en el campo cultural. Ruptura de una zona de la vanguardia con el Instituto Di Tella, y corrimiento a la CGT de los Argentinos; realización de Tucumán Arde. Definición de una "Nueva Estética", inscripta en el proceso revolucionario. Otras manifestaciones del "conceptualismo ideológico" en los primeros años '70. Estrategias del arte político dentro y fuera de los márgenes institucionales. El arte, en tiempos de la violencia armada.

(f) A partir de la década del '80, se producen intervenciones visuales callejeras y acciones urbanas en el marco de las movilizaciones de derechos humanos. Siluetas, pañuelos, manos y otras imágenes que instalan en la trama ciudadana la referencia / invocación a los detenidos-desaparecidos. La experiencia de CAPATACO, GASTAR y otros grupos de arte político. El arte-correo como alternativa a los circuitos habituales y formatos canónicos. La producción de Edgardo Vigo. Arte en fotocopias. Grupos contemporáneos de arte político en la calle: Grupo de Arte Callejero y Etcétera (Buenos Aires), Costuras Urbanas (Córdoba), en Tránsito (Rosario).
Por cierto, este listado es arbitrario y arriesgado en sus inclusiones y ausencias. No pretende ser más que un borrador a discutir entre muchos,

en la hipótesis (o la apuesta) de que podría tenderse a conformar una red de investigaciones (investigaciones sobre, por y en) que aborden críticamente la cuestión.

6. Para ir cerrando, quisiera proponer algunos tópicos o ideas-fuerza que aparecen reiteradamente a la hora de pensar los cruces entre arte y política.

•La tensión entre renovación formal y contenido social, entre vanguardia artística y compromiso político, presente en las producciones, las reflexiones y las intervenciones públicas de los artistas. Esta disyuntiva no sólo se hace manifiesta en la conciencia de los creadores, sino que deja su marca en las obras que producen, en los medios artísticos por los que optan, los circuitos donde exhiben sus obras, el público al que interpelan. No implica necesariamente optar por uno u otro extremo de la disyuntiva, sino desarrollar un conjunto de estrategias complejas y muchas veces contradictorias entre sí, al interior o en los márgenes del campo artístico. A veces, esta tensión pretende resolverse en la búsqueda de una estética nueva, no sólo por el repertorio de temas, procedimientos y materiales artísticos sino por su inserción / inscripción en un proyecto -utópico o inmediato- reformista o revolucionario.

•Es más que productivo tener en cuenta las polémicas en torno a la representación del contenido político en el arte, los debates acerca del realismo y la abstracción, los efectos (en obras y en discurso sobre las obras) del dogma del "realismo socialista", sus propulsores, corrimientos, reformulaciones, detractores y epígonos.

•En el marco de las utopías vanguardistas que postulan transformar el arte y la vida, se pone en cuestión la autonomía del arte, entendida como pérdida de función del arte en la sociedad burguesa. La aspiración de los vanguardistas es reinscribir el arte en la vida, para superar esa separación (como señala Bürger, en el texto ya citado). Estos intentos, de alto potencial político-utópico, muchas veces adoptan la forma de un cambio radical de lenguaje, la búsqueda de un nuevo público, y en especial los impulsos por contribuir desde el arte a modificar la sociedad.

•La relación arte/política encuentra también un núcleo de tensión en la función que desde la política se le otorga al arte. El otorgamiento de un lugar de propaganda o celebración de la letra de la política se ha debatido muchas veces con la aspiración de la más absoluta libertad creativa. Muchas veces se aspira a conciliar el poder creativo del individuo con el impulso imaginativo de la sociedad.

Lo que aparece como evidente ante esta diversidad de problemas a considerar es la heterogeneidad de resoluciones formales del llamado "arte político". Allí donde se pretende reducir el arte a herramienta de propaganda, un conjunto de obras y de vidas se nos resisten -a veces mudas, a veces paradojales, a veces risueñas- a la espera de nuevos abordajes. Abordajes que no prescindan de considerar de sí mismos lo que portan de los prejuicios de su tiempo a la hora de aproximarse a las desmesuras de aquellos sueños.

Notas

1. Para la noción de campo artístico me remito a Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

2. *Crítica a los críticos,* en Ramona Nº 17, Buenos Aires, octubre de 2001.

3. *La presencia de una nueva voz*, en la revista Prismas nº 5, Unqui, Quilmes, 2001

4. *Algunas preguntas, reflexiones y comentarios sobre una práctica universitaria de investigación en artes plásticas,* en Cuadernos de la Escuela de Arte, Nº 1, Santiago, 1996.

5. Jorge Cernadas, Roberto Pittaluga y Horacio Tarcus, *Para una historia de la izquierda en la Argentina: reflexiones preliminares,* en revista El Rodaballo, Nº 6/7, invierno de 1997.

6. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

Ana Longoni

Docente e investigadora de la UBA, integrante de la comisión directiva del Cedinci, coautora del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde.* Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000 y *De los poetas malditos al videoclip.* Buenos Aires, Cántaro, 1998).

Espacio de relaciones. Instituciones

Sebastián López

0. Entre lo local y una globalización que nos aprieta, entre mi historia o nuestra historia -según el espacio en que uno mismo se coloque- y los contextos que a raíz de ellos generemos, entre las identidades que construyamos -o las que negociemos-, las instituciones del arte se mezclan y generan discursos, nos alteran los principios y como siempre categorizan a su antojo. Esto no es nuevo, pero en los '90 las instituciones han crecido en poder y en importancia, y parece hoy difícil escabullirse de ellas.

A pesar de la situación, algunos artistas están elaborando proyectos que incluyen una reflexión sobre las instituciones. Como espero demostrar más adelante, aquí no se trata de una reedición de la llamada "crítica institucional" en la que se enfrascaron artistas significativos en los '60 y los '70. Llevando la problemática a un punto nuevo, sin renunciar y anclar su discurso en lo personal y lo local dentro del marco internacional en el que hoy se juega el discurso artístico, están poniendo al descubierto los nuevos mecanismos de las instituciones, y las historias que las hacen posibles, dejando que se manifieste, al mismo tiempo, su propia historia como artista.

Dos artistas me servirán para clarificar, parcialmente, esta situación: Meshac Gaba, que nació en Cotonou, Benin, y hoy vive en Amsterdam; y Hong Hao, que nació y aún vive en Beijing, China.

1. Meshac Gaba

Cuando Meshac Gaba empezó su proyecto Museo de Arte Contemporáneo Africano (The Museum of Contemporary African Art), el nombre mismo ya determinaba una de las estrategias sobre la que se desarrolló este proyecto en estos últimos años, y continuará en los próximos. En el nombre mismo que eligió, sabemos que las palabras pueden ser ordenadas de otras maneras diferentes: Museo Contemporáneo de Arte Africano, Museo Africano de Arte Contemporáneo. Aquí no se trata del juego de siglas en las que se han entretenido los museos siguiendo el espíritu coorporativo, algunos recientemente desde su mismo nacimiento. Antes, del sorprendente carácter explosivo que puede tener la combinación de ellos: por un lado la promesa (Museo de Arte Contemporáneo) y por otro una sorpresa no esperada (Africano). En efecto, para muchos, Africa, como cultura, no se asocia con lo contemporáneo y mucho menos con una producción artística que pueda ser definida como tal. Aunque en la mayoría de los países africanos existe un pleno desarrollo de la modernidad, ésta ha sido continuamente reprimida a favor de una idea arcaica, aunque las máscaras que muestran los museos, con las que normalmente se asocia este arcaísmo, sean apenas de fines del siglo XIX, y las que venden en anticuarios, hechas ayer.

El proyecto del Museo de Gaba, una pura ficción para desatar temas y comentarios sobre Africa y lo contemporáneo, tiene su 'pendant' en el Musée d'Art Moderne, Département des Aigles de Marcel Broodthaers. Sin el espíritu arqueológico del belga, Gaba lanza su proyecto para que descifre los laberintos sobre los que África, la percepción del continente, y su producción cultural se encuentran.

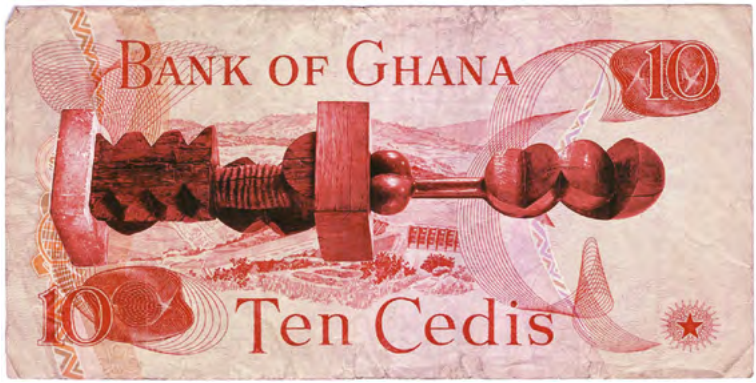
La Arquitectura del Museo y su espacio.

La "Arquitectura del Museo", es la segunda instalación del proyecto. Es una proposición

Meshac Gaba
La Arquitectura del Museo
Arbol de dinero, 1998. Detalle.
Cortesia: Galería Lumen Travo,
Amsterdam.

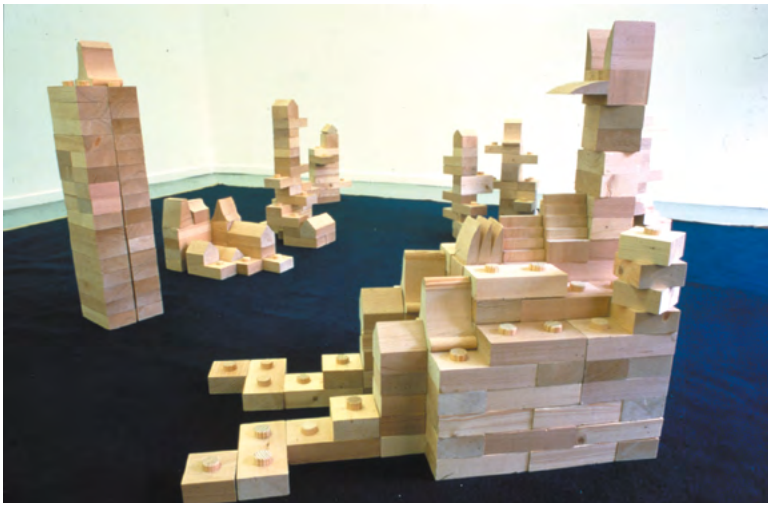
Meshac Gaba
The Architecture of the Museum
Money Tree, 1998. Detail.
Courtesy: Lumen Travo Gallery,
Amsterdam.





abierta que debe ser completada por el público. Su mecánica esta basada en el principio del juego: bloques de madera están desparramados sobre una alfombra azul. Los visitantes de la exposición están invitados a construir sus propuestas arquitectónicas para el Museo de Arte Contemporáneo Africano. Durante los días de la exposición, y de las exposiciones en las que este trabajo fue expuesto, los visitantes han propuesto una larga serie de construcciones imaginarias. Las numerosas propuestas revelan la manera en que los visitantes imaginan esa arquitectura, y las series de relaciones que consciente o inconscientemente elaboran para un espacio que contendría obras contemporáneas africanas desconocidas para el espectador. No hay nada que indique cuáles ni cómo estas propuestas arquitectónicas serán habitadas. Con el "lego-museo", como terminamos llamándolo de entrecasa, Gaba organiza una serie de relaciones en la que "Museo", "Arte", y "Contemporáneo" revelan nuestras propias ideas sobre el espacio del museo si este es dedicado al arte africano. Africa determina y gobierna el discurso.

Que Gaba haya colocado la arquitectura en el comienzo mismo de su proyecto es significativo. La arquitectura del museo no sólo se ha transformado en el contenedor por excelencia de las obras de arte, sino que además ha sido el espacio en el que han tenido lugar diferentes negociaciones sobre arte africano. Los museos de etnología fueron los herederos de los "gabinetes de rarezas", en los que se coleccionaron



Meschac Gaba. Museo de arte contemporeaneo africano. *La arquitectura del museo.*

Meschac Gaba. Museum of contemporary African art. *The architecture of the museum.*

primeramente los más variados tipos de objetos africanos, así como los de otros continentes. Luego, con el advenimiento y triunfo de los movimientos de vanguardia, los museos de arte moderno comenzaron a introducir y mostrar objetos artísticos africanos, fundamentalmente máscaras, que habían formado la base del lenguaje con la que los artistas de principio del siglo XX armaron sus obras.
Las tipologías tanto del Museo de Etnología como del de Arte Moderno son, al mismo tiempo, las tipologías de clasificación y continuo pasaje de los objetos de uno a otro espacio. La escenificación de estas negociaciones se hacen patentes por la manera en que estos espacios y los objetos que los contienen han sido puestos a ver por los museos europeos. Un momento que Gaba devela a modo de juego.
En la "Arquitectura del Museo" no hay una mirada retrospectiva. Las discusiones sobre la arquitectura de museo se han lanzado en los '80, y ha recorrido los '90, al abrigo de los numerosos museos construidos en Europa, y las numerosas remodelaciones y ampliaciones que aún hoy siguen realizándose. Pero frente a la masiva presencia de los nuevos museos, y la actualización de otros, la estrategia de Gaba está gobernada por un juego abierto basado en el imaginario, el cuerpo y un continuo cambio. Nada es estable, y la continua sucesión de "modelos" propuestos por los visitantes anónimos, diluye la materialidad para que sólo la idea permanezca. La "arquitectura" será así el espejo del deseo, la pantalla del imaginario, la hoja en blanco lista a recibir el diseño y el garabato.

Hay un contraste importante de señalar cuando tenemos en cuenta las seis primeras instalaciones que Gaba realizo hasta el presente. En ninguno de sus proyectos posteriores -"La Tienda del Museo", "El Restaurante del Museo", "La Sala de Juego", entre otros- pone en relieve lo que en términos generales imaginamos como el centro del museo, esto es, las salas donde se muestran obras de arte. Lo que centra el discurso de sus primeros seis proyectos son los productos secundarios. La tienda, el restaurante, la sala de juego, etc., son los productos laterales que han sido transformados en productos esenciales. Este es un espejo más que Gaba coloca para reflejar una contemporaneidad en la que el museo como entidad entra y sale, se esconde o hay que buscarla, en un juego constante.

En la "Arquitectura del Museo" y lo que le siguió, hay una consciencia de que el museo ha cambiado hasta el punto de transformarse en irreconocible. Más allá de la crítica institucional, incluyendo y sobrepasando las propuestas de Broodthaers e incluso las de Buren, Gaba descentra el análisis sin dejar de poner el dedo en la llaga.

2. Hong Hao

Borgiano es el calificativo más acorde con el proyecto "Las Escrituras Selectas" de Hong Hao. Un profundo conocedor de la obra de Borges como él, como lo son numerosos artistas chinos de su generación, pareciera haber tenido en cuenta para sus Escrituras Selectas una historia de "El libro de arena", en la que un hombre encuentra un libro sin principio ni fin. Esto lo señalaba el crítico chino Yuting Chou, recordando al mismo tiempo que en el libro de Borges es "imposible imponer un orden humano, y las páginas están numeradas sin una razón aparente". Hong Hao llama a su libro una "enciclopedia", lo que acerca aún más su proyecto a las lecturas preferidas de Borges.

"Las Escrituras Selectas" le ocupó a Hong Hao más de diez años y lo llevó a realizar una serie de 31 grabados. Cada grabado tiene como base la imagen de un libro abierto, y cada página/grabado, va revelando paso a paso historias diversas que tienen que ver con China y la situación de cambio que vivió desde mediados de los '80 a mediados de los '90. Las interacciones entre viejas y nuevas tradiciones hacen que se alteren temas como la acupuntura, con páginas con instrucciones sobre "El camino al éxito" o "Buscando la verdad", que en palabras de Hong Hao contienen "gente de Oriente y Occidente que ponen sus cabezas juntas para encontrar una solución, pero que miran hacia la nada (quizá el problema nunca encontrará una solución)", o en "El misterio de la noche de primavera", en el que en un lado de la página un viejo esta viendo en la televisión un programa de body building, y en la otra hay caracteres chinos pero puestos al revés. En la primera página del libro el Prefacio cuenta con un solo caracter chino, y el resto de la página esta ocupada por los "sponsors" (Netscape, Sony, Philips, Kodak, Ford, entre otros), y una lista de premios ficticia. En la página opuesta un texto anota que "este libro está recomendado por la Unesco".

El marco del proyecto es una serie de mapas que, por la elocuencia de sus temas, determinan que la lectura total sea diferente. En "La división de las armas nucleares", voluntariamente dibujado como un mapa antiguo, pero centrado en el Océano Pacífico, lugares reales e imaginarios están marcados por el potencial militar que poseen. En "El nuevo orden mundial", Hong Hao ha alterado las fronteras de los países, y sus nombres. Estados Unidos lleva el nombre de República Popular China, Europa es Mozambique y Bolivia, Perú y Ecuador están marcadas como Líbano. En "El nuevo mapa topográfico del mundo" los países y continentes tienen el tamaño de su prestigio y poder.

El imaginario que desgrana de la obra de Hong Hao está elaborado localmente. De ahí sus referencias a las situaciones de la sociedad china de las últimas décadas y su anclaje en la historia (del arte). En "Historias del mundo" (Shishuo Xinyu), mientras el nombre está basado en un clásico chino, la imagen está derivada de La Balsa de la Medusa de Géricault. En la página opuesta una pintura china tradicional retrata al pescador-dios Jiang Taigong, todo precedido por los caracteres chinos que significan Oriente (dong), Occidente (xi) y cosa (dongxi). Su descripción en clave de mapas está cargada del significado de la palabra China (Zhongguo), que quiere decir "país en el medio", como los mismos mapas antiguos chinos lo dibujaban. La fuerza de contar lo contemporáneo que contienen, surge de esa localidad que lo sustenta. Deleuze y Guattari señalaban que los mapas

son uno de los ejemplos más claros de lo rizomático, o mejor, forman parte de ello. "Si el mapa se opone al calco, es porque se vuelca totalmente hacia una experimentación para asir la realidad. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, sino que lo construye", afirman. Si los mapas "son abiertos, son conectables en todas las dimensiones, desmontables, reversibles, susceptibles de recibir constantemente modificaciones", es porque "ayudan a la conexión entre las áreas, al desbloquear los cuerpos sin órganos, al abrirlos al máximo en un plano de consistencia".

La cartografía se presenta como la forma ideal de destruir los análisis arbolados, verticales, jerárquicos. Y no es casual que Hong Hao eche mano a ellos en un momento en el que las artes visuales de China habían comenzado por luchar por su visibilidad dentro y fuera de China; frente a la ortodoxia interna del país, que rechazaba toda forma de contemporaneidad en las artes, y frente a un "Occidente" que desconocía los serios intentos de un discurso moderno en las artes visuales, y había construido una China hecha de caligrafía, paisajes verticales y cerámicas azules. Entre el control ideológico interno y las instituciones que marcaron las jerarquías del cánon para poder describir al "otro" como derivativo o inauténtico por la aplicación de éste.
El espacio en el que hoy se establecen las relaciones en las artes visuales internacionalmente, es el espacio de las llamadas "curadurías". Y en estos últimos años no ha habido espacio cultural más "curado" que el de China. La avalancha de exposiciones de arte contemporáneo chino, han culminado sin duda en la masiva presencia en la exposición central de la Bienal de Venecia de 1999, curada por Harald Zeeman. El "dAPERtutto", como se llamaba, incluía la presentación de una colección particular de arte chino contemporáneo de un coleccionista suizo, hecho silenciado por la prensa europea pero profusamente discutido en la de Asia, daba a ver las negociaciones a las que se somete el arte de las regiones fuera de los centros de poder cultural. Este hecho ha sido abiertamente discutido y denunciado en revistas de Asia.

En este sentido es interesante señalar un trabajo que Hong Hao realizó en 1997-98, en el que este espacio cultural contemporáneo es puesto al descubierto. Por su carácter rizomático creo que puede ser visto como una prolongación de sus mapas de los años anteriores, aunque aquí, debe aclararse, el dibujo del mapa no se hizo con pluma y pincel, sino que adquirió un carácter performativo poniendo en acción a los protagonistas mismos para que su accionar "haga mapa".

En 1997 Hong Hao hizo que un amigo enviara a China una carta en alemán desde "Europa" presidida por un logo ficticio de Documenta X. La carta fue enviada a diferentes galerías, centros de artes visuales y museos en los que la actividad en las artes plásticas había sido más constante. En ellas se pedía a los destinatarios que colaboraran mostrando obras de artistas contemporáneos pues el firmante curador visitaría China entre el 30 de junio y el 15 de julio, y que esperaba poder ver, evaluar y seleccionar artistas chinos para la exposición "Aus der andere Welt: Chinesische Avant-garde" (De otro mundo: la vanguardia china). Sólo la fecha de la carta, 20 de mayo de 1997, era suficiente para levantar sospechas (la Documenta X se abrió al público el 21 de junio de ese año), sin embargo el ambiente de las artes visuales contemporáneas china se revolucionó. En pocos días se prepararon varias decenas de exposiciones para esperar al curador, y esperanzarse con la elección de algunos artistas para un evento en el marco de lo que era, y lo sigue siendo, uno de los que atrae una atención masiva de público, prensa, comerciantes del arte, instituciones y pueden llegar a marcar o establecer dinero y fama.

Unos días antes de la "llegada" a China de la curadora ilustre, una artista china que vivía en Europa "descifró" la firma de la carta y lo comunicó a China. La carta estaba firmada por Lelnay Gnohoah , las letras en espejo de Hong Hao Yanlel. A pesar de esto, muchas de las exposiciones se realizaron lo que creo constituyó uno de los eventos artísticos más importantes de China de los '90, que al mismo tiempo cerró ese movimiento de recambio temático y de nuevos experimentos que se dio en llamar en China mismo, la vanguardia china.

Un año después Hong Hao hizo un mapa para señalar esta acción. Imprimió la carta sobre el mapa de la ciudad de Kassel en el área en donde se realiza Documenta, marcando los espacios de "defensa" en el área en donde se realiza habitualmente la exposición.

El espacio que Hong Hao puso al descubierto es complejo y actual. Señala por un lado el extrañamiento de lo local en lo internacional, y sus negociaciones. Sin olvidar las "técnicas" contemporáneas de curadorías, que determinan que culturas o países o continentes, como China misma, aparezcan o desaparezcan al vaivén de las modas culturales. Por otro lado, daba a ver los mecanismos de Occidente al curar, y la voluntad de "dejarse curar" a la que no sólo China, sino otros países se entregan gozosos. El nuevo orden mundial de las artes plásticas. Sin olvidarnos de las "formas index" en las que "otras culturas" han entrado en las exposiciones internacionales de estos últimos años, y sus taxonomías.

No puedo dejar de pensar en el hecho de que esto sea revelado por Hong Hao, artista chino, amante de Borges. Pues en lo que hoy parece más propiedad de Foucault que del argentino, Borges había contado que en una Enciclopedia china los animales estaban divididos en:
a) pertenecientes al Emperador; b) embalsamados; c) amaestrados; d) lechones; e) sirenas; f) fabulosos; g) perros sueltos; h) incluidos en esta clasificación; i) que se agitan como locos; j) innumerables; k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello; l) etcétera; m) que acaban de romper el jarrón; n) que de lejos parecen moscas.

Notas

1. Gaba comenzó su proyecto en 1997. Hasta ahora realizó 6 *salas* del museo siendo estas: 0. La sala boceto; 1. "La Arquitectura del Museo"; 2. "La tienda del Museo"; 3. "El restaurant del Museo"; 4. "Colección de verano"; 5. "La Sala de juegos", y 6. "La biblioteca del Museo". Estos primeros proyectos han sido reunidos en el libro *Museum of Contemporary African Art*, publicado por Artimo, en Amsterdam en el 2001.

2. Yuting Chou, *An Endless Encyclopedia*, en The Selected Scriptures of Hong Hao, Compiladores: J. Escher & M. Kielstra, Canvas Foundation, Amsterdam, p.11. Las traducciones son del autor.

3. G. Deleuze y F. Guattari, *Rhizome*, Les Éditions de Minuit, 1976, p.37. Traducción del autor.

4. La Documenta X se abrió en junio de1997, y su Directora Artística fue Catherine David.

Sebastián López

Historiador del arte y artista. Nació en Santiago del Estero, Argentina. Estudió en la Universidad Nacional de Tucumán. Es director de la Fundación The Gate, Amsterdam, Holanda y profesor invitado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Leiden, Países Bajos.

El ingreso a las corrientes hegemónicas del arte

Luis Camnitzer

Abordar el asunto del acceso a las corrientes mayoritarias o mainstream del arte es plantear el tema del éxito en el mercado. Por ello, siempre ha suscitado emociones encontradas -fundamentalmente ambición y resentimiento-, emociones que se dan con singular intensidad en los artistas marginados del grupo social que produce y sostiene lo que se considera arte mayoritario. A pesar de que el término se reviste de repercusiones democráticas al sugerir la existencia de una institución liberal que goza de apoyo de la mayoría, es en realidad un ordenamiento más bien elitista que refleja una clase social y económica en particular. En realidad, la corriente mayoritaria presume la existencia de un grupo reducido de cancerberos culturales y representa un grupo selecto de naciones. Denomina una estructura de poder que promueve una cultura hegemónica autodesignada. Por ello, la ambición de llegar a formar parte de este ordenamiento y el deseo de echarlo abajo a menudo surgen a la par en aquellos individuos que se sienten o son preferidos por el mismo. Del origen o trasfondo de cada individuo dependerá cuán difícil se torne el acceso de unos y otros.

El debate sobre las tribulaciones de los diversos grupos étnicos o nacionales, las anécdotas en torno a los triunfos y fracasos en sus intentos por lograr el acceso a la corriente mayoritaria del arte, no esclarecen el asunto; por el contrario, lo confunden. Lo que sí amerita atención son los elementos comunes a la experiencia de todos ellos, es decir: el colonialismo como fuerza que afecta tanto a las colonias internas corno a las externas; los valores inculcados por instituciones educativas que disocian a los individuos de su identidad; la consagración por el mercado del triunfo individual como fetiche por sobre el proceso de creación de la cultura. Estos son los asuntos medulares. Es por medio de estos elementos que el mercado se convierte en herramienta de homogeneidad, y la corriente dominante se convierte en un eufemismo de sus propias acciones.

Este siglo ha sido testigo de la introducción de métodos nuevos y productivos de análisis de los procesos y problemas de arte. Algunas de las actitudes irracionales y oscurantistas previas se descartaron, y ahora podemos concebir el arte más bien como un modo de conocer y de formular y resolver problemas dentro de ese modo. Esto, que acogemos con beneplácito, ha despejado un tanto el campo del arte. Ha tenido también consecuencias menos positivas: cuando estas premisas analíticas se extremaron, se llegó a la conclusión de que el arte debía percibirse en términos formales, y que estos términos -no muy distintos de los matemáticos- deberían homogenizarse y desembocar en un "estilo internacional". De hecho, el concepto de "estilo internacional" es uno que puede considerarse útil para el logro de la hegemonía política y el expansionismo cultural.

El modernismo que se desarrolló en los centros culturales occidentales durante este siglo -específicamente el mito del arte abstracto- siempre se asoció con la promoción del estilo internacional, y éste se utilizó, a la larga, como respuesta cultural al "totalitarismo", que a su vez fue un término de la Guerra Fría ideado para menoscabar la autocracia soviética al clasificarla junto con el régimen nazi. A la par con este desarrollo, "nacionalismo" advino a ser símbolo de regresión cultural, lo que redujo la utilización del concepto como instrumento anticolonial. Dado que este expansionismo

cultural comprendió un crecimiento del mercado, fue fácil que el mercado aceptase estas condiciones como normas. Como resultado, los artistas étnicos y nacionales que pertenecían a culturas sometidas sólo podían triunfar en el mercado si trabajaban siguiendo un repertorio formal aceptable, mientras que las expresiones étnicas y nacionales debían restringirse al contenido. Este etnicismo residual daba lugar a que el producto se percibiese como un tanto exótico, lo suficiente como para que el mercado retuviese, de forma satisfactoria, una imagen propia de amplitud y pluralismo. El etnicismo residual también evidenciaría las "raíces" del artista en su comunidad natal. No obstante, el orgullo comunal fijaría su atención en el hecho de que el artista "llegó a ser alguien" en el mundo del arte, en vez de preciar el aporte del artista a la cultura de su comunidad. Por ejemplo, a artistas tales corno Romare Bearden o Fernando Botero, se les reconoce en sus comunidades por los precios que atraen sus obras en el mercado, más que por los posibles cambios de perspectiva que puedan haber aportado a sus compatriotas o grupo étnico. Un síntoma evidente de colonización es la tendencia de considerar el pasar de una cultura subordinada a una cultura hegemónica como señal de progreso o de superación.

En años recientes, el eclecticismo en boga en el mercado -el pastiche postmodernista- por el momento ha ocasionado algunas fisuras en este cuadro. A la identidad italiana y a la alemana según las proyectaron los neoexpresionistas y los transvanguardistas se les concedió un espacio, a pesar del hecho de que no conforman del todo la noción de la hegemonía internacional. A través del arte del graffiti y del arte feminista, la afirmación de una identidad grupal distintiva ha logrado el derecho a exponer, y al kitsch se le permitió desafiar el purismo formalista. Mientras los participantes en esta diversificación de las corrientes mayoritarias no han asumido cabalmente la responsabilidad por la ideología implícita de sus obras, es evidente que sus contribuciones tienden a engranar en las dos categorías del postmodernismo: el izquierdista y el derechista. El postmodernismo derechista -tomemos por ejemplo a David Salle- reintroduce productos mercantiles viejos, casi regurgitados, revitalizando su potencial en el mercado. El postmodernismo de izquierda -tomando a Kenny Scharf como ejemplo de la expresión de identidad y a Hans Haacke en lo político- ha introducido en el mercado elementos hasta ahora inaceptables cuyo éxito alienta la esperanza de que la definición de la corriente mayoritaria pueda cambiarse.[1]

La desilusión le pisó los talones a la esperanza. Una galería multinacional reinternacionalizó estos ofrecimientos. Hasta tanto las galerías y los precios multinacionales las equiparon Alemania e Italia eran el equivalente artístico de lo que Corea y Taiwan son para la industria. Lo chic templó el filo del postmodernismo izquierdista para ajustarlo mejor a las exigencias de las galerías. La diversidad se fundió en el repertorio más amplio del mercado y lo que pudo haber sido una innovación cultural fue reducida a no más que un incremento en el abasto de mercancías. Existe una tienda en Massachusetts que ofrece «comida auténtica de fast food.» Lo que quizás intentaba ser una sátira incisiva terminó prestando carta de autenticidad a un *Ersatz*, al ser usurpada por la misma institución que atacó a sus inicios. La amenaza se disipó rápidamente y el balance fue restablecido.

Tildar al mercado de malévolo es fácil. Sus incentivos distorsionantes, su fariseísmo pedante, su aplanadora cultural y su arraigado racismo lo convierten en un blanco vulnerable. Pero en gran medida, estas acusaciones parten de la premisa de que, dadas ciertas condiciones, se puede enmendar el mercado si tan siquiera existiesen críticos y curadores minoritarios, si al menos el acceso fuera más fácil para los

artistas minoritarios, si tan sólo hubiese más galerías para las minorías, y más espacio para los artistas minoritarios en las galerías del arte dominante. Cuando las críticas al mercado de arte siguen este rumbo, perdemos de vista el hecho de que el mercado responde en primera instancia a su propio interés, se sirve a sí mismo y a un sistema socio-económico determinado y que continuará haciéndolo así, no importa los cambios en raza, sexo o nacionalidad de los que lleven la voz cantante en el mismo. Ampliar el ruedo de los participantes sin duda ayudará a que los individuos sobrevivan mientras trabajan. Pero este logro no debe confundirse con una revolución en contra del mercado. Las culturas oprimidas o periféricas continuarán en desventaja en tanto y en cuanto sus propios mercados permanezcan en desventaja. Prevalecerá la erosión de los mismos siempre que la internacionalización servil se perciba como una señal de prestigio.

El acceso al mercado dominante del arte es de hecho la mercantilización del artista. A fines de los años 60 se dio impulso a lo que se llamó Capitalismo Negro. Evidentemente, promocionaba más el capitalismo que la negritud. El supuesto incuestionado era que el capitalismo es la mejor -si no la única- forma de vida, y que al dignarse a invitar a que participen del mismo o al prestar alguna ayuda para ello, los problemas críticos se desvanecerían. No se trataba -según se alegaba- de un asunto de "integración" en el cual los problemas de dos contendientes se analizarían con la intención de crear una tercera alternativa. Era cuestión de tolerar el acceso de una de las partes a la corriente controlada por la otra. No se suponía que el capitalismo cambiase, se trataba de una expansión del mismo.

Ha llegado el momento de concentrar nuestro esfuerzo crítico sobre el artista colonial, más bien que sobre el mercado. El artista colonial es esquizoide e inseguro. Por un lado, nos morimos por exhibir en un museo o en las galerías más prestigiosas. Si fallamos nos consideramos un fracaso. Por el contrario, si alguien lo logra nos huele a soborno. Si un comentarista blanco anglosajón opina sobre algún "asunto de minorías", percibimos sus comentarios como ignorantes o paternalistas, no importa si está bien informado o si sus intenciones son las mejores. Si quien comenta es miembro de una minoría dentro del contexto de mercado, descartamos su opinión como parte del margen de libertad que calculadamente se le concede a quien forma parte de una cuota representativa; no aceptamos cabalmente la declaración como prueba de que en realidad la corriente mayoritaria ha cambiado.

La razón de ser de esta reacción ambivalente no radica en el contenido de las declaraciones y sí en el contexto en el que fueron hechas, y evidencia una desconfianza que pudiera ser saludable si se utilizara adecuadamente. Es nuestro enfoque obsesivo en el mercado, permeado por la frustración de la inaccesibilidad real, lo que entorpece el uso correcto de nuestro instinto. Sólo cuando nos resignamos al fracaso es que apartamos la mirada y criticamos. Mientras existe la posibilidad de triunfar criticamos en parte, pero nuestros hechos contradicen las palabras. Mientras la crítica nos da una sensación de vinculación con nuestra comunidad de origen, nuestra meta apunta a entrar en la corriente, cueste lo que cueste.

Todo lo que el mercado acoja es arte, todo lo que repudie se considera ajeno al arte. Esta división simplista pasa por alto el proceso que tenemos que padecer en intento por lograr acceso al mercado y las distorsiones poderosas a las que se nos somete. El ímpetu de los artistas minoritarios dirigidos a lograr su tajada en el mercado, a hallar un lugar en el centro de la cultura hegemónica, es producto de la colonización. Para lograrlo tenemos que pasar por un proceso de asimilación. Cuando fallamos

en nuestro proceso de mímesis, quedamos en estado de afectación notorio y patético.

En todos los casos de minorías admitidas al mercado mayoritario -los artistas extranjeros, los capitalistas negros que tocan a la puerta del mercado dominante- el proceso de colonización lleva a la internalización del deseo de asimilarse. Cuando la colonización triunfa, la asimilación se torna en algo "natural" e inevitable. Se nos permite entonces competir y ser parte de la libre empresa, de modo que todos nos convirtamos en los felices y crédulos poseedores de una oportunidad igualitaria. Pero camino a este nivel, ocurren ciertos cambios en las formas de expresión del individuo. Algunos de estos cambios se hacen creíbles, otros no tanto. Si son creíbles, la asimilación ha sido un éxito total. Si no lo son, lo único logrado es afectación. Lo expresado se percibe como muestra de kitsch, de "advenedismo" o "arribismo". Encubrimos, a duras penas, la cultura que olvida con la cultura que hemos adquirido a medias, o reinterpretamos espúreamente una cultura mal recordada para complacer una cultura que apenas entendemos.

Una reseña reciente sobre un concierto de la cantante peruana Ima Sumac decía: "Su espectáculo fue una estilización chabacana y sensual de la ópera al estilo del lado sur de la frontera en la cual la cantante representó a una diva en armonía mística con las fuerzas de la naturaleza." Y continúa: "Réplicas de deidades de espuma de estireno estaban colocadas a cada lado del escenario y la cantante, con un vestido morado un tanto revelador, se comportó con altivez teatral." Aunque es poco probable que el reseñador esperase que la señora Surnac tomara prestadas deidades incas auténticas del Museo Metropolitano, no obstante la reseña es un inventario excelente de las muchas formas en que la cantante transgredió los modales de la alta cultura hegemónica.

Hasta la posible originalidad de sus violaciones fue considerada de segunda categoría en una comparación con la "teatralidad de Liberace" hecha luego. Ausentes de la reseña, como es de esperar, quedan las transgresiones a su propia cultura, las violaciones realizadas para conformarse al mercado que acogía a Liberace y al reflejo de este mercado en Perú.

Colonización, asimilación y afectación, todos son peldaños de la misma escala que sólo se distinguen por su distancia de lo que se considera el peldaño superior. Casi todos los que hemos arribado de culturas diferentes hemos pisado estos tres peldaños, en parte por decisiones personales, pero mayormente por presiones culturales y sociales que no reconocimos. Los tres pasos implican una sustitución de valores culturales, una pérdida de lo que poseíamos. Más grave aún, hemos lesionado nuestra habilidad para escudriñar nuestra propia realidad y dar con los fundamentos de nuestra propia independencia. Los artistas que emigramos de otros países fuimos objeto de escuelas de arte estructuradas tardía y parcialmente al estilo de aquellas en los centros culturales. A los que vivíamos en los centros culturales se nos procesó directamente para fundirnos en el crisol de las razas. En ambos casos, se nos infundieron dos conjuntos de necesidades artificiales que nos llevaron a creer que, de hecho, los centros culturales y sus valores definen el tope de la escalera y que nuestras culturas nacionales -las oprimidas- son inválidas. Sin embargo, en algún lugar, permanece un eslabón con vida que nos repatria a estas culturas definiendo el germen de una conciencia opuesta a la corriente dominante.

En nuestra búsqueda para alcanzar la cumbre, terminamos ubicados entre dos ejemplos interesantes: el de Lang-Shihning y el de las damas de la alta sociedad uruguaya. Lang-Shihning era el nombre chino del pintor italiano Giuseppe Castiglione, que vivió de 1688 al 1766.

Fue a China, trabajó con el emperador Chien Lung, y trató arduamente de erradicar, con poco éxito, su adiestramiento artístico occidental en aras de convertirse en un pintor cortesano chino. En Uruguay, a fines de la década de 1950 se puso en boga entre las damas de sociedad ociosas el cultivar su creatividad pintando acuarelas orientales. Se celebraban varias exposiciones en cada temporada, y cuanto más "auténtica" luciera la pintura, mayor crédito recibía. El primer ejemplo trata de la asimilación mercenaria dirigida a mejorar el desempeño artístico. El segundo, de pecar de afectación. En sus actividades, ni Lang-Shihning ni las damas uruguayas fueron llevados de la mano por el colonialismo, como lo somos nosotros. Pero a todos se nos conduce hacia una sustitución cultural cuestionable, una que no se debe permitir que ocurra casual e incautamente a través de un impulso mimético inconsciente.

Se nos enseñó a considerar el arte como un proceso apolítico, desprovisto de consecuencias políticas y que opera en un ámbito no político. Cuando la política se filtra en nuestro trabajo, su presencia se limita a un contenido residual que aplaca de algún modo nuestra conciencia, pero sin obligarnos a revisar nuestras estrategias. Nos negamos a ver que la política no se reduce simplistamente a mero contenido. Vivimos el mito enajenante de creer que somos primordialmente artistas. No es así. Somos, en primera instancia, seres éticos que discernimos entre el bien y el mal, lo justo y lo injusto, no sólo en el ámbito individual, sino también en el contexto comunal y regional. Para sobrevivir como seres éticos necesitamos una conciencia política que nos ayude a comprender nuestro ambiente y desarrollar estrategias para actuar. El arte se convierte en herramienta que hemos seleccionado para poner en práctica estas estrategias. El optar por ser artistas constituye una decisión política, independientemente del contenido de nuestra obra. Lo que definimos como arte, la cultura que hemos de servir, el público al cual nos dirigimos y lo que hemos de lograr con nuestra obra, son todas decisiones políticas.

Por lo tanto, no se trata de nuestra entrada a la corriente mayoritaria, se trata del acceso de la cultura mayoritaria a nosotros. Sólo concebido de esa manera, la corriente mayoritaria puede actuar corno una caja de resonancia de nuestras actividades sin arrancarnos las entrañas. Si nos acoge o nos ignora es secundario. De importancia primordial es que permanezcamos en el oficio de crear cultura y conozcamos al detalle qué cultura estamos forjando y para quién. De igual importancia es aplacar nuestro ego. La idea de que somos creadores de una cultura puede llevarnos a creer que lo hacemos sin ayuda. De hecho, nuestro papel se equipara al que de un bloque más en la construcción de un edificio. En ciertas circunstancias esta actitud puede interpretarse como una posición separatista; no lo es. No implica una regresión al nacionalismo provincial o a la intolerancia. Es una posición que sostiene que lo que atrae al mercado no necesariamente beneficia nuestros intereses, mientras que detener el colonialismo sí. Hay una diferencia sustancial entre autonomía cultural y patriotería. La autonomía cultural genera individuos independientes, la patriotería sólo conduce al racismo y, concediéndole el poder, al imperialismo. Imperialismo no es más que provincialismo con poder de atropello. En realidad, lo que aquí se plantea es el reordenamiento de prioridades en un momento en el cual un cambio social, radical y urgente, todavía parece fuera de nuestro alcance.

Notas

1. Es difícil que en el arte se califiquen las ideologías en categorías, dados los niveles múltiples de lectura de su contenido, referencias y uso del elemento formal. Existen casos fuera del ámbito de las artes que parecen ofrecer ejemplos más claros. Los muñecos transformables -robots polimorfos- parecen ser un ejemplo mucho más prístino de la estética del pastiche derechista. Su poder estético depende, no de la apariencia propia de cada etapa de la transformación, sino de las transiciones inconspicuas de una imagen adecuada a otra, sin alejarse del contexto militarista letal. El nuevo furor de imitar al cantante, en sincronía con la música, es otro ejemplo. En este caso al "artista" se le releva de su responsabilidad como creador, mediante la fusión de su voz con la de otro. Por otro lado, el personaje de la serie televisiva L. A. Law, Markowitz, se convierte en símbolo del postmodenismo de izquierda. En reto a los conceptos formalistas de belleza y atractivo sexual, el personaje rechoncho y bajito que pasaría inadvertido en la calle es elevado a la categoría de símbolo sexual dada su simpatía, ternura e inteligencia. Los dioses del celuloide que nos han oprimido con eficacia han sido destronados al menos por un tiempo.

Luis Camnitzer

Artista. Ciudadano uruguayo, nacido en Alemania, vive en EE.UU desde 1964. Profesor de Arte en la State University of New York desde 1969.
Su obra forma parte de las colecciones permanentes del Museo de Arte Moderno, el Metropolitan Museum y el Whitney Museum de New York, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, el Museo Universitario de México, el Museo de Bellas Artes de Caracas y el Museu de Arte Contemporánea de São Paulo, entre otros.
Publicó artículos y ensayos sobre arte en *Marcha*, Montevideo; *Arte en Colombia*, Bogotá; *Third Text*, Inglaterra; *Art in America*, New York; *New Art Examiner*, Chicago; *Art Nexus*, Bogotá; *Brecha*, Montevideo; *Spiral*, New York; *Nacla*, New York; etc.

Actividades 2000

Durante 2000 se llevaron a cabo tres encuentros -Confrontación de Obra en Buenos Aires y Análisis de Obra en Buenos Aires y en Rosario- en los que participaron entre 12 y 15 artistas provenientes de todo el país y del exterior. Simultáneamente organizamos seis charlas públicas de artistas.

En el Encuentro de Confrontación de Obra en Buenos Aires los artistas debatieron entre sí y con artistas invitados sobre el sistema de construcción de sus obras durante dos meses. Cada artista dispuso de una sala en algún punto de la ciudad en la cual presentó un proyecto en conflicto para discutir con el grupo.
Los artistas seleccionados en el país para este encuentro fueron Claudia Martínez de Tucumán, Mónica Millán de Misiones, y Horacio Abram Luján, Ernesto Ballesteros, Claudia Contreras, Marina De Caro, Nora Dobarro, Magdalena Jitrik, Res y Mónica Van Asperen de Buenos Aires. José Ferreira, (Johannesburgo, Sudáfrica) y Marco Paulo Rolla (Belo Horizonte, Brasil), fueron invitados a través de Rain. El jurado estuvo integrado por Arturo Carrera (escritor), Marcelo Pacheco (historiador del arte, curador) y Horacio Zabala (artista y arquitecto).

Los artistas invitados para confrontar el trabajo del grupo hacia el final del encuentro fueron Víctor Grippo y León Ferrari de Argentina, Jaroslaw Kozlowski de Polonia y Richard Deacon de Inglaterra.

Los Encuentros de Análisis de Obra en Buenos Aires y en Rosario duraron un mes y medio y estuvieron dirigidos a artistas jóvenes. Se invitaron tres artistas tutores que coordinaron los debates de cada grupo: Tulio de Sagastizábal en el caso de Buenos Aires, Claudia del Río en el caso de Rosario y Lisa Milroy de Inglaterra que participó en ambos. Los artistas seleccionados para el Encuentro de Buenos Aires fueron: Marita Begué, Florencia Cacciabué, Nicolás Domínguez Nacif, Raúl Flores, Oriol Guillén Arruabarrena, Ani Schprejer, Juana Neumann y Carina Moreira de Buenos Aires, Facundo Ceraso de La Plata, Valeria Gopar, Juliana Iriart, Raúl La Cava de Mar del Plata, y Sandro Pereira de San Miguel de Tucumán. El jurado de selección de este grupo estuvo integrado por Diana Aisenberg, Tulio de Sagastizábal, Pablo Siquier, Mario Gemin y Claudia del Río.

Los artistas seleccionados para el Encuentro de Análisis de Obra en Rosario fueron: Pablo Guiot y Rolando Juárez, Tucumán y Valeria Gericke, Carlos Herrera, Teresa Dauría, Luján Castellani, Sebastián Pinciroli, Rubén Baldemar, Silvia Quiroga, Cecilia Font y Mirta Vignatti de Rosario. El jurado de selección de este grupo estuvo integrado por Claudia del Río, Daniel García, Mauro Machado, y María Cristina Pérez. Meindert Koelink (Holanda) y Pia Wergius (Suecia) fueron invitados a través de la Rijksakademie van beeldende kunsten de Amsterdam a participar de ambos Encuentros.

En cuanto a las charlas públicas, aprovechamos la presencia de artistas extranjeros de amplia experiencia para confrontarlos en debate abierto con pares locales. Se han realizado entonces las siguientes presentaciones públicas con debate posterior:
Richard Deacon y Víctor Grippo en Buenos Aires (en el Centro Cultural Recoleta) presentaron cada uno su trabajo y debatieron sobre sistemas de construcción en la obra.
Jaroslaw Kozlowski y León Ferrari en Buenos

Debate y confrontación de obra entre Víctor Grippo y Richard Deacon, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, noviembre de 2000.

Debate and artwork confrontation between Víctor Grippo and Richard Deacon, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, November 2000.



León Ferrari y Jaroslaw Kozlowski, presentación pública sobre su obra, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2000.

León Ferrari and Jaroslaw Kozlowski, public presentation on their artwork, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2000.



Aires (también en el Centro Cultural Recoleta) presentaron su obra y debatieron sobre la influencia del contexto político en su trabajo. Jaroslaw Kozlowski presentó en Mar del Plata su conferencia "El dibujo como sistema de pensamiento" en Villa Victoria. También en Mar del Plata, Marco Paulo Rolla y José Ferreira presentaron su trabajo en público en el Teatro Auditorium. Lisa Milroy realizó dos presentaciones públicas de su obra, una en Buenos Aires y otra en Rosario (Centro Cultural Recoleta y Parque de España).
Finalmente Richard Deacon dio una charla sobre su obra en San Miguel de Tucumán. (Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Artes).

Las actividades de Trama en 2000 concluyeron con un debate de cierre en La Casona de los Olivera, del que participaron la mayoría de los becarios de Trama más algunos invitados.



1



2



3



4



5

1-2. Encuentro de Análisis de Obra, Cantón S.A., Buenos Aires, 2000.

Meeting for Analysis of Artwork, Cantón S.A., Buenos Aires, 2000.

3. Lisa Milroy y Tulio de Sagastizábal en el Encuentro de Análisis de Obra, Buenos Aires, 2000.

Lisa Milroy and Tulio de Sagastizábal at the Meeting for Analysis of Artwork, Buenos Aires, 2000.

4. Grupo de artistas del Encuentro de confrontacion de obra. Buenos Aires, 2000.

Group of artists of the Meeting for Confrontation of Artwork, Buenos Aires, 2000.

5. Marco Paulo Rolla y Ernesto Ballesteros en Duplus. Encuentro de Confrontación de Obra, Buenos Aires, 2000.

Marco Paulo Rolla and Ernesto Ballesteros in Duplus. Meeting for Confrontation of Artwork, Buenos Aires, 2000.



6



7



8



9



10



11

6. Claudia del Río y Tulio de Sagastizábal.
Encuentro de Análisis de Obra en Rosario, 2000.

Claudia del Río and Tulio de Sagastizábal
Meeting for Analysis of Artwork, Rosario, 2000.

7-9. Encuentro de Análisis de Obra en Rosario, 2000.

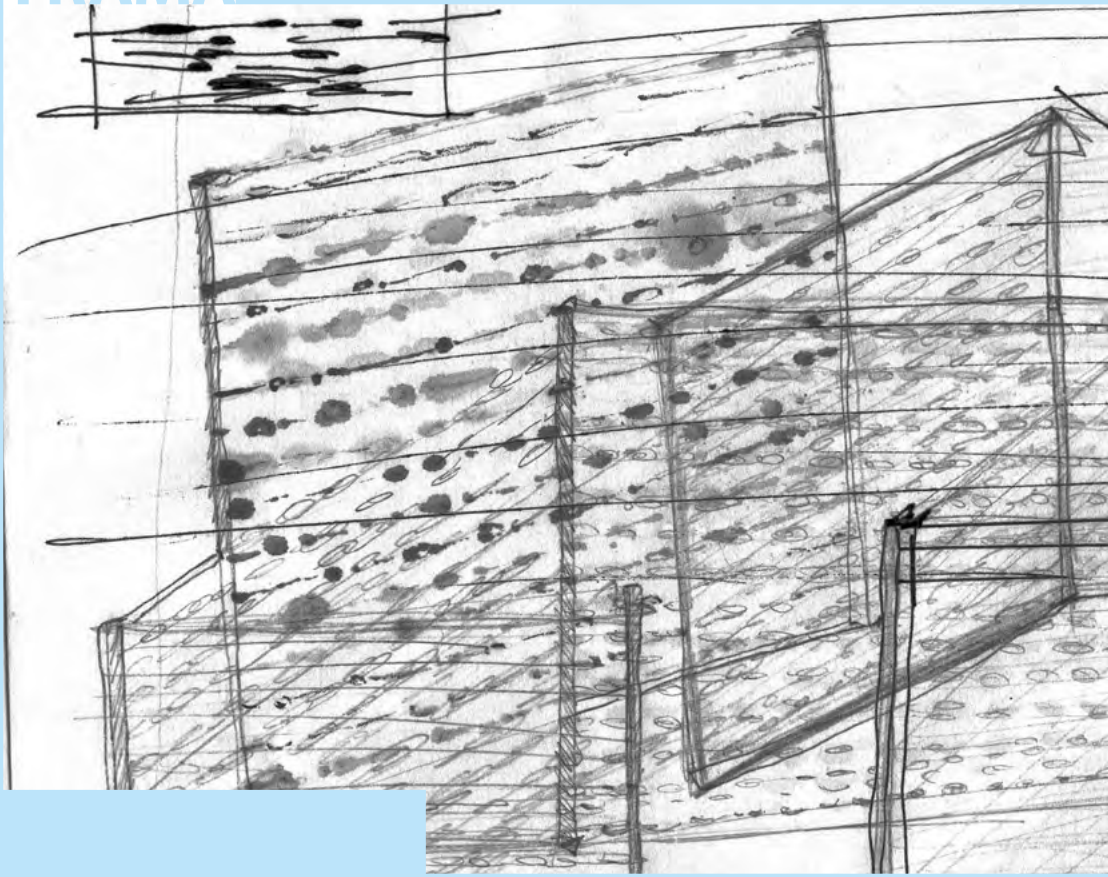
Meeting for Analysis of Artwork, Rosario, 2000.

10. El Fondo Internacional de Arte Contemporáneo recibiendo a Marco Paulo Rolla y José Ferreira. Mar del Plata, diciembre 2000.

The Fondo Internacional de Arte Contemporáneo welcoming Marco Paulo Rolla and José Ferreira. Mar del Plata, December 2000.

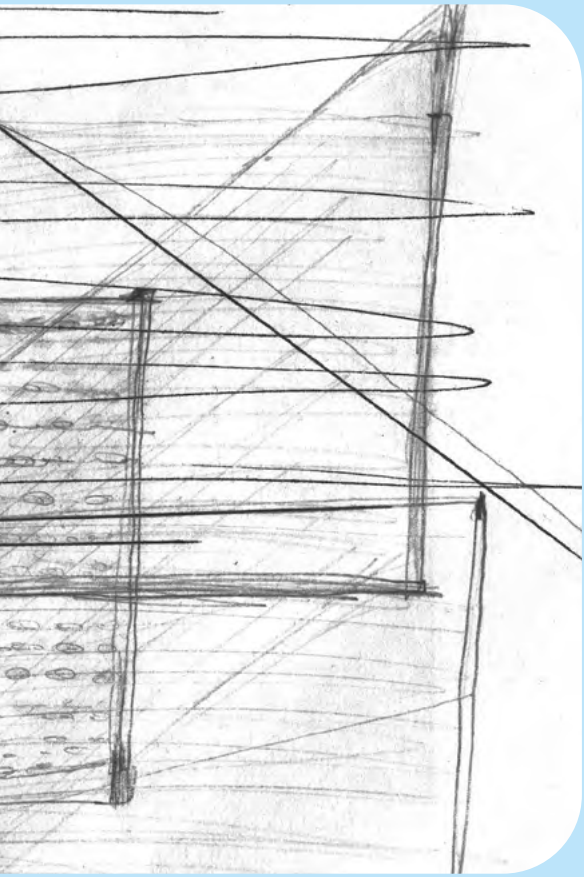
11. Jaroslaw Kozlowski en Villa Victoria, Mar del Plata, diciembre 2000.

Jaroslaw Kozlowski in Villa Victoria, Mar del Plata, December 2000.



Mónica Van Asperen
Boceto de su instalación **Arquitecturas efímeras con globos, aire y agujas, en el desván del Museo de Arte Moderno.**

Mónica Van Asperen
Sketch of her instalation **Ephemeral architecture with baloons, air and needles, in the loft of the Museum of Modern Art.**



Marina De Caro.
Artista participante del Encuentro
de Confrontación de Obra,
Buenos Aires, 2000.

Proyectos

Un país como la Argentina debe estar atento a la producción de ideas de sus artistas e inte-lectuales, atento a la creación de un pen-sa-miento propio e independiente. Capitalizar esta fuerza creadora es confiar en las posibili-dades que nos da tener una mirada crítica y reflexiva. El lenguaje artístico, las obras de arte, reflejan un mapa social al que debemos mirar, reconocer y sobre el cual construir nuestra sociedad. El arte es la representación de una fuerza activa en permanente compro-miso con la realidad.

Actualmente en la Argentina la situación de la producción artística se remite a la producción de obras de arte casi como fin en sí mismo. Las instituciones de la cultura, salvo algunas excepciones, consideran al arte con una mira-da restringida, desprestigiando de esta manera su eje estructural: ser creador de un pens-amiento crítico, reflexivo y cuestionador. Trabajar sobre el proceso de construcción de la obra y no sobre la obra como producto ter-minado fue el puntapié inicial para que se ampliara el ángulo de la mirada.

Mi memoria recuperó con énfasis preguntas y dudas que habían quedado relegadas en el silencio, la falta de comunicación y los débiles cuestionamientos. En Trama se está creando una red que invierte el eje de esta producción artística, recuperando al arte en su sentido más amplio.

Artistas ajenos a nuestro contexto de trabajo, funcionaron como estímulo para cuestionar y re-definir ideas. Al ampliar el recorrido de circulación de las obras se amplía también su campo de significaciones. Ahí radica la impor-tancia de estos trabajos de confrontación; una obra frente a una situación diferente a la de su estímulo original, crece.

Horacio Abram Luján

Artista y arquitecto. Vive y trabaja en Buenos Aires.
Armar, desarmar, trasladar, marcar territorios, autoafirmarse, habitar son las preguntas que llevan a Abram Luján a continuar pensando cómo realizar objetos / imágenes que posibiliten, sustenten e indaguen nuevas relaciones sociales, o por lo menos que cuestionen la *naturalidad* de las existentes.

"...¿Cómo lograr un organismo vivo? ¿O de qué manera no detener un objeto?, ¿cómo poder mantener interés en un objeto a lo largo del tiempo, y una vez que uno ya vio ese objeto, que siga actuando?"
Horacio Abram Luján. Relato sobre su obra durante los encuentros.

No es un pozo, no es un túnel, no sube, no es un aljibe, no es una torre, no es una columna, como es arriba es abajo, no es un Kabakov, no sostiene nada, no llega hasta el techo, sube, no tiene puertas, no tiene ventanas, no es Bony, como es adentro es afuera, no es un caleidoscopio, no es una pared
Objeto itinerante. Ladrillo, cemento y escalera de madera.
Buenos Aires, 2000.
Proyecto presentado sobre la Av. San Juan en la esquina del MAMba, originalmente planteado para ser exhibido en la terraza del museo.





Ernesto Ballesteros

Artista. Vive y trabaja en Buenos Aires. A lo largo del tiempo trabajó primero con la historieta, luego con la visión científica del microcosmos, luego la astronomía, pero también incurrió en el tema de los bonsai, el aeromodelismo, el arte de encontrar piedras y la óptica. En el año 2000 inició una serie de dibujos en los cuales se apropia artísticamente de la metodología científica. Establece estrictas reglas a seguir como instancia primera del dibujo, dibuja y enuncia los resultados de su tesis como título de su trabajo.

"En Duplus, en la entrada, hice 36 vueltas con lápiz, mientras dos artistas: Hernán Salamanco, y Lucio Dorr, me empujaban; luego conté las intersecciones que fueron algo así como 120. En la sala chica tracé en toda la pared 1000 líneas, formando una imagen doble, presionando con el lápiz más en esas dos oportunidades. En el último trabajo tracé 50 líneas de un punto a otro punto, con lápiz, contando luego las intersecciones que fueron 2759. Es decir:

36 vueltas siendo empujado. 120 intersecciones
Artistas, lápiz, y acrílico sobre pared. Buenos Aires, 2000.
1000 líneas formando una imagen doble
Lápiz sobre pared.
50 líneas. 2759 intersecciones Lápiz y acrílico sobre pared.

Luego podemos afirmar, que por naturaleza solo, la muestra se llama 3 dibujos sobre pared. Medidas típica pared de edificación francesa de principio de siglo XX."
Ernesto Ballesteros





Claudia Contreras

Artista. Vive y trabaja en Buenos Aires.
En su último trabajo desarrolla la idea de identidad nacional asociada a los hechos históricos de la dictadura y represión que sufrió el país en los años '70, mediante la construcción de metáforas partiendo de elementos cotidianos usados por las Fuerzas Armadas en Argentina.

Trabajó en el espacio del taller cedido por Matilde Marín.
Expuso a consideración del grupo un grupo de trabajos que incluyó **Historias clínicas**, serie de dibujos, fotografías y objetos realizado con vajilla de las Fuerzas Armadas y la instalación **Línea de espinas.**

"Estas obras como señales, se transforman en cuerpo y territorio de una degradación social explícita. Me refiero a cierta violencia argentina, que nos involucra cotidianamente, posibilitando hasta el presente la siniestra convivencia de las víctimas con los victimarios.
Parodia sobre la violencia y el miedo, sobre un ámbito de destino, del que todos somos sobrevivientes."
Claudia Contreras, fragmento del texto presentado al grupo de participantes para debatir.





Marina De Caro

Artista y licenciada en Historia del Arte de la UBA. Vive y trabaja en Buenos Aires. Desde 1990 investiga los conceptos de esculturas blandas y vestibles; el tejido como texto a través de la realización e instalación de objetos y performances.

Funcionalidad
Conjunto de obras incluyendo instalaciones, vestibles y objetos. Hilado acrílico tejido en máquina Lady tricot, muebles, pintura. Dimensiones variables. Buenos Aires, 2000.

De Caro trabajó en la terraza del Centro Cultural La Casona de los Olivera. Realizó instalaciones de sus obras en dos habitaciones disponibles y al aire libre.

"En principio fue una estricta geometría impuesta por un ingeniero constructor y notable calculador; sin embargo, el cultivo del tiempo hizo que sus formas no respetaran la cuadrícula de la hoja oficio. Entonces un paisaje de inquietas formas flexibles, nunca antes calculado, tomó su lugar. Alguien guarda aún el secreto de la flexibilidad."
Marina De Caro, Cosmogonía.







Nora Dobarro

Artista. Vive y trabaja en Buenos Aires y Córdoba.
En su último trabajo, la percepción a través del registro fotográfico lleva a la disolución de la idea de arte como voluntad previa, la documentación se vuelve obsesión en donde el esfuerzo está dirigido a volver anónimo el acto artístico sin intención de seducción, ni por la forma ni por el material. Subrayando el rechazo a la arquitectura de exposición, sus obras se caen, se accidentan, se desarman, no se cuelgan, resignificando un paralelo con la crisis profunda de toda una comunidad. Dejándolas como en un depósito intenta provocar en la mirada del público un registro del espacio *en donde no hay nada dado.*

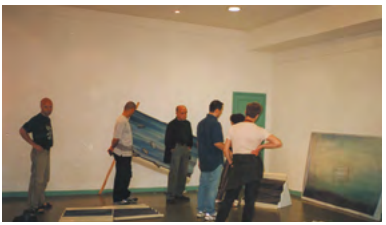
Elásticos de camas a la intemperie
Instalación de varios objetos y materiales de trabajo, fotografías y pintura. Chapas de fibra de vidrio, fotografía papel, maderas. Dimensiones variables. Centro Cultural La Casona de los Olivera, salas de exposición. Buenos Aires, 2000.

"¿Los techos se caen?
¿El cielo se cae?
¿Mi cama disuelve los techos?
¿Yo soy el techo o mi propio techo?

Cóncavo y convexo al mismo tiempo, para disolver, para borrar la forma... ¿ Cuál es el lugar donde construir? ¿Tengo necesidad de construir el espacio que contenga a los objetos?...
(...)Llegó el día del armado, tomé las fotos de cielos sobre chapas sacadas años atrás, tomé los palos que sostuvieron alas en una instalación anterior, alas de libertad, y que ahora servían como pancartas sosteniendo cielos, tomé las chapas grandes nuevas, sin uso, tomé el banquito para no sentarse desarmado, tomé un adoquín con una foto apoyada de una imagen de ladrillos de barro antiguo con forma de techo, tomé el cielo argentino al que se le caían todas las fotos incorporadas también de cielos, con forma de techo (y que cuando lo suben al flete se rompe), tomé las chapas con los cielos pintados al óleo, blanco y azul y negro y violeta, en donde lo cóncavo y lo convexo se entremezclaban, tomé dos prismas de madera que luego pinté bien de blanco puro, tomé una foto acanalada con una imagen de la costanera norte, con una banderita argentina, casualmente dejada en el lugar y registrada por mí en dos oportunidades, una toma en blanco y negro y otro día otra toma en color titulada *Alguien la dejó*, tomé una foto de un mundo, que ví en una vereda de Londres en el barrio hindú, una imagen oxidada del mundo en reemplazo de la tapa original de aguas corrientes, tomé una pequeña fotocopia en blanco y negro de un paisaje de las sierras y armé, en el espacio, que sí ya estaba, lo que pude y lo que pude me permitió constatar que se visualizaba lo que los objetos en sí mismo decían,
hubo un descanso,
los objetos aguardaban."





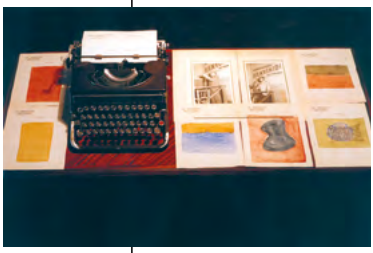


Magdalena Jitrik

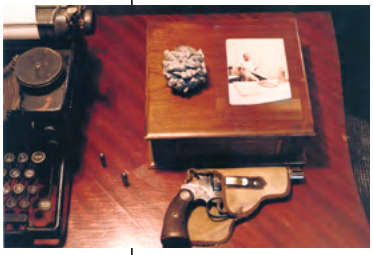
Pintora. Vive y trabaja en Buenos Aires. Estudió Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trabajo busca las relaciones entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas.

Ensayo de un Museo Libertario
Federación Libertaria Argentina. Biblioteca y Archivo de Estudios Libertarios. Noviembre 2000. Instalación de muebles, documentos, cuadros, fotos, periódicos y objetos históricos pertenecientes a la casa, con diversas obras de la artista.

"Fue durante la experiencia de Trama que todo vino a confluir en un solo proyecto: el Museo Libertario, transformado por la decisión de incorporar las *escrituras*, algún cuadro de la serie *Revueltas* y las piedras, como si todo eso también formara parte del patrimonio histórico de la casa, como si estas obras se hubieran realizado en ella, como si hubieran estado siempre en ella, y tuvieran un espacio en ese museo."
Magdalena Jitrik









Claudia Martínez

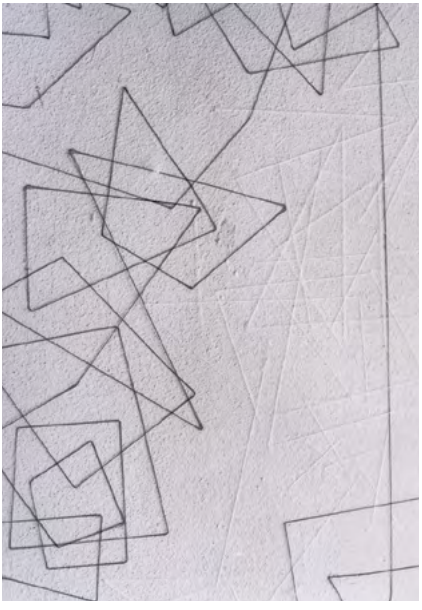
Artista, licenciada en Artes por la Universidad Nacional de Tucumán. Vive y trabaja en Valencia, España.
En sus últimos trabajos ha realizado intervenciones en el espacio arquitectónico con materiales de uso industrial, centrando su interés en el acto mismo de construir. El material elegido sufre un tratamiento de desnaturalización, ya que tanto la materia como la tarea son desplazadas de su función real.

Blanco
Hilos de algodón blanco y negro, pegamento de polietileno, pared. Sótano del Centro Cultural La Casona de los Olivera, Buenos Aires. 2000.

"El espacio, las paredes, techos, son el sostén de mi obra; en este proceso de síntesis he conservado sólo lo que creía imprescindible: el acto obsesivo de construir, de repetir punto por punto, de una línea diminuta a otra para ir sumando *in crescendo* más o menos caóticamente obedeciendo a los dictados de mi voluntad e ir creando recorridos en expansión. Por lo tanto, el *quehacer*, el hacer constante, tejer el espacio, bordar las paredes, remendar los rincones es el trabajo absurdo y sintomático."
Claudia Martínez









Mónica Millán

Artista. Vive y trabaja en Misiones.
Su última etapa de trabajo se centra en la confrontación diaria con la naturaleza recolectando percepciones y materiales que transforma en objetos contenedores de sonidos.

Jardín de Resonancias
Instalación. Materiales naturales, alambre tejido, sonido.
Dimensiones variables. Buenos Aires, 2000.

Millán trabajó en una de las salas de exposiciones del Centro Cultural La Casona de los Olivera.

"Hacía largas caminatas en el monte y allí recolectaba hojas, raíces, plumas, ramitas, semillas, tierra, con lo cual luego construí los *capullos* y los *recipientes*, donde se instalaron los sonidos, es decir había un sonido en el *capullo* arriba y otro debajo en el *recipiente* (de adobe: tierra, paja).
Cada recipiente y capullo poseen un sonido propio y diferente, con un parlante montado dentro de cada pieza.
El sonido es mi propia voz durante una meditación."
Mónica Millán









Res

Nació en Córdoba, Argentina en 1957. Vive y trabaja en Buenos Aires. Se exilió en México (1978-84), donde estudió fotografía y se graduó en Economía Política en la Universidad Nacional Autónoma (UNAM). Recientemente concluyó el *Master of Arts in Communication* de la *European Graduate School* (http://www.egs.edu), Suiza.

La obra de Res es, quizás, un modo de buscar verdades transitorias a través de la fotografía.
En el 2000 y como proyecto para el Encuentro de Confrontación de Obra de Trama su plan era realizar un video llamado **Vencer o Morir** en el que buscaría relacionar la actitud hacia Occidente de los antiguos habitantes de la pampa, con la de un grupo de presos políticos por entonces en huelga de hambre. Para ello, proyectaría para los presos una serie de diapositivas de su trabajo NECAH 1879, un ensayo compuesto por 24 fotos realizadas durante la campaña militar que culminó con el exterminio de los indios y otras tantas que Res tomó en los mismos sitios pero en 1996. Estas últimas, que incluyen una letra por foto, al ser exhibidas en un determinado orden, escriben la consigna de 1873 atribuida al Cacique Calfucurá: *"No entregar Carhué al huinca"* -no entregar nuestro territorio a los occidentales.
Una cámara de video grabaría las imágenes proyectadas y algo del contexto y ese registro sería articulado, en la edición, con el audio tomado mientras los presos políticos de *La Tablada* debatirían sobre lo que habían visto.
Vencer o Morir no pudo concretarse debido a las trabas puestas por el sistema carcelario y porque la salud de los reclusos empeoró y debieron ser internados.







Indias prisioneras. Fotografía de Antonio Pozzo.
Sitio próximo a Carhué, hoy Pcia. de Buenos Aires.
Campaña de Desertización, 1879.
Indian women prisoners. Photo by Antonio Pozzo.
Location next to Carhué, nowadays, Buenos Aires Province.
Desert-conversion campaign , 1879.

N-Granero del Mundo. Res, 1996
Inmediaciones de Carhué. Pcia. de Buenos Aires.
N-World's Barn. Res, 1996
Carhué's outskirts. Buenos Aires Province.

Mónica Van Asperen

Diseñadora de indumentaria y artista. Vive y trabaja en Buenos Aires. Desde 1997 obra a partir de la deconstrucción del cuerpo y los objetos cotidianos. Investiga el sonido como materia escultórica, y la relación entre cuerpo, música, y otras dimensiones de la percepción.

Arquitecturas efímeras con globos, aire y agujas, en el desván del Museo de Arte Moderno
500 x 400 x 500 cm. Buenos Aires, 2000.

"...Seguí trabajando con el sonido midiendo el espacio de aire en los globos, numerándolos y realizando un recorrido de 24 planos para ser penetrado, como los 24 canales de sonido, para que cuando el volumen se desintegre la construcción del espacio siga presente, y también acá hay una necesidad formal de lo cóncavo y lo convexo en la obra, una presencia de muerte, una construcción al límite de romperse, surgio mi necesidad de completarla, a través de la audición,es decir el vacío de la obra se completaría con el sonido y los sentidos, un sistema para recordar la numeración de las partes, las medidas en tiempo y en espacio me dio un códice, una música. Parecía una construcción ambigua, al principio pero como en *Rayuela* de Cortazar, era un sistema para ser leído de muchas formas, una memoria, en el desván del museo..."
Mónica Van Asperen







José Ferreira

Artista y curador. Vive y trabaja en Londres, Inglaterra. Nacido en Maputo, Mozambique, se educó y trabajó hasta 2001 en Sudáfrica.
Ferreira mostró material documental sobre su obra en el auditorio del Centro Cultural La Casona de los Olivera, Buenos Aires, 2000. Su obra investiga las marcas y heridas invisibles producidas por el colonialismo y su herencia en el actual contexto post-colonialista.
Politics of neurosis (2000), **Sweeping Maputo** (1998) y **Scream** (1999), son tres de los videos que provocaron el debate durante el encuentro.













Sweeping Maputo vhs, 1998.

Marco Paulo Rolla

Artista, escenográfo y vestuarista. Oriundo del Estado de Minas Gerais, Brasil, estudió en la Universidad Federal de Minas para luego trasladarse a Amsterdam donde fue becado por la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam. Vive y trabaja en Belo Horizonte, Brasil.

En su proyecto para Trama trabajó con objetos en porcelana y muebles encontrados construyendo una imagen que nos hace reflexionar sobre la fragilidad del cuerpo humano y la vulnerabilidad de la existencia. Su obra se apoya en referencias al barroco brasilero del siglo XVIII. Instaló sus objetos y fotografías en el Espacio Duplus.

O Estado de Espírito
Instalación. Dimensiones variables. Objetos de porcelana, muebles, bolsa de plástico, hilos. Buenos Aires, 2000.

Natureza Morta
Fotografía sobre papel. 32 x 49cm. Buenos Aires, 2000.









HOW TO PRONOUNCE FOREIGN WORDS IN THIS BOOK

Word	*Pronunciation* (Cont.)
churrasco	choo-*rahss*-koh
cimarrón	see-mah-*rohn*
cinco pesos—poca plata	*sink*-oh *pay*-sos—*poh*-kah *plah*-tah
conquistadores	kohn-keess-tah-*dohr*-ayss
delantal	day-lahn-*tahl*
dulce de leche	*dool*-seh day *lay*-cheh
estanciero	ess-tahn-see-*ay*-roh
gaucho	*gah-oo*-choh
gracias	*grah*-see-ahss
humita en chala	oo-*mee*-tah enn *chah*-lah
malambo	mah-*lahm*-boh
miga	*mee*-gah
parrillada	pah-reel-*yah*-dah
pato	*pah*-toh
perito mercantil	pay-*ree*-toh mehr-kahn-*teel*
potrero	ph-*tray*-roh
presidente	pray-see-*denn*-teh
puchero	poo-*cheh*-roh
que le vaya bien	kay lay *vah*-yah bee-*ayn*
salsa criolla	*sahl*-sah kree-*ohl*-yah
saludo	sah-*loo*-doh
yerba maté	*yehr*-bah *mah*-teh

SAY IT IN SPANISH

English: Hello!
Spanish: ¡Que hay!
Pronunciation: kay eye

English: Thank you
Spanish: Gracias
Pronunciation: *grah*-see-ahss

English: Please
Spanish: Por favor
Pronunciation: pore fah-*vore*

English: Good-bye
Spanish: A Diós
Pronunciation: ah dee-*ohss*

English: We are friends
Spanish: Somos amigos
Pronunciation: *soh*-mohss ah-*mee*-gohss

Página del libro **Getting to know Argentina**, de Sam Olden. Editado por Frederick Muller Limited. Londres, 1965. | Page of the book **Getting to know Argentina**, by Sam Olden. Edited by Frederick Muller Limited. London, 1965.

Versión en inglés
English version

2000

Editorial

Let's unite, unify,
stick together, attach, approximate.
gather together, congregate, converge,
approximate,
associate, get connected, compile,
ally, and link,
conciliate, and agglutinate,
adhere, amalgamate, and shuffle,
wind, soak, and combine,
and intertwine, and intermingle, and
interweave."

Jorge de la Vega, *Proximity*, song, 1968.

This is the first issue of Trama. First of all, we would like to introduce ourselves and acquaint you with the motivations and circumstances that led to the development of this program for artists.

When and how Trama was born is not something easy to determine. The need for a program of this kind had been growing in different ways inside every one of the organizing artists.

In the late 90s, each one of us initiators of the project had a different vision and experience of the local artistic milieu, but agreed that the context did not satisfy the need for exchange that we artists had[1]. We knew that only through the collective debate of the circumstances that affect us individually, would we be able to build a platform of research and enrich our artistic practice.

A first version of the Trama program was called El Potrero, and was outlined by Claudia Fontes in 1997, during her period of work at the Rijksakademie van beeldende kunsten, in Amsterdam. The main motivation of that first project was the need to generate in Argentina a space for discussion in which artistic thought could be collectively developed and the references of the local context legitimized. Upon her return, she shared this project outline with different colleagues until the program assumed its definitive shape in 2000.

In January of that year, the Netherlands Ministry of Foreign Affairs / Development Cooperation offered support for El Potrero through the RAIN artists' initiatives network, which connects initiatives from former participants of the Rijksakademie. RAIN allowed us access to the work of artists from contexts as diverse –and sometimes as close– as Indonesia, India, Mexico, Mali, South Africa and Brazil. The possibility was unique and encouraged us to make the most of it. We thus decided to elaborate a program whose main objective would be to create a platform for research that would work as an interface between visual arts production and society. At the same time, it would act as a space for the legitimation of artistic thought within the social and political sphere, in order to confront conclusions along a south-south axis.

The artists responsible for the development and implementation of these ideas were then Claudia Fontes, Leonel Luna, Pablo Ziccarello and Marcelo Grosman. And the project was renamed Trama. The four of us looked for and discussed a possible structure. We exchanged ideas with different groups of artists, cultural operators and institutions for several months in order to elaborate a program that would emerge from the needs of the environment, with a sound basis.

We decided to create a program that would in-

terpret artistic production as a system of visual reflection and thought among peers, with a horizontal and rhizomatic structure. We set ourselves to make the natural network of interrelations among artists and intellectuals of the Argentine cultural scene visible, fluid and accessible, and also to do so with regional and international cultural scenes, promoting the esta-blishment of different channels of exchange and facilitating cooperation and confrontation among artists.

The Antorchas Foundation was keen on our interest for giving priority to a more equitable distribution of resources and information regarding artistic production in the different provinces of our country and offered to help. Even then, in order to survive, it was necessary to find a way by which the program had institutional rank without becoming an institution. We thus asked the Espigas Foundation for institutional "shelter" and got the best of welcomes. Thanks to the understanding and support of Marcelo Pacheco and Mauro Herlitzca, we worked totally independently, but under the wing of the Foundation. On this more stable basis, we decided to give the project a duration of five years, planning to work in a flexible way stimulating and responding to the needs of the artistic community.

A large part of the organizing stage was devoted to the development of a fluid network of contacts with artists in four regions of the country –Rosario, Córdoba, Tucumán and Buenos Aires Province. By and large, we sought to associate with artists who had already in one way or another generated some kind of initiative in their places of work and/or had the possibility of summoning other artists without embodying any sectarianisms. They were all invited to participate by organizing different activities proposed by Trama. Mauro Machado from Rosario, Carlota Beltrame and Marcos Figueroa from San Miguel de Tucumán, and Daniel Besoytaorube and Mario Gemin from Mar del Plata, added their opinions and efforts to the project. During this first year, the generous participation of several institutions and artistic places was secured in each of the nodes where Trama was present with its activities: Universidad Nacional de Tucumán; Centro Cultural Parque de España, Rosario; Universidad Nacional de Rosario; "La Estación"; Centro Cultural de la Municipalidad de Rosario; Fondo Internacional de Arte Contemporáneo, Mar del Plata; Teatro Auditorium, Mar del Plata; Centro Cultural Villa Victoria, Mar del Plata; and MAMba, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Duplus, Centro Cultural Recoleta, Fundación Proa, Centro Cultural Ricardo Rojas, and Centro Cultural Casona de los Olivera, in Buenos Aires.

With this particular work structure, we started planning our first activities. We opted for brief but intensive meetings, in which artists from various backgrounds could take part. We want to encourage a kind of energy that allows intensity in the exchange of proposals and helps to avoid the formation of closed circles of artists. In this way, we developed in our first year two models of research meetings for artists: one for the analysis of artworks, and the other for confrontation of ideas, foreseeing a third one which would be multidisciplinary. These meetings were coupled with informal lectures given by the guest artists, both local and from abroad, at which they were sometimes confronted in pairs, and were concluded with a debate of contexts.

From the start, we wanted to be able to publish a periodical which would multiply the cooperation and confrontation of ideas. We then invited Marcelo Pacheco to think about the singularity of Trama in the present context of Argentine art, Ana Longoni to enunciate the historical context in which Trama is inserted, and Sebastián López to ponder how the program would work considering the diversity of initia-

tives by artists that have emerged in the world in recent years, and specifically, taking into account the political circumstance implied by an initiative generated in a post-colonial culture within the scenario posed by globalization.

We would like to thank Luis Camnitzer for his enthusiasm and his authorization to include his text "Access to the Mainstream" in this presentation. Although this text has been published several times, mostly in languages other than Spanish, we found it a timely tool that puts into words our stance as regards the international art scene. Though Camnitzer refers to the international arena in the early 90s, and he centers his discussion around the hegemonic influence of the mainstream on the arts market, we believe he somehow also describes the current international scene, if we can extrapolate and think in terms of globalization instead of mainstream.

Finally, you will also find a report of the activities of Trama in 2000, including a mention about the proposed work dynamics, the participating artists and some of the projects developed by the grantees. This information can be complemented by the material in our website www.proyectotrama.com.ar

In 2000, the program was intended to last for five years. At that time, it seemed impossible even to finish the first year. In the two years that have passed, some of the initiators of the program have left, others have joined us –the energy is still flowing. Meanwhile, we have learnt as artists what we suspected from the beginning: the model of the artist we are looking for is one who acts responsibly and is aware of the social conditions in which he works, one who sees in others -artists or spectators– peers with whom to build the indispensable tool to define our own cultural policy: collective thought.

Trama, June 2002.

Notes

1. In 1994 and 1995, Claudia Fontes and Leonel Luna took part in the first Barracas Workshop in Buenos Aires, coordinated by Pablo Suárez and Luis Benedit with the support of the Antorchas Foundation. At the same time, Leonel was doing his scholarship work directed by Guillermo Kuitca. Both workshops were extremely important as they acted as places of exchange of experiences among artists. Luna had also been one of the contrivers of the informal weekly meetings in the El Progreso Club in which artists like Nicolás Guagnini, Luis Lindner, Fabiana Barreda, Liandro Carballo and Rafael Cippolini got together, and would be later joined by others –Mariano Vilela, Dino Bruzzone and Pablo Ziccarello. These meetings were intended to recover a space for the exchange of ideas among peers, comparing processes and procedures. Ziccarello, who belongs to a later generation, organized talks, debates and collective activities while studying at the Prilidiano Pueyrredón School of Fine Arts. Meanwhile, Fontes was invited during 1998 and 2000 to coordinate the Encounters of Production and Analysis of Artwork promoted by the Antorchas Foundation in San Miguel de Tucumán and Mar del Plata, experiences that would later have an influence on the decision to create a nationwide network.

Trama, a contemporary project

Marcelo Pacheco

Since 1985/86 the transformation of the local artistic field, and in general, that of the intellectual one has been evident. Changes in the profile of its agents, changes in its dynamics, changes in the functioning of its traditional segments, changes in the appearance of new functions and positions. Modifications not only of context but of articulation and structures.

It has to do with the radical mobility of the cultural systems that participate in a worldwide scene which has also been modified. The context of globalization does not simply mean an extended geography nor a concept which is novel in its spatial dimensions. Globalization forces the rethinking of modern ideas regarding territoriality, nationality and identity, constructed in the late XIX Century, at the same time that, as an actual context, it reorders cultural geography and its maps and needs new navigation and diagnostic instruments. The political, economic and cultural axes which were set in modernity show transversal movements and shifts which go through the global community with a dynamic until now unknown. Fundamentally it has to do with new systems of relationships, information and positions which portray new constellations of hierarchies and hybridizations.

In this situation, Argentine art not only modified its aesthetic landscapes, but also its systems of formation, promotion, legitimization and circulation as well as its discursive platforms. No less than three successive waves of artists have set the new rules of interaction, in constant games of trial and error. Since the evident explosion of authority and self-reference of the ultra-vanguard and the uncritical neofiguration of the '80s, the leading ways, devices, and discourses started to break down. In processes that combine local elements with international ones: institutions, critique, historiography, exhibition sites, spaces for interchange and learning; curatorial practice, collecting, cultural journalism, specialized magazines and editorial production; relationships between public sectors and private organizations, scholarship programs, prizes and contests, presence in massive communications media, the new theories on sponsorship and cultural management, the behavior of the regional and international markets, both capital and symbolic, everything has been recycled with old or new protagonists, and heretofore unpublished positions have appeared in the artistic field. Collaborative networks and ways of operating which, finally, have doubtlessly included the visual arts in the production mechanisms characteristic of global cultural industries which answer to the logic of late modern societies.

To this scene is added, not as a smaller fact, the strategic location that "Latin- American art" has acquired in the European and North American imagery (institutional, cultural and investment), even with its limitations and its clear trend to work on an image of the Latin-American, as a model of a difference which is necessary in the west. This platform brings along the risk of not looking with enough lucidity at the mirages of a "global art" and of globalized consumer segments of consumption, stimulated by trans-territorial events which, while granting circulation credentials in the new "without frontiers" world order, work through specific recycled international frames such as art fairs, biennials and museums turned into profitable export "franchises".

In the complexity and novelty that these situations raise, in such peripheral and places with

little professional development such as Argentina, it is fundamental to create programs capable of working with actual dynamics. Trama, as an "independent program for cooperation and confrontation between artists", is one of the more interesting examples which are proposed from Argentina, within the new strategies and in transversal connection with different parts of the world. Fundamentally because the artists who created Trama accepted and assumed, from the beginning, the growing need for more porous and provocative formats, more effective and contagious, horizontal and fast. All of these adjectives don't coincide, despite their apparent similarities, with a reading of the postmodern characterized by the instantaneous, fleeting and light.

A bit of history... Changes in the territory of dialogue and formation of the artists of the new generations have intensified since the late '80s. It is a multiple process which has appeared since such key events as the scholarships and workshops started by Guillermo Kuitca -in its different and successive editions, which still continue- and the Sculpture Workshop at Barracas, financed by Fundación Antorchas and directed by Luis Fernando Benedit and Pablo Suárez. Most of the artists who have occupied the local scene during the '90s and specially after the Rojas workshop's initial impact, have had to do, directly or indirectly, with more or less continuity, with these two experiences which, even in their basic differences, show certain similarity of behavior and planning. Both workshops have in common their display of discussion and confrontation of ideas, methods and ways of production of their works. Likewise, both spaces acted as places for the formation of young artists through dynamic interchange networks, with both the local and international media, including visits or periodic presence of art historians, critics, curators or specialists in philosophy or aesthetics.

The tasks displayed simultaneously in other spaces by artists-curators such as Jorge Gumier Maier or artists such as Mónica Girón, were initially at alternative sites, like the Centro Rojas at Buenos Aires University, or at workshops in the private sector, and they also contributed to the initial and later development of all these structural changes. Experiences such as the Chair of Contemporary Art in the School of Arts at Universidad Nacional de Tucumán, with Marcos Figueroa and Carlota Beltrame, or Chilean artist Gonzalo Díaz' seminars at the Universidad Nacional de San Juan, are other examples of this healthy diversity, which also extends to the rest of the region.

Another important fact to highlight is the activation of channels for interchange and participation which connect, in multiple directions, to the national sphere. Scholarship holders from different parts of the country participate in experiences in Buenos Aires, at the same time that workshop models with contemporary parameters are multiplied in cities such as La Plata, Rosario, Córdoba, Tucumán and Bariloche. In recent years, a new program implemented by Fundación Antorchas in cooperation with both public and private institutions in several provinces worked along the same and complementary lines by establishing working groups as well as others for the theoretical and practical discussion of works. The affirmation of renovated institutional models, such as the Museo de Arte Contemporáneo at Bahía Blanca, join these mechanisms.

The dynamics of internal interchanges is extended abroad, starting with different programs of stays and scholarships in European and American institutions, which, in the last 8 years, show an important number of local artists who study and, specially, produce temporarily in other parts of the world. They are Argentine artists who coexist, in the confrontation of works and ideas, with artists from many different

communities in the planet, as part of this accelerated process of globalization of cultural circuits. Milan, London, Houston, New York, Amsterdam or Barcelona are points of encounter of very different experiences, very far from the modern tradition of the study trips, which since the 19th Century were made by intellectuals to those countries considered central.

In this changing scene, the new network established between different generations for the formation of young artists outside the traditional scheme of "schools of art", and implemented in the project of modernity and its teaching disciplines, is essential. In formal situations such as the Kuitca and Barracas workshops as much as in more informal spheres like the Rojas, the presence of artists from the 60's and '70s marked different attempts to reconstruct a web of experiences which mark, if not necessarily continuities, at least a greater territory within Argentine cultural history. The effects of the annihilation of all the community and social networks carried out by the violence of the last military dictatorship made the artistic stage a demolished field with no apparent bonds other than domestic and interpersonal ones. The presence of certain key figures, more or less overt or indirect according to each case, nourished the sensation of a history on the way to recovery, with the consequent, and perhaps inevitable, problems of parricidal and fratricidal violence which also filled and clouded the scene. Some exiled pupils and some reviled "masters" were part of an imagery of personal or group traumas which, closer to or further from the anecdotal, also provided impulse for different projects which, like Trama, try to create a system for encounter and horizontal reflection.

In this context, certainly sinuous with its folds and creases, with its local rhythms but also its global imprints, is where Trama emerges in the year 2000. Its launching at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMba) was celebrated by many, viewed with wariness by others and questioned by some. However, its effect on the local artistic community -and not only within the Buenos Aires domestic circle- was evident from the beginning.

The very origin of Trama is a symptom of a situation which, as we saw, started in the mid-'80s. But the important question is that it is one more turn on a very recent background. It is, really, over the negative balance of experiences already tried in the '90s that this project appears. trama does not act on the old, inherited stage, but on actual histories which maintained unpleasant memories of traditional structures. A group of young artists with some local visibility discussed and explored during months ideas, strategies and policies to give form to a project which would be "independent, mobile and flexible, permeable and receptive", while trying to "respond to needs of bonds that would be both equitable and horizontal in the structuring of the artistic community they belong to". The statements are clear, and so is the main objective of "creating a research platform which operates as an interface between artistic production and society".

Trama, responding to basic needs, immediately sought to lighten the weight of its possible structure, acquiring a shapeless and changing form. Other institutions provide structural support (Fundación Espigas, Fundación Antorchas, the Netherlands Ministry of Foreign Affairs/Development Cooperation through RAIN); associates in Buenos Aires, Bahía Blanca, San Miguel de Tucumán, Rosario and Córdoba offer their diffusion spaces, their work places and their convoking possibilities; associates in Asia, Africa and Latin America crisscross in their possibilities to interchange projects, artists and similar initiatives. The idea is to build a "working tool" which is both skillful and multiple in its utilitarian possibilities and in its power. Working areas are defined from the beginning

in clear but broad terms: research (through different "situations for meetings, confrontation, and analysis of works and generation of thought"); virtual network ("an area of services as a tool to guarantee fluid and fast access to professional artistic information") and publications in different formats ("organization, edition and distribution of the material generated in the meetings organized by trama"). An additional touch: the program sets out a here and now extending 5 years in time, which is the estimated time to promote and provoke actions which contribute to modify the established axis of "North-South influences and make it reciprocal".

"Trama endeavors to make visible, fluid and accessible the natural network of interrelationships between artists and intellectuals from the Argentine cultural scene and of this last one with regional and international cultural scenes, promoting the formation of different channels of interchange which, flowing along South-South, South-North and North-South axes, facilitate the cooperation between artists". These statements would not be far from a certain ingenuous willfulness, or a certain old militance if they did not go along with a strategy which, further than having to prove their efficacy in future actions, also shows clarity in its instruments. Mainly because it makes use of previous experience and works not on foundational fancies, but on the impulse of establishing communicating vessels over islands which are self-isolated. Trama intends to spread beyond territorial frontiers, riding a situation which in reality, today, is still unidirectional and hierarchical in its workings, but it is there, at the disposal of whoever decides to articulate a program thought from post-modernity and its porosities. It is not an international program in the manner of the '60s, but one with logic and economics, which operates in a scene under the tension of the global-regional, within post-national histories, searching for multiplying effects in the virus-like bustle of its actions. A working tool which, again, puts up front the problem of "context", an idea worn out in Argentina by the local protagonists of the '90s. Trama tries to create a research platform that is "a space for the legitimization of artistic thought within the social and political domains".

Generational, geographic, aesthetic, institutional, professional, social, cultural, economic and communitary weft. As Jacques Derrida reminds us, to weave, initially, to pierce, to go through, to work both ends of a chain. "What is then woven does not follow along the lines of linking. Rather, it represents linking". (Jacques Derrida, Márgenes de la filosofía, 1994). The strength of Trama depends of its own actions, but its beginning is promising and its possibilities evident. It is the first "program for cooperation and confrontation between artists" thought out and implemented in Argentina in contemporary terms, which sets on the scene, as a concrete and factual reality, the workings of the actual world, with its tensions and dynamics, its circuits and glocal interchanges. Its capacity, its effect of multiplication (or lack of it) and transformation, is the test that continues for the next 4 years.

Marcelo Pacheco

Professor and Doctor in Art History; independent researcher and curator. Currently main curator at Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Since its creation in 1993, and up to his joining Malba, has been executive director of Fundación Espigas and its Center of Documentation for Visual Arts History in Argentina. He has participated as a curatorial advisor and curator in several exhibitions in Argentina, Brazil, United States and Spain. Since 1989 he takes part in national and international congresses, talks and seminars on theory, art history and curatorial practice.

Notes in the middle of the (battle) field

Ana Longoni

1. Any reflection about the state of the field of the visual arts[1] in the last decade in Argentina, will inevitably face the question regarding the reasons for the dissociation in three separate compartments of the theoretical or histographic discourses; the artistic criticism discourses and the discourses "under construction" (the artistic productions or interventions). What do I mean by this? University research on art history and theory treasure a thorough body of knowledge that hardly goes beyond the tight Academy walls, while cultural officers and art critics consecrated by the media repeat and adapt their clichés to the best bidder and artists delegate the theory on others, considering it an imposed intrusion in catalogues that says little, if anything, about the works (which frequently ends up being an accurate judgement). A triple-aisle of parallel lines that, challenging the theorem, never cross each other.

Of course there are exceptions to this gross outline that I am giving, and a few of them. Besides, I dare suggest there are symptoms –though limited– that something is changing. The very recognition of these territorial boundaries, somehow triggers -in an incipient way- to imagine bridges, incursions, links, fusions, contaminations, and debates that can provide renewed blood to our self-referential practices and interventions in the art field.

What signs am I referring to? I will list some facts, with no particular order or hierarchy. One: Santiago García Navarro[2] analyses the uprising of a series of "theoretical young artists" who encourage "the appearance and consolidation of diverse alternative places" and stands for the polyphony of the critic in the graphic media. Two: some thorough historical studies have become public (through publications or exhibition curatorship), which make Gonzalo Aguilar suggest that we are facing "an inflection in the Argentine [cultural] critic."[3] Even the corporate initiative of a bank supporting the Argentine art, spreads some of the voices of the Academic world, both in luxurious formats and in massive collectable booklets. Three: some meetings, round tables and public debates are gathering people who (restricted to one of these three areas) had never even heard of each other before, and now are planning common strategies. Four: the so far eighteen numbers of "Ramona" magazine point out -among other things- a "writing eagerness" within artists, by which some critics and art historians have felt threatened. Five: the very existence of Trama appears as the generator of a favourable environment in which a group of artists could attempt to construct theory based on their own production. This enumeration could go on, but I will leave it here.

2. If the mentioned divorce between theory and practice could be attributable to the education (mainly practical) of the artists in art schools and workshops, and the education (exclusively theoretical) of university art historians, it is convenient to consider that other contexts (the Chilean university system, for instance) are clearly different. In that sense, it might be useful to introduce here the distinction made by the Frenchman Pierre Baqué between research on the visual arts, investigation by the visual arts and investigation in the visual arts.[4] The first stage concerns aesthetics, art history and sociology, and appeals to a certain method or rigour that claims to be scientific. The second stage concerns the artists, as they must build their creation, invent it. Here, the

method is at any rate defined by each artist. The third, research in the visual arts, combines or integrates the two previous stages. If the purpose is to create a work of art, this will be at the same time the support of an investigation. Blaqué says about this: "the procedure is more complex. In perspective: a concern, then an idea, and finally a subject, a theme, a problem, a method in which practice and theory converge, in which one or many answers to the initial questions are worked out."

3. The obvious truth that the last dictatorship had among its most persisting effects the blockout of the collective memory has, in the artistic field, a form that is not so easily recognisable: the impossibility of establishing dialogues, relationships, genealogies between contemporary art and artists, and the events that took place not so long ago (at least in terms of years).

An obstacle -inevitable until not far ago to those who intended to walk any of the paths that lead to the revision of these inter-artistic linkswas the destruction, the absence or the privatisation of archives and files in which one could have access to the necessary documentation to face this task. Nowadays, public -but not governmental- initiatives, such as those of Fundación Espigas or the CeDInCI (that covers a not so specific but also relevant spectrum in relationship with the visual arts) at least mitigate the difficulty as regards the consulting of the sources.

The essence of the problem falls nowadays mainly in the manner in which the ideas circulate and in the ways in which they reach legitimacy. In this respect, I believe we should highlight the strong political mark implicit in the forced discourse regarding the de-politicization of the art history. In the following pages, I will try to clarify this point, as it concerns the ways of reading that, from the present, define the sense(s) of the past.

4. One of the dimensions that generally remains concealed, both in art and in political history in Argentina, is the one that points to the complex connections between the visual arts and the different expressions of the left during the 20th century. At this stage, it cannot be said that the existing historiography hides or denies the fact that Berni kept a changing but intense connection with the Communist party, just to mention an essential character of Argentine art. But it is evident that the political aspect becomes irrelevant; it is considered as merely accidental or anecdotal and not so much as a dimension that is present not only in the artist's life but in his work and his positioning in the artistic field.

Throughout the different scenarios of the past century, art history interlaces with the history of the lefts wing in different ways, generating a common body of production, circulation and reception of cultural products. It is not a peaceful connection, but a path full of tension, conflict and affinity, public debate and secret support. The reconstruction of the most outstanding moments of this concurrence is a complex task and it is mostly a pending issue.

The reasons for this postponement are of various kinds. The historiography of art, that has a predominantly esthetical outlook that avoids the "contamination" of its object, tends to relegate, ignore or diminish the political dimension of the positioning of the artists and their productions. At the same time, in the political historiography, artistic issues are regarded as merely ornamental, illustrations of the word, ignoring their revolting potential and specificity. More specifically, the very history of the Argentine left is mostly a pending issue, in spite of the fact that their political and cultural role has been relevant in "the creation of unions, associations and cooperatives, in activism and cultural diffusion as well as in their political participation in the most outstanding events of

this century, such as the "Semana Trágica" and the "Cordobazo."[5]

It is therefore important to consider in the analysis the situation of the visual artists within the artistic field, their participation, production, the circulation channels of their work, the criticism it received, the ideas regarding the artistic production with which they agreed or debated, etc. As regards the "lefts", the use of the plural is to show the diversity of elements that can be considered within the term. Not only in connection with political party organisations and their public or official cultural politics but also understanding "the culture of the lefts" in a wider sense; the circulation of people and ideas (libertarian, anarchist, socialist, communist, trotskyist, foquist, maoist, etc.) within certain cultural environments, the disputes and polemics generated as well as its repercussions and pressures on the artistic activity.

That is to say, that the task would include a re-reading of the existing historiography as well as the exploration of novel aspects regarding the meeting of two dimensions: the artistic and the politics of the lefts, in certain milestones of the last century. The starting assumption is that this is a tense relationship, full of shades, comings and goings, but that it undoubtedly brings forth a productive and illuminating aspect regarding the positions and productions that so far have been overlooked or just glanced over. All this could lead into a re-writing of (some aspects of) the history of Argentine art in the last century from a new perspective, unravelling aesthetic-political aspects, productions, practices, artists and ideas that have been left aside or just barely looked at, up to now.

5. Some of the key moments in the history of Argentine art of the 20th century acquire a new dimension when considering their intersecting and overlapping with the politics of the left wing. These are some of the milestones in the cultural history in which the articulation of arts and politics attempted to surpass, by different means and limits, the traditional artistic practice, and tended to inscribe it in life, frequently implying a reformulation, not only of the ways of producing art, but also of the ways of doing politics. An approach that is limited to considering only the "autonomous" aspects of the artistic field will leave aside aspects such as:

- The artists' intention that their own productions could intervene as tools in the political or social struggle.
- The implicit or explicit directives that political organisations issued to artists engaged in or close to their lines, and how this influenced their productions by favouring certain languages, genres and formats; how it determined the circulation of their works; how it stimulated or discouraged their work.
- The connection between the artistic and the political avant-garde; the overlapping and debates of which are fruitful and give rise to totally novel experiences.

Which are -broadly speaking- these scenarios, that could be more accurately and correctly defined in a future research program?

(a) The production and position in the artistic field of the "Artistas del Pueblo". The influence of the aesthetic ideas of Proudhon, Bakunin, Tolstoi, Renan and Kropotkin in Argentine anarchism. The influence of the ideas on art of Sorel, Berth and Pelloutier in the anarchic-syndicalism. The graphic and plastic proposal of "La protesta" and other anarchistic publications: opening to the avant-garde aesthetics. The preponderance of graphics and prints as political art formats. In contrast to the "avant-garde attitude", the "Artistas del Pueblo" disdain the experimentation within the plastic language, building a proposal fastened to already surpassed esthetical criteria. But this observation is not enough: one has to consider its definition of an art with social and political intentions,

that implies the personal commitment of the artist, who puts himself at the disposal of workers' organisations, defining as from that intention the formats, the means and the techniques to be applied, the circulation channels, etc. It is also necessary to examine their interventions in the artistic field against the Academy, which entailed the rupture of those with the most radical positions with the "art institution" in the twenties.[6]

(b) Artistic avant-garde and political avant-garde in the twenties. There should be an analysis of the opposition of two mutually excluding poles within the renovation (Florida versus Boedo, art for art itself versus committed art), in their border zones and intersections. Connections between the avant-garde groups and the anarchising political positions. The impact of the Russian revolution on the cultural field. The esthetical proposal of magazines like Martin Fierro, Prisma, Claridad.

(c) In the thirties, the left wing modernity finds its formulation in an avant-garde note: the formal preoccupations merge with the political preoccupations. The influence of the Communist Party and the aesthetic doctrine of Plejanov. "Organic" artists and "road mates". Intellectual support to the Spanish Republic, the impact of the Civil War and the arrival of the republican exiles. The aesthetic theory of Elías Castelnuovo ("El Arte y las Masas", Buenos Aires, Claridad, c.1933). The aesthetic ideas of Héctor Raurich. Antonio Berni's case, the "New Realism" and the "Mutualidad" (Rosario). On his return from Europe, Berni considers that formal transformations are not enough to give rise to a true artistic revolution, and intends to build, along with a group of young Rosarine experimental artists, an aesthetic that combines "the new" with the revolutionary utopia. As from there, he defends the reflecting of the real world (the social evils: unemployment, misery, war) giving rise to the formulation of the New Realism. The positions on arts and politics of Facio Hebecquer. The incidence of Siqueiros and the propagation of the muralism as the dogma of political art.

(d) The abstract art that appeared in the forties as the new avant-garde. The group gathered around the magazine Arturo, the "Madi" experience (for Dialectic Materialism), the "Asociación de Arte Concreto-Invención". Tomás Maldonado and the impact of the utopian ideas of the Bauhaus. Raúl Lozza's "perceptismo". Polemics and rupture with the Communist Party of the group lead by Cayetano Córdova Iturburu. Survival of Lozza in the party rows in times of the "socialist realism" dogma.

(e) By the end of the sixties, a new avant-garde rises, connected to the modernising institutional circuit, and in articulation with the bloom of the cultural New Left. Incidence of the ideas on art of Marxist thinkers as Althusser, Gramsci, Della Volpe. New ruptures with the Communist Party: the experience of "La Rosa Blindada" and "Pasado y Presente". Impact of the Cuban Revolution on the cultural field. Rupture of a part of the avant-garde with the "Instituto Di Tella," and displacement to the "CGT de los Argentinos," the carrying out of "Tucumán Arde." Definition of a "New Aesthetic," inscribed in the revolutionary process. Other manifestations of the "ideological conceptualism" in the early seventies. Strategies of the political art within and outside the institutional boundaries. Art in times of armed violence.

(f) As from the eighties, street visual interventions and urban action take place in connection with human rights' mobilisations. Silhouettes, handkerchiefs, hands and other images that lay in the city landscape the reference/invocation to the "detained-disappeared" Argentines. The experience of "CAPATACO," "GASTAR" and other political art groups. The mail-art as an alternative to the ordinary circuits and canonical formats. The production of Edgardo Vigo. Art in photocopies. Contemporary groups of political art in the streets: "Grupo de Arte Callejero y Etcétera" (Buenos Aires), "Costuras Urbanas" (Córdoba), "En Tránsito" (Rosario). However, this list is arbitrary and risky in its in-

clusions and omissions. It does not intend to be more than a draft to be debated, in the hypothesis (or bet) that there could be a tendency to conform a network of research (research on, by and in) for a critical assessment on the issue.

6. To round up, I would like to propose some topics or force ideas that appear repeatedly when thinking of the connections between art and politics.

•The tension between formal renovation and social content, between artistic avant-garde and political commitment, present in the productions, reflections and public interventions of the artists. This dilemma is not only manifest in the conscience of the creators, but it is also patent in their productions, in the artistic means they choose, the circuits in which they exhibit their works, the public they address. It is not necessarily a matter of choice between one end of the disjunctive or the other; it is about developing a set of complex and frequently contradictory strategies, within or in the boundaries of the artistic field. Sometimes, there are attempts to resolve this tension by searching for a new aesthetic, not only for the repertory of themes, procedures and artistic materials, but also for its insertion/inscription in a reformist or revolutionary project –utopian or immediate.

•It is more than productive to bare in mind the polemics around the representation of the political content in art, the debates about realism and abstraction, the effects (in the works, and in the discourse about the works) of the "socialist realism" dogma, its promoters, displacements, reformulation, detractors and followers.

•In connection with the avant-garde utopias that claim to transform art and life, they are questioning the autonomy of art, understood as the loss of the function of art within the bourgeois society. The avant-gardists' aspiration is to reinsert art in life, so as to overcome that breach (as pointed out by Bürger in the mentioned text). These attempts, of high political-utopian potential, frequently take up the form of a radical change of language, the search for a new public and specially the impetus to contribute from the art to change society.

•The relationship art/politics also faces a tension focused in the function that politics confers to art. The granting of a place of propaganda or of celebration of the political lyrics has often contended with the aspiration of the most absolute creative freedom. There is frequently an inclination to harmonise the creative power of the individual with the imaginative impulse of society. What appears as evident in view of this diversity of problems to be considered is the heterogeneity of formal resolutions of so-called "political art". Whenever there is an attempt to regard art as a mere tool for propaganda, a collection of works and lives resist it -sometimes mute, sometimes paradoxical, sometimes giggling- awaiting new approaches. Approaches that do not fail to acknowledge what they carry of the prejudices of their time when drawing near excesses.

Notes

1. For the notion of *artistic field* I refer to Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.

2. *Crítica a los críticos*. Ramona magazine, n. 17, Buenos Aires, October 2001.

3. *La presencia de una nueva voz.* Prismas magazine, number 5, Unqui, Quilmes, 2001

4. *Algunas preguntas, reflexiones y comentarios sobre una práctica universitaria de investigación en artes plásticas.* Cuadernos de la Escuela de Arte, nº 1, Santiago, 1996.

5. Jorge Cernadas, Roberto Pittaluga and Horacio Tarcus. *Para una historia de la izquierda en la Argentina: reflexiones preliminares*. El Rodaballo magazine, nº 6/7, winter of 1997.

6. Peter Bürger. *Teoría de la Vanguardia.* Barcelona, Península, 1987.

Ana Longoni

Teacher and researcher at UBA, University of Buenos Aires, member of the board of directors of CeDInCI (Center for the documentation and research of culture of the left-wing in Argentina), co-writer of the book *Del Di Tella a Tucumán Arde.* Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000; and *De los poetas malditos al videoclip.* Buenos Aires, Cántaro, 1998.

Space of relations. Institutions

Sebastián López

0. Between the local situation and a globalization that squeezes us, between my history or our history -depending on the space where one places oneself- and the contexts which we generate from them, between the identities which we build- or negotiate- art institutions mix and generate discourses, alter principles and, as they usually do, categorize at their fancy. This is not new, but in the 90's institutions have grown in power and importance, and today it seems impossible to escape them. In spite of this situation, some artists are elaborating projects which include a reflection on institutions. As I expect to demonstrate further along, this is not a new edition of the so-called "institutional critique" which engrossed significant artists of the '60s and '70s. Taking these problems to a new point, without resigning and anchoring their discourse in the personal and the local within the international framework in which the artistic discourse is today played out, they are exposing the institutions' new mechanisms, and the histories which make them possible letting them manifest, at the same time, their own history as artists.
Two artists will serve to clarify, partially, this situation: Meshac Gaba, born in Cotonou, Benin, today living in Amsterdam, and Hong Hao, born and still living in Beijing, China.

1. Meshac Gaba

When Meshac Gaba started his project, the Museum of Contemporary African Art, the very name determined one of the strategies upon which this project developed over these last few years, and will continue in the future. We know that the words of the name he selected, can be arranged in other ways: Contemporary Museum of African Art, African Museum of Contemporary Art. This is not the acronyms game with which museums have amused themselves following the corporate bent , some, recently, from their very birth. Rather, the surprising explosive character the combination of some of them may have: on the one hand, the promise (Museum of Contemporary Art) and on the other an unexpected surprise (African). In fact, to many, Africa as culture is not associated with the contemporary, much less with an artistic production that can be defined as such. Although in most African countries there is a full development of modernity, this has been continually repressed in favor of an archaic idea, even though the masks shown in museums, with which this archaism is usually associated, are barely from the late 19th Century, and those sold in antique shops, were produced yesterday.

The project of the Gaba Museum, pure fiction to let loose themes and commentary about Africa and the contemporary, has its 'pendant' in the Marcel Broodthaers Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Without the Belgian's archeological spirit, Gaba launches his project to decipher the labyrinths on which Africa, the continent's perception, and its cultural production are now.

The Museum's Architecture and its Space

The "Museum's Architecture" is the project's second installation. It is an open proposal that must be finished by the public. Its mechanics is based on the game principle: wooden blocks are scattered over a blue carpet. Visitors to the exhibit are invited to construct their architectonic proposals for the Museum of Contemporary African Art. During the exhibition and the shows where this work was exhibited, visitors have proposed a long series of imaginary constructions. The numerous proposals reveal the

manner in which the visitors imagine this architecture, and the series of relations which, consciously or unconsciously, they elaborate for a space which would contain contemporary African works unknown to the spectator. There is nothing that indicates which nor how these architectonic proposals will be inhabited. With the "Lego-museum" as we called it familiarly, Gaba organizes a series of relations in which "Museum", "Art" and "Contemporary" reveal our own ideas about the museum's space if it is devoted to African art. Africa determines and governs the discourse. The fact that Gaba has placed architecture at the very beginning of his project is significant. The museum's architecture not only has been transformed into the container of works of art par excellence, but has also been the space in which different negotiations about African art has taken place. Ethnology museums were the heirs of the "curio collections" in which the most varied kinds of African objects were collected at first, as well as those from other continents. Then, with the advent and triumph of avant-garde movements, modern arts museums started to introduce and show African artistic objects, essentially masks, which had formed the base of the language with which 20th Century artists put their works together.

The typologies, both of the Ethnology Museum and the Museum of Modern Art, are, at the same time, the typologies of classification and continuous passing of objects from one space to another. The staging of these negotiations is made evident by the way in which these spaces and the objects contained in them have been positioned by European museums. A moment which Gaba reveals in the manner of a game.

In the "Museum's Architecture" there is no retrospective look. The discussions about museum architecture were launched in the '80s, and have gone through the '90s sheltered by the numerous museums built in Europe, and the many remodelings and extensions which even today are being carried out. But before the massive presence of the new museums and the updating of others, Gaba's is governed by an open game based on the imaginary, the body, and continuous change. Nothing is stable, and the continuous succession of "models" proposed by anonymous visitors dilutes the materiality so that only the idea remains. The "architecture" will thus be the mirror of desire, the screen of the imaginary, the blank sheet ready to receive both design and scribbling.

When considering the first six installations Gaba has carried out so far, there is an important contrast that should be pointed out. In none of his latter projects -The Museum Shop, The Museum Restaurant, The Game Room, among others- does he emphasize what in general terms we consider to be the center of the museum, that is, the rooms where works of art are shown. What centers the discourse of his first six projects are secondary products. The shop, the restaurant, the game room, etc., are subordinate products which have been transformed into essential ones. This is one more mirror which Gaba places to reflect a contemporaneity in which the museum as an entity enters and leaves, hides in or has to be sought, in a constant game.

In the "Museum's Architecture" and what followed, there is a conscience that the museum has changed to the point of transforming itself into something unrecognizable. Beyond institutional critique, including and outdoing the proposals of Broodthaers and even those of Buren, Gaba decentralizes the analysis while continuing to hit a raw nerve.

2. Hong Hao

Borgian is the most apt adjective to apply to the Hong Hao Selected Writings. A profound expert of Borges's works, as are many Chinese artists of his generation, he seems to have

kept in mind for his Selected Writings a story from "El libro de arena" ("The Book of Sand") in which a man finds a book with neither beginning nor end. This was pointed out by the Chinese critic Yuting Chou, remembering at the same time that it is "impossible to set a human order" to Borges' book "and the pages are numbered with no apparent reason". Hong Hao calls his book an "encyclopedia", which brings his project even closer to Borges' favorite readings. The Selected Writings took Hao over ten years and led him to make a series of 31 engravings. Each engraving has as its base an open book, and each page/engraving reveals, step by step, different stories related to China and the situation of change it lived from the mid-'80s to the mid-'90s. Interactions between old and new traditions lead to the switching back and forth between subjects such as acupuncture and instructions on "The Road to Success" or "Seeking the Truth", which in Hong Hao's words are shared by "people from the East and the West who put their heads together to find a solution, but who look towards the void (maybe the problem will never find a solution)", or in "The Mystery of a Spring Night", in which, on one side of the page an old man is watching a television body building program and on the other one, there are upside down Chinese characters. On the first page of the book, the Prologue consists of only one Chinese character, and the rest of the page is occupied by the "sponsors" (Netscape, Sony, Philips, Kodak, Ford, among others) and a fictitious list of prizes. On the opposite page a text indicates that "this book is recommended by UNESCO".

The project's framework is composed of a series of maps which, by the eloquence of its subjects, make the total reading different. In "The Sharing Out of Nuclear Weapons", intentionally drawn as an old map, but centered on the Pacific Ocean, real and imaginary places are marked by their military potential. In "The New World Order", Hong Tao has altered the countries' frontiers and names. The United Sates is named the Popular Republic of China, Europe is Mozambique, and Bolivia, Peru and Ecuador are marked as Lebanon. In "The World's New Topographic Map" countries and continents have a size according to their prestige and power. The imaginary reeled off by Hong Hao's work is elaborated locally. Thus its references to situations from the Chinese society's recent decades and its anchoring on (art) history. In "Histories of the World" (Shishuo Xinyu), while the name is taken from a Chinese classic, the image is derived from Gericault's Medusa's Raft. On the opposite page a traditional Chinese painting pictures the fisherman-god Jiang Taigong, all preceded by the Chinese characters meaning East (dong), West (xi) and thing (dongxi). Its description in map code is loaded with the meaning of the word "Chinese" (Zhongguo) which means "country in the middle", as old Chinese maps drew it. The strength of explaining the contemporaneity they contain springs from that locality which sustains it.

Deleuze and Guattari pointed out that maps are one of the clearest examples of the rhizomatic, or better still, are part of it. "If the map is opposed to the tracing, it is because it turns completely towards experimentation to grasp reality. The map does not reproduce an unconscious closed on itself, but builds it", they assert. If maps "are open, connectable in all dimensions, detachable, reversible, susceptible of being constantly modified", it is because they "favor the connection between areas by releasing the bodies without organs, by opening them to a maximum on a consistent plane".

Cartography presents itself as the ideal way of destroying analyses which are tree-formed, vertical, hierarchical. And it is not by chance that Hong Hao made use of them in a moment when Chinese visual arts had started to struggle for visibility both inside and outside of China; opposite the country's internal orthodoxy,

which rejected any form of contemporaneity in the arts, and opposite a “West” which ignored the serious attempts of a modern discourse in visual arts, and had constructed a China made up of calligraphy, vertical landscapes and blue ceramics. Between the internal ideological control and the institutions which marked the hierarchies of the canon so as to be able to describe the “other one”, as derivative or inauthentic due to its application.

The space in which visual arts relations are established internationally, is the space of the so called “curatorships”. And in these last years there has been no cultural space more “curated” than that of China. The avalanche of exhibitions of contemporary Chinese art have culminated undoubtedly in the massive presence at the central exhibition of the 1999 Venice Biennial, curated by Harald Zeeman. The “dAPERtutto”, as it was called, included the presentation of a private collection of contemporary Chinese art owned by a Swiss collector. This event, silenced by the European press but amply discussed in that of Asia, exposed the negotiations regional art is subjected to outside the centers of cultural power.

This fact has been openly discussed and denounced in Asian magazines. In this sense it is interesting to point out a work by Hong Hao in 1997-98, in which this contemporary cultural space has been exposed. Due to its rhizomatics character, I believe it can be seen as a prolongation of his maps in previous years, although here, it must be explained, the drawing of the map was not made with pen and paintbrush, rather it acquired a performative character making the protagonists themselves act in such a way that their actions “make the map”.

In 1997 Hong Hao had a friend mail a letter, written in German, from “Europe” to China, headed by a fictitious logo of Documenta X. The letter was sent to different art galleries, visual arts centers and museums in which plastic arts activities had been more constant. These letters asked the addressees to collaborate by showing works of contemporary Chinese artists since the curator who signed the letter would visit China between June 30th and July 15th, hoping to see, evaluate and select Chinese artists for the exhibition "Aus der andere Welt: Chinesische Avant-garde" (From Another World: Chinese Avant-Garde). Although the letter’s date, May 21st was enough to raise suspicions (Documenta X opened to the public on June 21st of that year), the Chinese visual arts milieu went into turmoil. In a few days dozens of exhibitions were prepared waiting for the curator, in the hope that some Chinese artists would be selected for an event in the framework of what was, and continues to be, one that attracts massive attendance of public, press, art merchants and institutions, and can even bring about fame and financial success.

A few days before the “arrival” in China of the illustrious curatorship, a Chinese artist living in Europe deciphered the letter’s signature, and so informed China. The letter was signed by Lelnay Gnohoah, mirror representation of Hong Hao Yanlel. In spite of this, many of the exhibitions were carried out, constituting one of the more important artistic events of the China of the ‘90s, at the same time closing the thematic change movement and new experiments which even in China was called the Chinese avant-garde.

A year later Hong Hao made a map to mark this event. He printed the letter on a map of Kassel, city where Documenta takes place, marking the “defense” spaces in the area where this exhibition usually takes place.

The space which Hong Hao uncovered is complex and actual. On the one side it points out the estrangement of the local in the international, and its negotiations. Without forgetting the contemporary curatorship “techniques” which

determine which cultures or countries or continents, such as China itself, appear or disappear with the fluctuation of cultural fashions. On the other side, it exposed the mechanisms of the West to curate, and the willingness of "letting itself be curated" to which not only China, but also other countries submitted gladly. The new world order of visual arts.
Without forgetting the index-like forms in which "other cultures" have entered international exhibitions and their taxonomies, I cannot avoid thinking of the fact that this has been revealed by Hong Hao, Chinese artist, lover of Borges. Because in what today seems more like the property of Foucault than of the Argentine writer, Borges has told of a Chinese Encyclopedia where animals were divided into:
a) belonging to the Emperor; b) embalmed; c) tamed; d) suckling pigs; e) sirens; f) fabulous; g) loose dogs; h) included in this classification; i) are excited as if mad; j) innumerable; k) drawn with a very fine camel's hair brush; l) etcetera; m) those which have just broken the vase; n) those which from afar look like flies.

Notes

1. Gaba began his project in 1997. So far he made 6 *rooms* of the Museum: 0. The sketch room; 1. The Architecture of the Museum; 2. The Musem's shop; 3. The Musem's restaurant; 4. Summer collection; 5. The play room, and 6. The Musem's library. These first projects have been collected in the book *Museum of Contemporary African Art*, published by Artimo, in Amsterdam, 2001.

2. Yuting Chou. *An Endless Encyclopedia*, in The Selected Scriptures of Hong Hao, Compilers: J. Escher & M. Kielstra, Canvas Foundation, Amsterdam, p.11. Translated by the author.

3. G.Deleuze and F.Guattari, *Rhizome*, Les Éditions de Minuit, 1976, p.37. Translated by the author.

4. Documenta X opened in June,1997, and its Artisti Director was Catherine David.

Sebastián López

Art historian and artist. Born in Santiago del Estero, Argentina. Studied at Universidad Nacional de Tucumán. He is director of The Gate Foundation, Amsterdam, The Netherlands. He is also currently a guest lecturer at the Department of Art History, Leiden University, The Netherlands.

Access to the mainstream

Luis Camnitzer

To address 'access to the mainstream' in the arts is to address the topic of success in the market. For this reason the subject has always elicited contradictory emotions -primarily desire and resentment - and these emotions have been particularly strong among those artists who do not belong to the social group that produces and supports what is considered 'mainstream' art. Although the term 'mainstream' carries democratic reverberations, suggesting an open and majority-supported institution, it is in fact rather elitist, reflecting a specific social and economic class. In reality, 'mainstream' presumes a reduced group of cultural gatekeepers and represents a select nucleus of nations. It is a name for a power structure that promotes a self-appointed hegemonic culture. For this reason the wish to belong to the 'mainstream' and the wish to destroy it often arise simultaneously in the individuals who are, or feel, marginal to it. Depending on origin and background, individual access is more difficult for some than for others.

Discussion of the plights of different ethnic or national groups, or anecdotes illustrating their failures and successes in their attempts to gain access, do not illuminate the topic: they distract from it. What do deserve attention are the elements common to the experience of all: for example, colonialism as a force affecting both internal and external colonies; values instilled by educational institutions that separate peoples from their identities; the market's fetishization of the success of the individual over the building

of culture. These are the substantive issues. It is through these elements that the market becomes a tool for homogeneity, and 'mainstream' turns out to be a euphemism for its actions.

This century has seen the introduction of some productive new methods for analysing art processes and art problems. Some of the previous irrationality and obscurantism has been moved aside, and we can now see art more as a mode of cognition and a way of formulating and solving problems within that mode. This has brought some welcome clarity to the art field. It has also had less positive consequences when these analytical premises were taken to their extreme: the conclusion was drawn that art should be perceived in formalistic terms, and that these terms - not unlike those of mathematics - should be homogenized into an 'international' style. In fact, the concept of an 'international' style is one that can be seen as useful for political hegemony and cultural expansionism.

The modernist movements developed in Western cultural centres during this century - particularly the myth of abstractionism - were always associated with the promotion of an international style, and this style was eventually used as a cultural answer to 'totalitarianism', itself a Cold War term created to denigrate Soviet autocracy by classifying it with the Nazi regime. Concurrent with those developments, nationalism became a word symbolizing cultural regression, thus minimizing the concept's use as an anti-colonial instrument. Since this cultural expansionism included a growth of the market, it was easy for these conditions to be accepted as guidelines by the market. As a consequence, ethnic and national artists belonging to subordinate cultures could only be successful in this market if they worked within an acceptable formal repertoire, while the expression of ethnicity and or nationality had to remain confined to content. This residual ethnicity allowed their projects to be perceived as slightly exotic, enough to maintain a satisfying self-image of openness and pluralism on the part of the market. The same residual ethnicity would signal the 'roots' of the artist in his or her community of origin. Yet the community's pride would turn on the fact that their artist had 'made it in the art world' rather than on the artist's cultural contribution to his or her community. Artists like Romare Bearden or Fernando Bote-ro, for example, are more respected in their communities for the prices they command in the market than for any possible changes in vision they may have introduced to their natio-nal or ethnic constitutents. A clear symptom of colonization is the tendency to see the shift from subordinate to hegemonic culture as a sign of progress and success.

In recent years the eclecticism in vogue in the market - the postmodernist 'pastiche' - has allowed for the introduction of some short-lived cracks into this picture. German and Italian national identities, as projected by the neo-expressionists and the trans-avant-gardists, have been allowed a place, in spite of the fact that they do not totally conform to the notion of international homogeneity. Through feminist and graffiti art, the affirmation of distinctive group identity has achieved exhibition status, and kitsch has been allowed to challenge formalist purism. While the parties involved in this diversification of the mainstream have not fully assumed responsibility for the implied political ideologies of their work, clearly their contributions have tended to fit into two categories of postmodernism, right-wing and left-wing. In right-wing postmodernism - David Salle could be an example -we find past market products reintroduced, even regurgitated, with revitalized selling power. In left-wing postmodernism- Kenny Scharf as an example for expression of identity, Hans Haacke for politics -some hither to unacceptable elements have been introduced to the market, and, as a result of their success, encouraged the hope that the very definition

of 'mainstream' might be changed.
That hope has been followed by disappointment. A multinational gallery structure has re-internationalized these offerings. Until multinational galleries and prices caught up, Germany and Italy were the artistic counterparts of what Taiwan and Korea are for industry. The edge of left-wing postmodernism was dulled by chicness, the better to fit the galleries. Diversity was fused into the market's expanded repertoire, and what could have been a cultural breakthrough was blunted into no more than an increase of merchandise supply.

To malign the market as an evil is very easy. Its distorting incentive, its self-congratulatory righteousness, its bulldozing cultural flattening and its deep-seated racism all make it a target. But most of this maligning assumes that under certain conditions the market can be corrected. If only there were minority curators or critics. If only there were easier access for minority artists. If only there were more galleries for minorities, or more room for minority artists in the mainstream galleries.

When criticism of the market follows this tack, we lose sight of the fact that the market primarily serves itself and a specific socio-economic system and will continue to do so regardless of any change in the race, gender or nationality of those who play roles in it. Broadening the grip of active players will certainly help individuals to survive while they work. But this achievement should not be confused with a revolution against the market. Subordinate and peripheral cultures will continue to maintain their underprivileged status as long as their own and specific markets remain underprivileged. They will continue to suffer erosion as long as obsequious internationalization is perceived as a status symbol.

Access to the mainstream really means a mainstreaming of the artist. In the late 1960s there was a push for something called 'Black Capitalism', which was clearly more a promotion of capitalism than of blackness. The unexamined assumption was that capitalism is the best -if not the only- way of life, and that by granting an invitation and some aid to participate in it, critical problems would disappear. It was not, as was claimed, a matter of 'integration', with the problems of two parties to be analysed in the hope of creating a third alternative. It was a matter of tolerating the access of one of the parties to a mainstream controlled by the other party Capitalism was not meant to change, it was to be expanded.

The time may now has arrived to focus our critical efforts on the colonial artist rather than on the market. Colonial artists are a schizoid and insecure group. On the one hand, we are dying to exhibit in a museum or in the best gallery. If we don't make it, we see ourselves as failures. On the other hand, if somebody else makes it we smell co-optation. If a white Anglo commentator makes comments about 'minority issues', we perceive those comments as ignorant or patronizing, no matter how well-informed or well-intended. If the comments are made by a minority member within the context of the market, we discount it as the calculated latitude permitted someone who is fulfilling a quota; we don't completely accept the statement as evidence that the mainstream has been truly redefined.

The cause of this ambivalent reaction is not the content of the remarks but the context in which they are made, signalling a distrust that could be healthy if used well. It is our obsessive focusing on the market, coloured by the frustration of accessibility in theory and actual inaccessibility in practice, which hinders us in the correct use of our instinct. Only when resigned to failure do we look away and criticize. While there is a chance for success we may criticize some, but our actions will contradict our words.

While criticism gives us a feeling of connectedness with our original community, our goal remains access to the mainstream in any way possible.

Art is whatever fits into the market, and what does not is treated as foreign to the field. This simplistic division overlooks the processes we have to undergo in our attempt to enter the market and the powerful distortions to which we are subjected. Coming from subordinate or peripheral cultures, the minority artists' drive to become participants in the market place, to find a niche in the centre of the hegemonic culture, is the product of colonization. In order successfully to acquire membership, we have to undergo a thorough process of assimilation. When we don't fully succeed in our mimesis, we are left in a very visible and pathetic state of affectation.

In all cases of the mainstreamed minority -the foreign artist, the black capitalist who applies to the mainstream - the colonizing process leads to the internalization of the wish to assimilate. When colonization is successful, assimilation becomes something 'natural' and unavoidable. We are then allowed to enter the field of competition and free enterprise so that everyone becomes the happy and credulous owner of an equal opportunity But on the way to this plateau, certain changes occur in the expression of the individual. Some of these changes become believable, others less so. If believable, assimilation has been completed successfully. If not, the only thing achieved is affectation. What is expressed is perceived as a sign of kitsch, nouveau-richness or 'arrivism'. A culture to be forgotten is partially covered up with a culture incompletely acquired, or a culture badly remembered is falsely reinterpreted for the eyes of a culture badly understood.

A recent review of a concert by the Peruvian singer Yma Sumac stated: 'Her stage show was a campy, sexy "south of the border" stylization of grand opera, in which she portrayed a primitive diva mystically in tune with the forces of nature'. And further on: 'Positioned on either side of the stage were Styrofoam replicas of Incan deities, and the singer, costumed in a filmy purple gown, comported herself with theatrical hauteur. 'While it is unlikely that the reviewer expected Ms Sumac to borrow original Incan statues from the Metropolitan Museum, nevertheless the account is a good inventor of the many ways she transgressed the good manners of hegemonic high culture. Even the possible originality of her transgressions is second-rated by a later comparison with 'the showmanship of Liberace'. Totally absent from the review is an account of Ms Sumac's transgressions against her own culture, the violations performed to fit Liberace's market and the feedback of this market into Peru.

Colonization, assimilation and affectation are all steps belonging to the same staircase, only at different distances from what is considered the top. Most of us who have come from different cultures have stepped on all three, partly because of personal decisions, but mostly because of unperceived social and cultural pressures. All three steps signify a substitution of cultural values, a loss of what we had. More important, we impair our ability to sift through our own reality and find the building blocks for our independence. We who are artists who have come from other countries were subject to art schools belatedly and incompletely patterned after those in the cultural centres. We who lived in the cultural centres were directly processed towards melting into the pot. In both cases a set of artificial needs was created in us, leading us to the belief that the cultural centres and their values do indeed define the top of the staircase and that our original cultures, the subaltern cultures, are invalid. Yet, somewhere, a link remains alive, pulling us back to those cultures and defining an anti-mainstream seed.

In our quest to the top we end up classified somewhere between two interesting examples, the one of Lang Shih-ning and the one of the upper-class Uruguayan ladies. Lang Shih-ning was the Chinese name of Giuseppe Castiglione, an Italian painter who lived between 1688 and 1766. He went to China, worked for the emperor Chien Lung, and tried hard and unsuccessfully to erase his western art training for the sake of becoming a Chinese court painter. During the late '50s in Uruguay, it had become fashionable for ladies in idleness to take up Chinese watercolors as a creative activity. There were several exhibits per season, and the more "authentic" the work looked, the better it was rated. The first example is one of a mercenary assimilating to better perform his job. The second example is one of indulging in affectation. In their activities, neither Lang Shi-ning nor the Uruguayan ladies were directly led to their activities by colonization in the same way that we are. But all of us are led to a debatable cultural substitution, one which should not be allowed to happen casually and thoughtlessly through an unconscious mimetic drive.

We have been taught to view art as an apolitical act, devoid of political consequences, operating in a non-political space. When politics does seep into our work, it is confined to a level of residual content, somewhat placating our conscience, but not forcing us to review our strategies. We fail to see that politics is not just reduced to content, in a simplistic fashion. We live the alienation myth of primarily being artists. We are not. We are primarily ethical beings sifting right from wrong and just from unjust, not only in the realm of the individual but in communal and regional contexts. In order to survive ethically we need a political awareness that helps us to understand our environment and develop strategies for our actions. Art becomes the instrument of our choice to implement these strategies. Our choice to become artists is a political decision, independent of the content of our work. Our definition of art, of what culture we are serving, of what audience we are addressing, of what our work is to achieve, are all political decisions.

Thus the issue is not our access to the mainstream, but the mainstream's access to us. Only put this way can the mainstream act as a resonance box for our activities without eviscerating us. Whether the mainstream comes to us or bypasses us is of secondary importance. Of primary concern is that we remain in the trade of building a culture and know as precisely as possible what and whose culture we are building. Equally important is that we reduce our ego. The idea of us building a culture may leave the impression that we may do so singlehandedly In fact, our role is equivalent to that of one more brick during the construction of a building. Under certain circumstances this attitude may sound like a separatist stance, but it is not. It does not imply a reversion to provincial nationalism or to parochialism. It is a position that stresses that what has selling power is not necessarily in our best interest, but stopping colonialism is. There is an important difference between cultural autonomy and chauvinism. Cultural autonomy is conducive to generating independent individuals. Chauvinism is only conducive to racism and, given the power, to imperialism. Imperialism is no more than provincialism with bullying power. What the position stated here implies is in fact no more than a reordering of priorities at a moment when a much-needed radical change of society still seems out of reach.

Notes

1. In art, it is difficult to classify ideologies into categories, due to the many reading levels of its content, references, and use of the formal element. There are cases, outside of the scope of the arts, that seem to offer clearer examples. Changeable dolls *robots with many forms* seem a more pristine example of the aesthetics of the rightist pastiche. Its aesthetic power depends, not so much on

the appearance of each stage of the transformation, but on the inconspicuous transitions of one image adapting itself to another one, without straying too far from the lethal militaristic context. The new rage of imitating the singer, in synchrony with the music, is another example. In this case, the *artist* is exempted from his responsibility as creator by the fusion of his voice with the other one's. On the other hand, Markowitz, character in the TV series L.A. Law, turns into symbol of postmodernism of the left. Challenging the formalist concepts of beauty and sexual attraction, the short and squat character, who would not be noticed in the streets, is elevated to the category of sex symbol due to his charm, gentleness and intelligence. The gods of celluloid that have oppressed us with efficacy have been overthrown, at least for a while.

Luis Camnitzer

Artist. Uruguayan citizen, born in Germany, lives in U.S.A. since 1964. Professor of Art at State University of New York, since 1969 to present. His art work can be found at the permanent collections of Museum of Modern Art, Metropolitan Museum, and Whitney Museum, New York. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, Museo Universitario, México, Museo de Bellas Artes, Caracas and Museu de Arte Contemporánea, Sao Paulo, amongst others.

His articles and essays on art were published in Marcha, Montevideo; Arte en Colombia, Bogotá; Third Text, England; Art in America, New York; New Art Examiner, Chicago; Art Nexus, Bogotá; Brecha, Montevideo; Spiral, New York; Nacla, New York; etc.

Activities 2000

During 2000 we had three meetings –Confrontation of Artworks in Buenos Aires and Analysis of Artworks in Buenos Aires and Rosario– in which 12 to 15 artists participated, both local and foreign. At the same time we organized six artists' public presentations.

In the Meeting for Confrontation of Artworks in Buenos Aires, artists debated, among themselves and with other artists that were invited, about the way their works were constructed. This was done over a two-month period. Each artist had a project room somewhere in the city where he/she presented a conflictive project to discuss with the group. The local artists selected for this meeting were Claudia Martínez from Tucumán, Mónica Millán from Misiones and Horacio Abram Luján, Ernesto Ballesteros, Claudia Contreras, Marina De Caro, Nora Dobarro, Magdalena Jitrik, Res and Mónica Van Asperen from Buenos Aires. José Ferreira, (Johannesburg, South Africa) and Marco Paulo Rolla (Belo Horizonte, Brazil), were invited by means of Rain. The jury was constituted by Arturo Carrera (writer), Marcelo Pacheco (art historian, curator) and Horacio Zabala (artist and architect). Artists invited towards the end of the meeting, to confront the group's work were Víctor Grippo and León Ferrari from Argentina, Jaroslaw Kozlowski from Poland and Richard Deacon from England.

The meetings for Analysis of Artworks in Buenos Aires and Rosario were carried out during one and a half months and were addressed to

young artists. Three tutor artists were invited to coordinate the debates of each group: Tulio de Sagastizábal (Buenos Aires), Claudia del Río (Rosario) and Lisa Milroy (England) who participated in both.

Artists selected for the Buenos Aires Meeting were: Marita Begué, Florencia Cacciabué, Nicolás Domínguez Nacif, Raúl Flores, Oriol Guillén Arruabarrena, Ani Schprejer, Juana Neumann and Carina Moreira (all of them from Buenos Aires), Facundo Ceraso from La Plata, Valeria Gopar, Juliana Iriart, Raúl La Cava from Mar del Plata, and Sandro Pereira from San Miguel de Tucumán. The jury who selected this group was constituted by Diana Aisenberg, Tulio de Sagastizábal, Pablo Siquier, Mario Gemin and Claudia del Río.

Artists selected for the Meeting for Analysis of Artworks in Rosario were: Pablo Guiot and Rolando Juárez (both from Tucumán) and Valeria Gericke, Carlos Herrera, Teresa Dauría, Luján Castellani, Sebastián Pinciroli, Rubén Baldemar, Silvia Quiroga, Cecilia Font and Mirta Vignatti from Rosario. The jury who selected this group was constituted by Claudia del Río, Daniel García, Mauro Machado and María Cristina Pérez.

Meindert Koelink (from the Netherlands) and Pia Wergius (from Sweden) were invited through the Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, to take part in both Meetings.

Regarding public speeches and debates we took advantage of the visit of foreign artists with wide experience to exchange ideas with local colleagues. The following public debates took place: Richard Deacon and Víctor Grippo in Buenos Aires (at the Recoleta Cultural Center); both presented their work and discussed methods of constructing the artwork. Jaroslaw Kozlowski and León Ferrari in Buenos Aires (also at the Recoleta Cultural Center) presented their work and discussed the influence that the political context has in their production. Jaroslaw Kozlowski presented in Mar del Plata a conference titled "The drawing as a system of thinking" at Villa Victoria. Also in Mar del Plata, Marco Paulo Rolla and José Ferreira presented their work in public at the Auditorio Theatre. Lisa Milroy carried out two public presentations of her work, in Buenos Aires (at the Recoleta Cultural Center) and in Rosario (at the Parque de España). Finally, Richard Deacon gave a lecture about his work in San Miguel de Tucumán (at the National University of Tucumán).

Trama's Activities 2000 concluded with a closing debate at the Casona de los Olivera Cultural Center in which the majority of Trama's grant holders took part together with a few special guests.

Projects

A country such as Argentina should be aware of the ideas produced by its artists and intellectuals, considering the creation of independent and characteristic ways of thinking. To capitalize this force of creativeness is to trust in the possibilities that a critical and reflexive view upon reality gives us. Artistic language and works of art reflect a social map we have to look at and recognize carefully so as to build our society upon those principles. Art is the result of force in constant commitment to reality.

Currently in Argentina the situation of artistic production is almost entirely dedicated to producing works of art as an ultimate goal. Cultural institutions, with some exceptions, give a restricted look on art and therefore discredit the axis which structures it: to generate a critical, reflexive and questioning way of thinking.

The starting point to widen the vision, was to focus on the process of construction of works instead of on the work of art as a finished product.

My memory rescued with emphasis questions and doubts that had been left aside within silence, lack of communication and the weak questionings. Trama is generating a network in which the axis of this artistic production is being inverted, and art is being recovered in its wider sense.

Artists who came from outside our context, acted as a stimulus for questioning and redefining ideas. When enlarging the circulation of works of art, its field of meanings also gets extended. There lies the importance of these works of confrontation; a work of art grows when facing a situation that differs from its natural stimulus.

Marina De Caro. *Participant artist in the Meeting for Confrontation of Artwork. Buenos Aires, 2000.*

Horacio Abram Luján

Artist and architect, lives and works in Buenos Aires. Assemble, disassemble, move, mark territories, self-assertion, living, these are the questions that lead Abram Luján to continue thinking how to realize objects/images which allow (sustain and question) new social relationships, or that at least question the "naturalness" of existing ones.

It isn't a well, it isn't a tunnel, it doesn't go up, it isn't a tank, it isn't a tower, nor a column, as it is above, it is below, it isn't a Kabakov, it doesn't hold anything up, it doesn't go all the way to the ceiling, it goes up, doesn't have doors nor windows, it isn't Bony, it is outside as it is inside, it isn't a kaleidoscope, it isn't a wall.
Itinerant object. Bricks, cement and wooden staircase. Buenos Aires, 2000.

Project presented on San Juan Avenue, at the MAMba's corner, it was originally planned to be shown on the museum's terrace.

"How to achieve a living organism? Or how not to stop an object? How to maintain interest in an object along time, and, once seen, to have it continue acting?"
Horacio Abram Luján*, tale about his work during the meetings.*

Ernesto Ballesteros

Artist. Lives and works in Buenos Aires. He started working with comic strips,

later with a scientific vision of the microcosm, then astronomy, but he also made incursions into the subjects of bonsai, model airplane making, the art of finding stones and optics. In 2000 he started a series of drawings in which he appropriates, in an artistic manner, scientific methodology. He laid down strict rules to follow as a first instance of drawing, he draws and states the results of his thesis as the title of his work.

"In Duplus, at the entrance, I made 36 turns with a pencil, while two artists, Hernán Salamanco and Lucio Dorr, pushed me; I later counted the intersections, which amounted to around 120. In the small drawing room I drew, on the wall, 1000 lines, making a double image, pressing harder with the pencil on those two opportunities. In the last work I drew 50 lines from one point to another, with a pencil, later counting the intersections which were 2759. That is:
36 turns while pushed,120 intersections
Artists, pencil and acrylic on wall.
Buenos Aires, 2000.
1000 lines forming a double image
Pencil on wall.
50 línes, 2759 intersections
Pencil and acrylic on wall.

Therefore, we can assert that, only by nature, the show is called 3 drawings on wall. Measurements: typical wall of French construction of the beginnings of the 20th Century."
Ernesto Ballesteros

Claudia Contreras

Artist, lives and works in Buenos Aires. In her last work she develops the idea of national identity associated with the historical facts of the dictatorship and repression the country suffered during the '70s, by means of the construction of metaphors starting with everyday elements used by the Armed Forces in Argentina.
She worked in a space Matilde Marín lent her in her workshop. She exhibited, for the group's consideration, a collection of works that included Historias clínicas, a series of drawings, photographs and objects made from Armed Forces dishes, as well as the installation Línea de espinas.

"These works, as signs, are transformed into the body and territory of explicit social degradation. I refer to that Argentine violence which involves us every day, allowing, until the present, the sinister coexistence of the victims with their torturers and murderers. A parody on violence and fear, on the climate of destiny of which we are all survivors".
***Claudia Contreras**, fragment of the text presented to the group of participants for debate.*

Marina De Caro

Artist and Art Historian from UBA who lives and works in Buenos Aires. Since 1990 she investigates the concepts of soft and wearable sculptures; the fabric as text through the realization and installation of objects and performances.

Functionality
Collection of works including installations, wearables and objects. Acrylic thread woven on a Lady Tricot machine, furniture, paintings. Variable dimensions. Buenos Aires, 2000.

De Caro worked on the terrace of Centro Cultural Casona de los Olivera. She carried out installations of her works in two available rooms and outdoors.

"In principle, it was a strict geometry imposed by a construction engineer and remarkable calculator, however, cultivation of time made his

forms exceed the size of a foolscap sheet. Then, it was replaced by a landscape of restless, flexible forms, never before calculated. Someone still keeps the secret of flexibility". *Marina De Caro, Cosmogonía.*

Nora Dobarro

Artist, lives and works in Buenos Aires and Córdoba.
In her last work, perception through photographic records leads to the disintegration of the idea of art as previous will, documentation becomes an obsession in which effort is addressed to making the artistic act anonymous, not intending seduction, neither by form nor by the material.

Underlining her rejection of exhibiting architecture, her works fall, have accidents, become disassembled, can't be hung, lending new significance to a parallel with the profound crisis of an entire community. Leaving them as in storage tries to provoke in the public's regard a record of a space where "nothing is given".

Bed frames outdoors

Installation of several objects and work materials, photographs and paint. Fiberglass sheets, photographic paper, timber.
Centro Cultural Casona de los Olivera, showrooms. Buenos Aires, 2000.

"Do ceilings fall?
Does the sky fall?
Does my bed dissolve ceilings?

Am I the ceiling or my own ceiling? Concave and convex at the same time, to dissolve, to erase form. Which is the place, where to construct? So I need to construct the space that contains the objects?...
(...)The day of assembling arrived, I took the photographs of metal sheets taken years before, I took the poles which supported wings in a previous installation, wings of freedom, now used as a poster holding up ceilings, I took new, large metal sheets, unused, I took the dismantled stool-for-not-sitting, I took a cobblestone that supported a photo of bricks made of old clay in the form of a roof, I took the Argentine sky from which fell all the photos which also included skies (and which broke when loaded in a pick-up truck), I took the metal sheets with oil paintings of skies in white and blue, black and violet, where concave and convex intermingle, I took two wooden prisms which I later painted starkly white, I took a grooved photo of Costanera Norte, with a small Argentine flag, casually left there and pictured by me on two occasions, once in black and white and, another day, another one in color, called "Alguien la dejó" ("Someone left it"), I took a photo of a globe I saw in a sidewalk in the Hindu quarter of London, a rusty image of the world replacing the original water mains cover, I took a small black and white photocopy of a mountain landscape and put together, in the space which already was there, what I could and that allowed me to corroborate that what was visualized was what the objects by themselves said, there was a period of rest, the objects awaited."
Nora Dobarro

Magdalena Jitrik

Painter. Lives and works in Buenos Aires. Studied Visual Arts at the Universidad Nacional Autónoma de México. Her work searches for relationships between artistic and political avant-gardes.

Rehearsal for a Libertarian Museum

Federación Libertaria Argentina. Library and Archives of Libertarian Studies. November, 2000. Installation of furniture, documents, paintings, photos,

newspapers and historical documents belonging to the house, with several works by the artist.

"It was during the experience of Trama that all came together in one only project: the Museo Libertario, transformed by the decision of adding the "writings", some paintings from the series "Revueltas" and the stones, as if it were also part of the house's historical heritage, as if these works had been carried out in it, as if they had always been in it and had a space in that museum".
Magdalena Jitrik

Claudia Martínez

Artist, Bachelor in Arts at the Universidad Nacional de Tucumán. Lives and works in San Miguel de Tucumán.
In her recent works she has carried out interventions in the architectural space with industrial materials, centering her interest in the act of construction. The selected material undergoes a denaturalization treatment, since both the matter and the task are displaced from their regular function.

White

White and black cotton threads, polyethylene adhesive, wall. Centro Cultural Casona de los Olivera's cellar, Buenos Aires, 2000.

"The space, walls, ceilings, are the support of my work; in this synthesis process I have conserved only what I thought indispensable; the obsessive act of building, of repeating point by point, one minute line to another adding, *in crescendo* more or less chaotically obeying the prompting of my will, all the while creating expanding paths. Therefore, the "task", the constant doing, knitting the space, embroidering the walls, patching the corners, is an absurd and symptomatic work".
Claudia Martínez

Mónica Millán

Artist. Lives and works in Misiones. The last stage of her work centers on the daily confrontation with nature, collecting perceptions and materials that she transforms into objects containing sounds.

Resonance Garden

Installation. Natural materials, wire mesh, sound. Variable dimensions. Buenos Aires, 2000.

Millán worked in one of the show rooms at Centro Cultural Casona de los Olivera.

"I made long walks in the woods where I picked up leaves, roots, feathers, twigs, seeds, soil, with which I later built the "buds" and the "containers", where the sounds were installed, there was a sound in the "bud" above and another one below, in the "container" (made of adobe: soil and straw).
Each container and bud had its own sound, with a speaker mounted inside each piece.
The sound is my own voice during meditation".
Mónica Millán

Res

Born in Córdoba, Argentina, in 1957. Lives and works in Buenos Aires. Went into exile in Mexico (1978-84), where he studied photography and graduated with a degree in Political Economics from Universidad Nacional Autónoma (UNAM). He recently finished a Master of Arts in Communication at the European Graduate School (http://www.egs.edu), Switzerland.
Res' artwork is, perhaps, a way of looking for transitory truths through photography.
In 2000, as part of the project for the Meeting for Confrontation of Artwork organised by Trama, he planned to make a video, To defeat or to die, which aimed to relate the attitude

towards the West of the old inhabitants of the pampa with that of a group of political prisoners hunger striking at that time.
To do so, he would project a series of slides of his work NECAH 1879 to the prisoners, an essay of 24 photos made during the military campaign that ended up with the extermination of the indians, and the same amount of pictures taken by Res in the same locations but in 1996. These last ones, which include a letter in each image, build when shown in a certain order- the slogan from 1873 supposedly said by Cacique Calfucurá: "No entregar Carhué al huinca" - do not give up our territory to the western people.
A video camara would record the images projected and the context; this registration would be edited with the audio track taken while the political prisoners of "La Tablada" debated about what they had just seen.
"To defeat or to die" couldn't be accomplished due to the obstacles offered by the prison system and because the health of the prisoners worsened and they had to be hospitalized.

Mónica Van Asperen

Apparel designer and artist.Lives and works in Buenos Aires. Since 1997 she works on the deconstruction of the body and everyday objects. She investigates sound as sculptural material, and the relationship between body, music and other dimensions of perception.

Ephemeral architecture with balloons, air and needles in the loft of the Museo de Arte Moderno
500 x 400 x 500 cm. Buenos Aires, 2000.

"...I continued working with sound biting the air space in balloons, numbering them and going over a path of 24 planes, to be understood as the 24 channels of sound, so that when sound disintegrates, the space construction continues, and here there is a formal need of the concave and the convex in the work, a presence of death, a construction in the limit of breaking through audition, in a manner of speaking, the vacuum of the work would be completed with the sound and the senses, a system for the enumeration of the parts, the measures in time and space which gave me a codex, a music.
It seemed an ambiguous construction, in the beginning, but as in Cortazar's Rayuela, it was a system to be read in many ways, a memory in the museum's loft..."
Mónica Van Asperen

José Ferreira

Artist and curator. Lives and works in London. Born in Maputo, Mozambique, he was educated and worked, until 2001, in South Africa.
Ferreira showed documentary material on his work at the auditorium of Centro Cultural Casona de los Olivera, Buenos Aires, 2000. His work studies the invisible marks and wounds produced by colonialism and the current post-colonial context.
Politics of neurosis, Sweeping Maputo and Scream are three of the videos that provoked the debate during the meeting.
Sweeping Maputo. VHS, duration, date.

Marco Paulo Rolla

Artist, scenographer, wardrobe designer. Lives and work in Belo Horizonte, Brazil. A native of the state of Minas Gerais, Brazil, he studied at the Universidad Federal de Minas and later moved to Amsterdam where he received a scholarship from the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam.
In his project for Trama he worked with por-

celain objects and furniture found by chance, building an image that makes us reflect on the human body's fragility and the vulnerability of existence. His work rests on references to the Brazilian baroque of the 18th Century.
He installed his objects and photographs at the Espacio Duplus.

O Estado de Espírito
Installation. Variable dimensions.
Porcelain objects, furniture, plastic bag, thread.
Buenos Aires, 2000.

Natureza Morta
Photograph on paper. 32 x 49 cm.
Buenos Aires, 2000.

Las actividades de Trama en 2000 y esta publicación han sido posibles gracias al apoyo de:

Trama's activities in 2000 and this publication were possible thanks to the support from:

Fundación Espigas, Argentina

Fundación Antorchas, Argentina

Ministerio de Relaciones Exteriores Holandés/Cooperación para el Desarrollo y RAIN Artist' Initiatives Network
*Trama es miembro de la RAIN Artist' Initiative Network

Netherlands Ministry of Foreign Affairs/Development Cooperation and the RAIN Artist' Initiative Network.*
**Trama is a partner in the RAIN Artist' Initiative Network*