

Arte Avanzado

Equipo curatorial | Guillermina Bustos, Juan Gugger, Manuel Molina y Paz Chasseing.

Casos artísticos | Eduardo Moisset de Espanés, Celeste Martínez, Lucas Di Pascuale, Aylén Crusta, Afuera! (CCEC), Taller de práctica y pensamiento artístico Penal San Martín, Jimena Elías (Munino), José Pizarro, Cecilia Richard, Casa Trece, Noel de Cándido y Fresco Taller Gráfico.

Muestra | Diciembre de 2012 – Marzo de 2013, Sala 1, Museo Emilio Caraffa, Córdoba (Argentina).

Introducción

La exposición “Arte avanzado” es parte de un trabajo de investigación doble: tanto de la problemática teórica de la vanguardia como de los aspectos o componentes más *avanzados* o adelantados en la esfera del arte cordobés en los últimos años.

“Que el arte avanzado se aparte de manera elitista se debe menos a él que a la sociedad (...)” (Adorno, 1970 [p.335])

“La legítima convivencia de formas y estilos, la imposibilidad de ninguno de ellos pueda alzarse con la pretensión de ser más avanzado que los demás, es la consecuencia para el arte posvanguardista del fracaso de las intenciones de la vanguardia” (Bürger, 1976 [p.167])

“[Bürger] tampoco tiene en cuenta que una comprensión de esta historicidad puede ser un criterio por el cual en la actualidad el arte puede afirmar que es avanzado” (Foster, 1999 [p.16])

Circunstancia

La idea de un arte avanzado, o bien radical o auténtico, remite a la discusión sobre las posibilidades de la vanguardia o neovanguardia, tras su fracaso histórico ya en la primera mitad del siglo pasado. Las reflexiones teóricas y críticas sobre el arte y el propio campo de acción artística tendieron a asumir la frustración del proyecto de las vanguardias históricas arrojándose progresivamente a la ideología del relativismo estético y del “*everything goes*” contemporáneo. Dijo Th. Adorno, “ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte”. Esta falta de obiedad y de certezas ha llevado al campo del arte hacia la conformación de un espacio discursivo de lo artístico que bordea un parque de obras distintas, muy distintas. Ya desde la segunda mitad del siglo pasado, las artes visuales (tanto en los centros hegemónicos como en las periferias, y tal es el caso también de Córdoba, Argentina) se inscriben en un panorama discursivo e histórico en el que todas las alternativas artísticas equivalen y conviven indistintamente, transformando la diversidad en un relativismo totalitario (acrítico y dogmático) y homogeneizante (lo radicalmente distinto es tanto que las diferencias comienzan a borronearse y confundirse en una amalgama donde todo comienza a parecerse). Asistimos pues, desde el fracaso de las vanguardias históricas, a un pluralismo posmoderno, difuso, apático y totalizador: “Todo es arte, todos somos artistas y el mundo es un museo” dijo Beuys, “la industria cultural vuelve todo semejante” (Adorno y Horkheimer, 1944), “la simultaneidad acrítica de lo radicalmente dispar” (Bürger, 1977), “la institucionalización de la anomia” (Bourdieu, 1992), “¡Ah el pluralismo!: todo está bien, nada está mal” (Foucault y Boulez, 1985). Así todas las formas de hacer arte parecen valer en igual medida y ninguna de ellas podría arrogarse el mérito de ser más avanzada que otra. ¡Vaya paradoja: los proyectos de *vanguardia* (de lo diferente y lo nuevo) acabaron convertidos en la *retaguardia* (en lo mismo y lo viejo: arte, otra vez)!

Historia del problema

Sabemos entonces, que teóricamente *todo* puede alcanzar el estatuto artístico pues ya no hay un relato histórico lineal donde los estilos y movimientos se sucedan uno detrás del otro y avancen hacia una unívoca dirección –como fue en la modernidad–, ni tampoco un recorte filosófico o una definición estable de lo artístico. Pero socialmente, por motivos puramente estratégicos de representatividad, de conveniencia, de alianza, de distinción o de tendencia, sólo *algunas cosas* son artísticas. Así, la posibilidad de que haya un arte más *avanzado* que otro parece sino clausurada, incómoda, inoportuna o inútil. Se abre así la pregunta acerca de cómo rehabilitar un horizonte crítico o de discernimiento sin caer en una mera y conservadora restitución de las categorías, las discusiones y las estrategias de la vanguardia y la neovanguardia del siglo XX.

En este marco, el pensamiento profundamente crítico (atento, dialéctico, negativo) de Th. W. Adorno ya venía considerando la posibilidad del repliegue autónomo del arte de vanguardia a las propias “ataduras del material” estético (evidente en la música serial de Schönberg o en la pintura expresionista de Kandinsky) como un momento crítico –a la vez político y epistemológico– en virtud del cual algunas producciones podrían ser pensadas como avanzadas respecto de otras regresivas o falsas (ya por estilizadas, fetichizadas, ideologizadas o por industrializadas: Stravinsky, el post-serialismo de Cage, Boulez y Stockhausen, el *action painting* de Pollock, el jazz y la música ligera, Disney). La autenticidad estética se trata en Adorno de un tema que se configura como un punto en una constelación conceptual compleja, que incluye simultáneos nodos dialécticos inscriptos en el carácter doble de toda obra de arte radical: lo general/lo particular, bello natural/bello artístico, mimesis/forma, expresión/construcción, el todo/el fragmento, lo orgánico/lo inorgánico, lo social/lo autónomo. La centralidad en el pensamiento adorniano del potencial de verdad o autenticidad del arte –siempre en la forma de una quebrada *promesse de bonheur* (Stendhal: “promesa de felicidad”) – se ha disuelto o interrumpido en el curso de la etapa tardía o segunda generación de la propia Escuela de Frankfurt: para Wellmer, Habermas o Apel los horizontes o reductos de resistencia ya no estarían más en el arte, sino en otras experiencias, acciones o espacios sociales. Sin embargo, aquella expectativa estética sobre una neovanguardia crítica y auténtica ha encontrado cierto eco en las continuaciones y recuperaciones desde otros espacios intelectuales fuera de la tradición frankfurtiana ortodoxa, como el post-estructuralismo (especialmente Foucault y Derrida), la socio-semiótica (Eco, Menna, Fraenza) y algunos teóricos-críticos (Bürger, Brea, Foster y Buchloh). En Bürger, específicamente, la posibilidad de un arte avanzado retorna pero bajo una forma negada o clausurada: “La legítima convivencia de formas y estilos, la imposibilidad de que ninguno de ellos pueda alzarse con la pretensión de ser más avanzado que los demás, es la consecuencia para el arte posvanguardista del fracaso de las intenciones de la vanguardia” (Bürger, 1976 [p.167]). Para Bürger la institucionalización de la anomia acrítica es un hecho histórico irreversible, pues todo el arte –incluyendo las vanguardias más radicales: dadaísmo y surrealismo– se ha convertido en mercancía y espectáculo burgués, estilizado y fetichizado, *ergo* consumible. Es en este mismo punto donde la sentencia de Bürger es retomada y discutida por Foster: “[Bürger] tampoco tiene en cuenta que una comprensión de esta historicidad puede ser un criterio por el cual en la actualidad el arte puede afirmar que es avanzado” (Foster, 1999 [p.16]). Asumir la historicidad del arte es, tanto para Bürger como para Foster, reconocer su naturaleza histórica y sepultar su tan pretendida trascendentalidad.

Vanguardias

Cuando primero la vanguardia histórica pone al descubierto que el arte no se trata sino de una institución humana occidental, moderna y burguesa, y cuando segundo la neovanguardia (minimalismo, conceptualismo, arte del cuerpo, de la tierra, de acción, de sistemas) explora analíticamente la naturaleza de esa institución incluso en el proceso de fagocitosis de la primera vanguardia, son ambos momentos una asunción de la historicidad del arte desde las producciones mismas. Foster discute la tesis bürgeriana a través de tres argumentos en favor de los movimientos de neovanguardia: (i) el conocimiento de la propia historicidad puede ser un criterio para afirmar que en el presente un arte es más avanzado que otro, (ii) la neovanguardia ha contribuido a ampliar la crítica a la institución arte, y (iii) la neovanguardia ha emprendido su empresa crítica de manera creativa, generando nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas.

Desde otros enfoques continuadores de la criticidad estética propia de los primeros frankfurtianos, la metasemiosis artística ha venido siendo esgrimida como un criterio en virtud del cual es posible postular –al menos hipotéticamente– que una forma de arte es más avanzada que otra (Foster, 1991; Buchloh, 1982; Fraenza, 2009).¹ La metasemiosis artística, podríamos precisar siguiendo a Menna, tiene lugar en aquellos textos estéticos que son

¹ Un metalenguaje es un sistema cuyo plano del contenido está constituido a su vez por otro sistema de significación; o bien es un texto que trata sobre otro texto (Hjelmslev, 1943). Esto es, que un sistema de correlación semiótica (E r C) se convierte en el plano del contenido o significado de un segundo sistema más extenso que lo incluye (Barthes, 1964).

arte y a la vez un discurso reflexivo sobre el arte. En términos de Menna (1974), se trata de una “operación particular, que permite realizar una investigación analítica sobre el arte en el mismo acto en que se hace concretamente arte”. Y para él, estas operaciones cristalizan mejor en aquellas tendencias de las artes visuales más analíticas e inflexivas sobre sí (como el minimalismo, la pintura concreta y el conceptualismo tautológico).

Definición de lo avanzado

Lo avanzado está entendido aquí a partir de esa autoconsciencia del carácter histórico, social, convencional, arbitrario o institucional del arte. Este grado de consciencia se manifiesta de múltiples maneras que van desde asumir la libertad en la selección del material de trabajo, en la suspensión de algunas de las categorías o creencias de la recepción, en las críticas creativas a los canales de producción y circulación, y en las inteligencias tanto técnicas para dominar un material, como estratégicas para jugar con éxito en el campo o intervenir fuera de él. La idea de este proyecto es pues practicar un intento de rastreo en el campo del arte de la ciudad Córdoba de algunos momentos adelantados sobre otros. Estos soplos o instantes evolucionados son fragmentos de inteligencia de distinta escala y naturaleza que no coinciden unilateralmente con obras o con artistas reales, empíricos (y sus intenciones, deseos o voluntades manifiestas). Más bien se trata de partes, dimensiones o niveles lógicos de varias obras, proyectos, operaciones, poéticas, hechos o instituciones que se verifican en la propia estructura del objeto o el hecho y en sus usos y efectos pragmáticos hacia el interior o hacia afuera de la institución artística. Las unidades de análisis aquí no son correlativas a obras particulares o a un grupo de obras, sino a problemas-nodos que constituyen lo avanzado y en torno a los cuales se agrupan un conjunto de casos o fenómenos del mundo del arte: ejercicios académicos, obras, grupos de obras, proyectos artísticos, académicos e institucionales, espacios y lógicas institucionales. Antes, llevamos a cabo un relevamiento del campo.

Estado actual del campo

Relevamiento del campo. Espacios e institutos de funcionamiento del campo cordobés: espacios de formación, de producción y de circulación.

Nuestro proyecto consiste en enfocar casos particulares para describir aspectos más generales sobre algunas dimensiones de la existencia del arte cordobés actual. Para ello, hemos hecho un relevamiento previo del campo artístico local. Con el objetivo de reforzar la lectura y la discusión de estos análisis, creemos necesario ofrecer al visitante de la muestra una idea general sobre la configuración del circuito artístico local en el que estas prácticas, obras, actividades, y discursos aparecen y entran en funcionamiento práctico y operativo.

Sobre el mapa de la ciudad hemos trazado uno nuevo (social, institucional, y espacial) del pequeño pero complejo circuito artístico cordobés: espacios de producción, exhibición, promoción y circulación de arte contemporáneo. Hemos intentado organizar un relevamiento de datos a lo largo del año 2012 -por medio de entrevistas con agentes, actores y responsables de los espacios- que nos permita visualizar y reflexionar sobre cómo son las relaciones entre el emplazamiento geográfico de estos espacios y las realidades socioeconómicas, que tienden a concentrarse en las áreas centro-norte de nuestra ciudad.

La situación actual de cada uno de estos espacios difiere en varios aspectos. Algunos espacios son sostenidos por el Estado (tanto Municipal, Provincial o Nacional –y son de carácter público-), otros por la venta de obra, gracias a actividades comerciales no-artísticas, capitales privados, subsidios y *sponsors*, o sencillamente *a pulmón* (autogestionadamente).

Los horizontes, discursos, creencias, modalidades, perfiles, historias, dimensiones y formatos de cada uno, son tan diversos como sus medios de subsistencia. Tan radical y homogéneamente diferentes como las prácticas artísticas a las que van asociados. Entonces, justo allí, buscamos incrustar la incómoda pregunta: ¿es todavía posible el arte avanzado?

Hipótesis/ejes de lo avanzado

Metacrítica

Carácter de la racionalidad artística orientada en un doble sentido: (i) a configurar artisticidad, (ii) a la vez que reflexionar crítica e inmanentemente sobre el arte. Es decir, que se trata de una racionalidad que se manifiesta en obras de arte que engendran en el interior de su propia configuración estructural un estudio analítico de aspectos o dimensiones propiamente artísticas, que van desde elementos y combinaciones sintácticas (formas, colores,

materiales, técnicas, procedimientos) hasta sujetos, instituciones, lógicas, discursos o creencias típicas del mundo del arte. Casos: Eduardo Moisset de Espanés y José Pizarro

Desde un punto de vista semiótico, cada vez que una superficie formal o significativa se articula con un contenido se desata un proceso de significación o *semiosis*. Cuando un signo o un texto tienen como contenido a otro signo o texto hay *metasemiosis*. En el caso del arte, esto ocurre cada vez que una obra de arte ya no trata de aspectos del mundo extraestético, sino acerca de problemáticas específicas del mundillo del arte: obras cuyo proyecto de sentido trata sobre el desmontaje de convenciones artísticas como la estructura estética, la representación o la metáfora (vanguardias heroicas);² sobre unidades formales discretas (minimalismo); sobre definiciones artísticas (conceptualismo) o sobre aspectos de las obras mismas (conceptualismo tautológico); sobre aspectos de la institución arte, como las modalidades y condiciones de producción, circulación y las creencias de la recepción (crítica institucional y arte de sistemas); sobre aspectos de otras obras (apropiacionismo y simulacionismo); etcétera. Estas formas inflexivas de producción -entre otras- configuran una gran tendencia, que Menna (1974) describe como analítica o centrípeta en contraste a la otra gran tendencia contemporánea hacia la dispersión por fuera de la autonomía del arte, impulsada por una fuerza centrípeta. Las tendencias analíticas poseen como base una racionalidad moderna, esto es, positiva, lógica, ordenadora y que tienden a concebir con un espíritu frío la producción artística como un análisis sistemático y metódico de los problemas del lenguaje y de la especificidad disciplinar que les compete, alcanzando el grado de la autorreflexión y la investigación.³

La esfera artística de Córdoba está fuertemente regida por numerosas generaciones de *pintura lírica, sensible y centrífuga* y por un paradigma estético que favorece y sostiene las funciones representacionales y expresivas del arte. En este contexto, las tendencias analíticas existen no sólo desfavorecidas, escasas y discontinuas, sino también como reductos cargados de una negatividad crítica y *avanzada*. Porque hacen brincar otras estrategias de producción y consciencias de lo que el arte es, involucrando ignorados contenidos de verdad y empujando al arte, su historia y sus discursos hacia sus límites.

Claramente la racionalidad que estructura la poética de **Eduardo Moisset de Espanés** se inscribe en esta tendencia analítica. Sus pinturas son un modelo ejemplar de la abstracción geométrica o del arte concreto, específicamente en la ramificación de la geometría generativa, y configuran una vasta, exhaustiva e insistente investigación visual que ya lleva más de cincuenta años (desde 1959 hasta el presente). Podríamos pensar las pinturas de Moisset como un *signo pictórico metasemiótico o metalingüístico*, porque analizan el propio lenguaje pictórico a la vez que son parte de ese lenguaje. El análisis se da a través de tres operaciones metodológicas, regulares y programáticas: (i) la descomposición (o *breaking dawn*) del *continuum* visual a sus partes constitutivas y elementales, esto es, a sus figuras;⁴ (ii) el diseño arbitrario de leyes numéricas de construcción, codificación,

² “Con los movimientos históricos de vanguardia, el arte, en tanto parte del sistema social, ingresa en el estadio de autocrítica. El dadaísmo, el movimiento más radical de la vanguardia europea, no practica una crítica a las corrientes artísticas que la precedieron, sino que apunta contra la institución arte, tal como esta se conformó en la sociedad burguesa.” Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*. P. 29

³ “El artista adopta una actitud analítica, desplaza los procedimientos del plano inmediatamente expresivo o representativo, a un plano reflexivo de orden metalingüístico, empeñándose en un discurso sobre el arte, en el mismo momento en que, de una manera concreta, hace arte.” Menna, F. *La opción analítica en el arte*, p. 5. En centrífugas y centrípetas.

⁴ Las figuras son unidades menores desprovistas de significado que por combinación pueden engendrar infinitas unidades de significación. A partir de un puñado de figuras y cambiando simplemente su orden, los usuarios del lenguaje pueden construir una legión de signos. Esto significa que ese sistema dispone de un repertorio reducido de unidades cuyo valor es puramente oposicional: cada figura adquiere una posición diferente en el sistema, y las diferencias entre ellas se trazan precisamente a partir de esas posiciones distintas. Cada figura desde la posición que ocupa se opone a cualquiera otra del resto y ese resto simultáneamente la circunscribe y la define. Además, en el interior del sistema se engendra una gramática o repertorio de reglas combinatorias, pues las figuras se someten a relaciones internas de combinación, sustitución y conmutación. El procedimiento analítico lo que hace es pues descomponer las unidades expresivas en sus componentes elementales o figuras, y organiza estas unidades de base a partir de las relaciones y dependencias internas, fundadas en reglas combinatorias más o menos estables y que las convierte en un conjunto fuertemente solidario, i.e. en una estructura (Hjelmslev, 1943, y Prieto, 1966). En *La opción analítica en el arte moderno* Filiberto Menna detalla la organización del código pictórico en (i) figuras (formemas o unidades mínimas de forma, y cromemas o unidades mínimas de color ambas carentes de significado, que igual al código icónico, se tratan de señales gráficas: /líneas/, /puntos/, /ángulos/, etc. La

combinación y progresión (crecimiento y desarrollo) de esas figuras, a través de recursos matemáticos como puntos generadores, línea generadora cerrada, series numéricas, cuadrado mágico, etc; (iii) la transcripción y articulación de las leyes a unidades formales, y la consumación y materialización pictórica de (i) y (ii). El resultado son dibujos o pinturas concretas, de superficie lisa, reticulada, plagada de módulos en relaciones de crecimiento y con formas de bordes delimitados y un cromatismo homogéneo, que en su mayoría incorporan dos rasgos del enemigo: la ilusión de espacialidad y la armonía cromática.⁵ Incluso algunas llegan a adquirir un contenido simbólico o metafórico puesto desde fuera a través de un título. Sin embargo, como plano significativo, cada pintura parece una figura o inventario discontinuo de figuras que no alcanzan a articularse por sí mismas con ningún significado. Cada pintura parece ser un elemento de base que forma parte de un lenguaje pictórico superior mediante tres dimensiones: (i) leyes numéricas generadoras, (ii) formas discretas combinables, (iii) recortes que suponen que cada una de las pinturas integran una red geométrica (formal, numérica, lógica y/o matemática) que es continuable *ad infinitum*.

José Pizarro podría postularse como una suerte de interlocutor crítico del trabajo de Moisset, dentro de una poética análoga aunque particular y autónoma. Su cuerpo de obra, en la misma línea analítica, centrípeto, concentrada y autorreflexiva, ejerce precisamente por ello un evidente desplazamiento de las tendencias puramente representacionales, expresionistas y líricas, todavía tan vigentes en Córdoba. Pizarro se mantiene ligado a una poética y a una estética analítica –como Max Bill o como Moisset– en la medida que sostiene especialmente en sus pinturas el control sobre la naturaleza, aplicación y distribución del material pictórico sobre la superficie: superficies planas de color homogéneo, bordes netos o *hard edge*, y composiciones diseñadas previa y programáticamente. La relación Moisset-Pizarro se trata de una simultánea filiación y tensión entre las racionalidades, cruce que también se inscribe en la materialidad: en Moisset la técnica muestra su carácter artesanal a través de pequeños rastros del dibujo y del gesto pictórico pero la racionalidad que gobierna esa técnica es moderna, lógica, ordenadora, regular y progresiva, en cambio en Pizarro la técnica muestra un carácter industrial a través de una acabado higiénico y esterilizado, pero la racionalidad es hipermoderna, discontinua, irregular y acelerada. Pero Pizarro va por más, porque desde su hibridez el desplazamiento también se ejerce respecto de todas las tendencias de producción pura, y allí, incluimos a Moisset. La estructura del trabajo de Pizarro es mixta al menos en tres niveles: (a) un primer nivel procedimental o metodológico, porque conjuga diferentes repertorios y conjuntos de estrategias de producción, investigación y reflexión (lecturas teóricas, trabajos en serie y otros espontáneos, diseños digitales, proyecciones, enmascarados, entre otros); (b) un segundo nivel lingüístico o formal, porque incluye entre los materiales y soportes de trabajo otros lenguajes además del pictórico (uso del lenguaje articulado y textos, dibujos, fotografías, videoarte, instalaciones, apropiaciones y citas, entre otros); (b) un tercer nivel semántico, porque en cada uno de los géneros discursivos aborda distintos objetos de problematización que dan origen a diferentes contenidos, temas, referencias, relatos y reflexiones (la naturaleza, el arte, la razón, la ciudad, la máscara, la experiencia, entre otros). Además de la hibridez, podríamos reconstruir otro rasgo más de la obra de Pizarro: la metasemiosis ya no se da sobre la base de un análisis ordenado y una combinatoria programática de unidades discretas o figuras, sino que lo que se tematiza son otros signos o relaciones entre signos. Las pinturas de Pizarro son un exceso signico respecto de las pinturas concretas, porque son superficies o plataformas de yuxtaposición, superposición y contraposición de diversos signos y lenguajes: perfiles de ciudades, figuras humanas, retratos del propio Pizarro bajo *alter egos*, citas a la historia del arte, abstracciones concretas, figuras geométricas blandas, lenguajes rotos, grafismos, garabatos, manos, dibujos digitales. Este desborde de racionalidad y profusión de sentido, de lenguajes artísticos descompuestos y re combinados son el principal contenido que convierten la obra de Pizarro en textos pictóricos o visuales capaces de desmarcarse de las tendencias centrífugas (pintura representacional, abstracciones líricas, expresionismos, accionismos, arte relacional) y por lo mismo señalar, incorporar, criticar, deformar e ironizar fragmentos de retóricas analíticas o centrípetas. Entonces, las relaciones de combinación y codificación en los textos

corriente anicónica de la pintura analítica que va desde el cubismo hasta *De Stijl*, la abstracción geométrica y el minimalismo, se ha focalizado en la individualización de las figuras pictóricas, llevando la totalidad del cuadro a unidades pictóricas de base sin significación y a las reglas de su organización. *E.g.* Albers, Malevitch, Mondrian, Reinhardt.

⁵ La mayoría de las pinturas parecen espacios al menos tridimensionales, y en lo más, urbanos o arquitectónicos, y todos ellos maniobrados desde el comienzo bajo leyes formales y cromáticas que garantizan un nuevo orden estético y estructural.

pictóricos de Pizarro se alejan del orden legal estable y matematizado de un Moisset, para funcionar “como un partido deportivo jugado por muchos equipos a un tiempo, cada uno de los cuales sigue las reglas de un deporte diferente” (Eco, 1976) y “no obstante, estar enteramente entretelado de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (¿qué lenguaje puede no serlo?), antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía. La intertextualidad en la que está inserta todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto” (Barthes, 1971).

Publicidad

Instancias o situaciones artísticas que se comunican comercialmente, movilizando a la devoción y consumo (¿interesados?) de parte de un gran grupo de agentes. Consciencia (intuitiva o programada) sobre ciertas estrategias exitosas para la presentación y difusión de productos artísticos de rápida y masiva aceptación, tanto fuera como dentro del campo del arte. Las características de cómo es mostrado lo producido contienen una contradicción casi ilegible que condensa las adecuadas y justas pautas para su reproducción y propagación triunfante. Caso: ¡Afuera! Centro Cultural España Córdoba. 2010.

Hemos de analizar un evento que aspiraba a constituirse como el “evento artístico... internacional más importante en el terreno de las artes visuales en la historia de la ciudad de Córdoba”⁶, aquel que deseaba una transformación y renovación de la trama urbana a través del *acercamiento* del arte contemporáneo a la ciudad, y del encuentro e intercambio entre las instituciones locales y sus agentes; y se presentaba mediante una sorprendente y chillante inversión en publicidad. Nos referimos al popular y convocante evento **¡Afuera! Arte en Espacios Públicos | Muestra Internacional de Arte Contemporáneo en la Ciudad de Córdoba**, organizado por el Centro Cultural España Córdoba (CCEC), del que casi todo cordobés estaba deseoso y ansioso por participar. Pensaremos de qué manera las promesas inscriptas en la proclama amable del proyecto se combina con una efectiva comunicación publicitaria, para inducir de manera masiva a diferentes sujetos a disputar, distribuir y disponer del capital (material y simbólico) que hipotéticamente estaba en juego.

Insistentemente observamos la manera en que se enuncia el suceso como una forma de compromiso con ciertas transformaciones del entorno cordobés (ideal y creyentemente posible), a través de un discurso utópico presentado y comunicado como producto. Alrededor de sus cinco secciones (Espacio Público⁷, Residencias⁸, El Panal⁹, Auditorio¹⁰ y Proyectos Satélites¹¹) se organizaron, con ciertas jerarquías, desde estudiantes y docentes (UNC-Figueroa Alcorta-La Metro),

⁶ *El proyecto. ¡AFUERA! Arte en Espacios Públicos. Octubre de 2010. Muestra Internacional de Arte Contemporáneo en Córdoba.* Publicación seriada regular. <http://arteafuera.com.ar/el-proyecto/>. Consulta 6 de noviembre de 2012. Córdoba.

⁷ Artistas invitados por los curadores Gerardo Mosquera y Rodrigo Alonso, quienes trabajarían en conjunto con equipos de estudiantes de la Universidad Nacional de Córdoba: Rikrit Tiravanija (Tailandia/EEUU), Lucas Di Pascuale (Córdoba/ Argentina), Gustavo Artigas (México), Fernando Sánchez Castillo (España), Tomás Saraceno (Alemania/Argentina), Christian Jankowski (Alemania), Lara Almarcegui (España/Rotterdam), y Aníbal López (Guatemala).

⁸ Artistas residentes en el Espacio de las Residencias de la Ciudad de las Artes, quienes trabajarían en conjunto con estudiantes de la Escuela Provincial Figueroa Alcorta: Milena Bonilla (Colombia), Ricardo Basbaum (Brasil), Sonia Boyce (Inglaterra) y Mario Navarro (Chile).

⁹ Intervención en el edificio abandonado y recuperado del Panal por los artistas invitados: Carlos Amoraes (México), Carlota Beltrame (Argentina), Towemalmi (Argentina), Charly Nijensohn (Argentina/ Alemania), DadaMini (Argentina), Daniel Joglar (Argentina), Dolores Cáceres (Argentina), Dominique Gonzalez Foerster (Francia), Donna Conlon y Jonathan Harker (Panamá), Francisca García (Chile), Fernando Sánchez Castillo (España), Gustavo Artigas (México), Hugo Aveta (Argentina), Julián D'Angiolillo (Argentina), Kanxuan (China), Lucia Koch (Brasil), Luis González Palma (Guatemala/ Argentina), Martín Sastre (Uruguay), Milena Bonilla (Colombia), Oscar Muñoz (Colombia), Pablo Uribe (Uruguay), Ricardo Basbaum (Brasil), Sandro Pereira (Argentina), Sonia Boyce (Reino Unido), Yamil Burguener (Argentina), Patricio Larrañabe (Argentina), y Antoni Muntadas (España).

¹⁰ Disertantes invitados: Lisette Lagnado (Brasil), Douglas Crimp (Estados Unidos), Toni Puig (España), Marc Augé (Francia), y Adrian Gorelik (Argentina).

¹¹ La misma agrupaba instituciones participantes, proyectos y grupos independientes invitados argentinos: Universidad Nacional de Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Artis Galería, La Voz del Interior, Demolición-Construcción, Revista Dadá mini, Telepresence y Compañía Manifiesto.

hasta profesionales del ámbito de la teoría, la crítica, la gestión y la curaduría nacional e internacional. Dentro de su arquitectura discursivo/pragmática, tanto aquella que fue enunciada, como aquella que puede ser leída, se mezclan: altos ideales modificadores del entorno urbano cordobés; cierto desdén hacia la producción contemporánea local; un deseo de comunicación y cooperación inter-institucional; un fomento de ciertas prácticas artísticas por sobre otras; un intento de muestra *glocal*¹²; un deseo de visibilidad internacional; un énfasis en igualar las condiciones de producción de los grandes centros artísticos; una resistencia hacia las concepciones cristalizadas de lo periférico; un anhelo de sensibilizar y provocar en el público (no habituado, casual, no-artístico) el pensamiento crítico; una voluntad (irrealizable) de escapar de los espacios institucionales; un afán de democratización del arte; un ideal de ayuda a la profesionalización y formación de los actores involucrados; una empresa de convertir a la ciudad en un lugar de valor cultural y atractivo turístico; y una aspiración a posicionar a la ciudad de Córdoba en la mira¹³. Advertimos que para lograr esto fue utilizada una clara estrategia de promoción del arte como posibilidad empírica de cambio e incidencia en la ciudad; a fin de poder justificar el uso de fondos gubernamentales y privados (sponsors). Dicha táctica podríamos decir que se encuentra íntimamente vinculada a la mención de sus *ejes-conceptuales* fundamentales: arte-ciudad (Urbanismo, arquitectura y sus marcas simbólicas), arte-política (La estetización de la vida y la politización del arte), arte-comunidad (Arte participativo, arte relacional). Ejes cuyos *slogans* asegurarían la pronta aceptación masiva del proyecto¹⁴. A sí mismo detectamos el uso de tales creencia en quienes son ubicados como sus antecedentes primordiales (*Ciudad Múltiple City* en Panamá y *Estudio Abierto* en Buenos Aires); premisas esenciales que viene siendo ya ensayada con éxito en los grandes eventos mundiales (Arte Político como tema de la Bienal São Paulo). Aún cuando podamos considerar regresivo este aspecto fuertemente ideológico, el alto grado de estridencia y declamación con que se enuncian estos valores trascendentales comprimen tales ideas en un formato de lo más espectacular. Tal contradicción se nos presenta como particularmente *adelantada*; la cual, sin ir muy lejos, podríamos hasta considerarla irónica. Esta extraña combinación la descubrimos como el motor de una larga seguidilla de adhesiones/aceptaciones (MEC, Figueroa Alcorta, UNC, UBA, La Metro, CePIA, SEU, AECID, CCEBA, CCPE, Municipalidad de Córdoba, Gobierno de la Provincia, La Voz del Interior, Teleocho, entre otros); y rechazos/sospechas (Casa 13 y algunos estudiantes y docentes). La fórmula altruismo/espectáculo resulta en una sorprendente incongruencia, casi burlesca, que le permite al evento posicionarse férreamente en los más variables ámbitos y de las formas más inadvertidas.

Carisma. Actualidad del oficio artístico.

El arte es convencer. Casos exitosos cuya arquitectura textual da cuenta de una atención en las figuras de recepción modélicas. Obras cuya gramaticalización evidencia el uso de operaciones comprimidas y reificadas, asociadas a complejas o efectivas estrategias de reconocimiento artístico. Dispositivos que a la vez pueden leerse como pequeños atlas de las representaciones que identifican a diversos circuitos sociales. Obras cuyo componente estratégico consiste también en dejar marcas claras de sus proyectos en el orden del hacer, y suspender las lecturas míticas de la artísticidad.

Se dice que todo el arte producido en la actualidad carga con la anomia del *todo vale*. Pero aunque esta situación se encuentra filosóficamente habilitada,¹⁵ en la práctica no se encuentra sociológicamente instaurada: no todo es arte (*no todo vale*), ni todos son artistas (que hacen lo que se les antoja). Esta dialéctica entre el pluralismo formal postconvencional y el hecho de que su explosión no ha impedido la persistencia tenaz de la separación entre el arte y lo no-artístico¹⁶ nos confunde a la hora de preguntarnos en qué consiste el trabajo del artista contemporáneo. ¿El artista

¹² Término utilizado en el catálogo de la exhibición. Véase: ¡AFUERA!. *Muestra Internacional de Arte Contemporáneo en la ciudad de Córdoba*. | *Arte contemporáneo en Espacios Públicos*. (Buenos Aires: Asunto Impreso). 2011.

¹³ Como bien se hace referencia y efectivamente sucedió con las Bienales en los sesenta, y como ocurrió en las, hoy consideradas, grandes capitales artísticas -São Paulo, Barcelona, Venecia, Kassel, etc.-, que se desarrollaron como tales a partir de eventos puntuales.

¹⁴ Op. Cit. *El proyecto*. ¡AFUERA!. *Arte en Espacios Públicos*. Octubre de 2010. *Muestra Internacional de Arte Contemporáneo en Córdoba*.

¹⁵ Todo en el mundo se podría postular a la candidatura para ser obra de arte, sin embargo no todo lo es.

¹⁶ O como suele decirse: entre *el arte y la vida*, o entre *el arte y la praxis vital*.

profesional lo es por puro azar? Nuestra voluntad para este segmento de la exhibición es postular la existencia de una especie de oficio industrializado del artista actual, incluso cuando el servicio que se negocia se manifieste espiritual, emocional o desinteresado, y los materiales que utilice para sus objetos sean de los más diversos.

Los materiales propios del oficio que perfilaremos son aquellos que se articulan con la sociedad; parte de la tecnología artística es sociológica, aquella que sirve para maniobrar en el campo del arte. Para esto es necesario entender las obras en tanto que procesos sociales complejos que exceden al momento de su producción material -y por lo tanto la voluntad del autor-, pero que sin embargo comienzan a diseñarse -y pueden en alguna medida preverse- en la misma construcción material.¹⁷ Cada obra es un cúmulo de diferentes marcas identitarias que los artistas (empírica o modélicamente, planificadamente o intuitivamente) inscriben y dejan convivir en la superficie textual de sus obras. Estas marcas convocan a diversos espectadores que están interesados en representarse con esas identidades o se reconocen en ellas. Los autores entonces -a sabiendas o no, concienzuda o desatentamente- asumen o inventan prescripciones para adecuar el funcionamiento y posicionamiento sociológico de sus productos.

Como primer caso de análisis tenemos la serie de pinturas de **Aylén Crusta** dada a llamar *R.R.R.*¹⁸ La hechura de cada una de estas piezas ya sedimenta algunas de las características de consumo de aquellas porciones sociales que comprimirán esas obras para separarlas del *background* no-artístico, fetichizarlas, y ponerlas en circulación de manera más o menos exitosa.¹⁹ Crusta selecciona imágenes de la historia del arte más reciente que ya vienen siendo -por sí mismas- buenas marcas de consumo distinguido. Son obras de artistas contemporáneos muy bien ponderados en ciertos circuitos del arte elitario; figurones del arte mundial que se representan como cínicos, *dandys*, rebeldes. Obras en torno a las cuales se han tejido fabulosas estrategias de reconocimiento y mercantilización, ubicándose entre las mejor consumidas en los centros del arte actual (Londres, Nueva York, Madrid, Berlín, etcétera).²⁰ Por otro lado, las imágenes finales son conseguidas mediante procedimientos digitales. La artista somete las fotografías a un conjunto de procedimientos informáticos manipulando datos de color, contraste y saturación. Luego aísla el objeto representado recortándolo por sus contornos y montándolos sobre un fondo plenamente blanco. Son pinturas de *white cube*. Los resultados son vinculables al estilo psicodélico de los años 60, pero también se encuentran muy en consonancia con cierto tipo de imagen publicitaria orientada al público juvenil, el diseño de graffiti y algunas vertientes populares del *street art*. Tenemos, además, que las pinturas están realizadas al óleo. Crusta está al tanto de algunos de los más recientes y arriesgados lanzamientos de colores en pomos de óleo, y al mismo tiempo de algunas de las más vetustas y tradicionales técnicas pictóricas. Son pinturas que requieren un gran esfuerzo en términos de horas de trabajo, tenacidad en la terminación de los detalles, observación. Evidencian cierta destreza técnica y conocimiento de los comportamientos del material. Es decir, además de las horas de trabajo que demanda su realización, las pinturas evidencian que la artista tuvo que invertir mucho tiempo y esfuerzo en aprender a pintar así. La inteligencia estratégica de estos textos²¹ consiste en diversificar las apuestas identificatorias de los receptores: Por un lado tenemos unas referencias a cierto consumo más o menos elitista,²² por otro el uso de seductoras y novedosas paletas cromáticas, que pueden leerse como un guiño al diseño y el graffiti. Tenemos además que son pinturas difíciles de hacer, herederas mutantes de una tradición pictórica de oficio, que refieren a otros productos artísticos que ya existen en el mundo. Estas obras dan cuenta de su actualidad por su eficacia tecnológica en la expansión política *sincrónica* más que en un grado de novedad o avance en un sentido *diacrónico*. No son nada que el arte no haya sido ya, y en gran

17 Cabe aclarar que no consideramos aquí que el *material* sea meramente la existencia física de objetos, sino todo aquello a lo que el artista (y/u otros agentes implicados en la operación) dan forma al momento de *hacer* una obra.

18 ¿Representación de representación de representación? ¿Referencia, referencia, y referencia? ¿Erres? El título de la serie ya presenta cierta ironía.

19 Esta serie de pinturas empujaron a Crusta a una seguidilla de conquistas en el campo del arte: en concursos a nivel provincial y nacional, al ingreso en algunas colecciones privadas.

20 Como por ejemplo Banksy, Damien Hirst, Tracey Emin, etcétera. Casi todos ellos asociados a lo que se conoce como los *Young British Artists* (YBA) y cuya principal marca de género es la actitud de *enfant terrible*.

21 Decimos que es una *inteligencia del texto*, porque allí es dónde hallamos algunas posibles razones y estrategias. Esta inteligencia puede ser causa del azar, de la sociedad atravesando a un sujeto, o de un sujeto estratega, consciente de cierto funcionamiento social.

22 ¡Oh, ah! ¡Ese es aquel Damien Hirst! Una calavera cubierta de diamantes, la obra más cara de un artista vivo, que alcanzó cifras meteóricas gracias a una audaz tramulla que el mismo artista y algunos socios inversores realizaron, etcétera.

medida son realizadas haciendo un *uso privado de la razón*, pero sin embargo su conciencia del estado actual del consumo artístico deja pistas claras acerca de esta hipótesis del oficio artístico, de la administración de ciertos regímenes de identificación, y en ese sentido tienen un componente de *razón pública*.

Diferentes concepciones míticas de la artisticidad pueden dejar los intereses mundanos en un segundo plano en la conciencia de los artistas y de sus consumidores, aún cuando sus productos son evidentemente entretenimiento emocionante y participan de lógicas filoindustriales a pequeña o gran escala. Sin embargo intentaremos poner en marcha una lectura que permita -aunque sea momentáneamente- suspender las lecturas hermenéuticas y las para-mundanas. Estas marcas de un arte ya profano, se evidencian en el título *On/Off (Ahora es divertido/ahora no es divertido)* de **Noel De Cándido**. La obra acepta ser entretenimiento, no promete más que eso. Si bien ya no se precisa un virtuosismo técnico en la resolución material de estos conjuntos (no son obras ingenierilmente demasiado complejas) su construcción, las decisiones tomadas antes y durante la factura material, evidencian una virtud en la previsión de la efervescencia sociológica que esos artilugios son capaces de fomentar al momento de la recepción. Algunos receptores se encuentran encantados ante la ingeniosidad del uso de los materiales para activar mecanismos, que aunque rudimentarios, son entretenidos y tienen un *plus* de esteticidad *póvera* y *low tech*.

También el asentimiento sociológico puede resolverse en representaciones colectivas más profundas, muy difundidas en una sociedad. La obra (o serie) *López*, de **Lucas Di Pascuale** desplegó una red social y un funcionamiento político tan eficiente -respecto de la ideología con la que se vincula- que durante 4 años no cesó de circular en el país y el exterior, erigiendo a Di Pascuale como uno de los artistas de estilo político más prestigiosos de la región. Esta es tal vez la obra cordobesa más impresa de los últimos 10 años. La perspicacia en la construcción física del dispositivo parece orientada a una economía en la relación costo material/visibilidad. Está inspirado en los grandes *rooftop signs* comerciales surgidos en los años 20 en Norteamérica. Di Pascuale diseñó una tipografía económica y adecuada a las posibilidades y facilidades que ofrece el material (listones de madera). Años después de realizar el primer cartel, diseñó el alfabeto *López* completo. Es un conjunto tipográfico sencillo y de fácil lectura, que nos recuerda bastante al mítico *Hollywood sign*. La obra además no se limita a su objetualidad inmediata y su referencia a un evento de gran repercusión masiva: el artista decidió hacer de cada construcción una *performance* de esas en las que se incluye a diversos actores con posibilidades de apropiarse de los beneficios que ofrece el trajín del juego: un acto de colaboración. Primero invitó a algunos familiares, y luego a conjuntos de artistas, a quienes se les facilitaba un instructivo para armar la estructura.

Tal vez la eficiencia o fracaso social de las obras actuales estribe en el modo en que en ellas se conglomeran algunas representaciones de autor y receptor, y nos queda claro que esto puede comenzar a configurarse en la estructura (física, lingüística o discursiva) de las obras. Pero al final siempre nos queda una duda: ¿Realmente se ponen en clara evidencia unos proyectos en el orden del hacer, desplazando momentáneamente a los de significación? ¿Son entonces estas obras meramente consumo puro,²³ o además forman parte de una rendición epistemológica acerca de la actualidad del arte y la sociedad en la que ese arte es posible?

Desmaterialización

Desplazamiento crítico de los soportes y lenguajes artísticos tradicionales (pintura, escultura, grabado, dibujo) o bien hacia nuevos materiales, soportes, técnicas y procedimientos o hacia el vaciamiento de los oficios manuales mismos. En cualquier caso, la desmaterialización apunta contra las formas burguesas instituidas y fetichizantes de producción, circulación y recepción de objetos estéticos. Fue, junto con el abandono del carácter ilusorio o representacional, la estrategia más emblemática de la vanguardia heroica y de la neovanguardia contra el arte moderno y sus categorías de obra, de autor, de maestría y de forma. Caso de análisis: Casa trece.

Podríamos pensar en muchos casos empíricos presentes y locales donde tiene lugar el desplazamiento de los soportes, las técnicas y los materiales tradicionales del arte hacia espacios, actividades y relaciones en las fronteras con el flujo de la vida extra-artística, cotidiana, común y corriente. Pero lo que tiene **Casa Trece** de sugestivo para analizar y reflexionar son por lo menos tres cosas: primero, su trayectoria -casi veinte años-; segundo, su visibilidad en el mundo del arte

23 Distinguido y más elitario que otros, pero consumo al fin.

tanto de Córdoba, de Argentina y de Latinoamérica; y tercero, la cantidad de actividades culturales y agentes del ámbito artístico que ha involucrado en su funcionamiento.

En un contexto social como el cordobés donde lo que más espera del mundillo artístico todavía son objetos estéticos, Casa Trece se muestra como un espacio aún indeterminado, donde la cualidad de lo artístico está enrarecida, donde si hay algo de arte no se sabe bien dónde está. Porque la participación de Casa Trece en el campo del arte no se da a través de la producción de obras, sino que –asumiendo la libertad artística– por fuera de la objetualidad estética y de una manera mediada: no hay artefactos, estilos, géneros ni lenguajes artísticos. La artisticidad no está sólo allí, sino que se manifiesta a través de fenómenos no distinguibles de la realidad extraestética, que buscan una calculada ambigüedad entre el arte y la vida: Casa Trece *es* una casa, y también unos habitantes, una trama de relaciones, muchas conversaciones y discusiones, intervenciones, estrategias de campo, acciones empíricas y en la web. No hay entonces obra, sino lógicas, actores, generaciones, actividades y discursos. O quizás todo eso sea el material que configure a Casa Trece precisamente como una obra de esas que cuentan como avanzadas, esas que ya no son obra (Adorno) o que ya no son de arte (Duchamp), y por cierto, una obra actual, dinámica, inteligente y exitosa. Entonces, el análisis crítico de este espacio, de su sentido, trayectoria, sustentabilidad y éxito simbólico tiene que ser sobre estas dimensiones *desmaterializadas*.

Casa Trece ha tenido y tiene una lógica o estructura de funcionamiento que podría denominarse “al borde” o “liminar”, y que podría señalarse a través de algunas preguntas: ¿Casa Trece pertenece al dominio del arte o de la vida corriente? ¿Es una institución o un vivienda? ¿Es un espacio legal o todavía ilegal? ¿Integra el circuito artístico “oficial” o es marginal? ¿Es público o privado? ¿Sus protagonistas actúan allí como artistas o ciudadanos? Probablemente, estas preguntas sean infecundas porque todas plantean dos términos como excluyentes, cuando el potencial de la Casa es responder a ellas con una síntesis de cada par de opuestos: la Casa parece ser *ese borde* donde simultáneamente tienen lugar la vida corriente y el arte, una institución y una casa, un espacio que integra el circuito artístico local pero en un vínculo negativo con los espacios oficiales. Se trata de un espacio donde se mezcla lo público (abierto para *todos*) y lo privado (abierto para *todos aquellos* que quieran aunarse y subsumirse a la lógica del espacio) y donde sus protagonistas funcionan como amigos, como familia y como ciudadanos, pero a la vez como colegas porque todos ellos vienen o están involucrados también con el resto del campo artístico. Casa Trece es una institución artística que no parece tal, porque funciona desburocratizada, autogestionada y relativamente desjerarquizada.²⁴ La cuestión de la legalidad del funcionamiento de la Casa, es otro borde en el que ella habita y que todavía no termina de resolverse. La Casa era originariamente del Estado Municipal al que fue primero solicitada formalmente, y ante la desidia estatal luego tomada *ilegalmente*, condición frente al Estado que aún posee. Sin embargo, como respaldo hoy cuenta con la personería jurídica de Asociación civil.²⁵ Durante algunos eventos en diciembre de 2010, la Casa tuvo por parte de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Córdoba cinco intentos de clausura, a través de intimaciones, amenazas policiales y legales: en ese mismo momento un numeroso grupo de artistas, docentes y algunos espacios de arte manifestaron el apoyo hacia la Casa bajo múltiples soportes.

La autogestión de diversas actividades en el tiempo ha conseguido que una enorme cantidad de sujetos conozcan, recuerden y participen en la Casa. El espectro de actividades generadas desde adentro es muy amplio, diverso y fluctuante, pero podríamos provisoriamente distinguir dos frentes de acción: uno integrado por programas y proyectos más o menos estables y fuertemente relacionados a los formatos más flagrantes del arte contemporáneo entre los que cuentan la revista “Un pequeño deseo”, los diversos programas en la “Radio trece”, el programa de “Residencias Casa Trece”, el archivo (*i.e.* centro de documentación), la reciente editorial “Casa Trece Ediciones” y distintos espacios de formación (talleres, clínicas, proyecciones audiovisuales, etc.); y otro frente de

²⁴ Relativamente porque se trata de una desjerarquización aparente: no hay cargos o puestos de trabajos definidos formalmente, ni tampoco estructuras organizacionales (no hay por ejemplo, un puesto de director): la división del trabajo es inestable. Lo que sí está o ha estado repartido desigualmente, al menos hasta la distancia actual de Buede, es la toma de decisiones, el poder.

²⁵ Las Asociaciones Civiles son, según el art. 30 del Código Civil argentino, “entes susceptibles de adquirir derechos o contraer obligaciones (...) de carácter privado”. Pero, ¿si el Código Civil pronuncia que el funcionamiento de las Asociaciones deben buscar el bien común y deben poseer autorización del Estado para funcionar: en qué situación jurídica queda un espacio tomado al Estado Municipal como Casa Trece? Por ahora, la Casa estaría jurídicamente a salvo fundamentalmente porque contribuiría –al menos en términos legales– con el bien común a través de la promoción de la cultura, pero también por el vacío legal en el que se inserta su circunstancia y por la torpeza y la apatía de la legislación municipal.

trabajo, constituido por eventos más ocasionales, orientados a la socialización y a la generación de ingresos para cubrir el funcionamiento del grupo anterior, entre los que podríamos incluir fiestas, ferias y jornadas de limpieza y mantenimiento. A través de estas actividades, la Casa se vincula con otros agentes e instituciones vecinos e invitados, aunque el espacio guarda con su entorno artístico una relación compleja y dinámica, porque por un lado, nace y funciona en permanente discusión con los rituales, creencias y modos de producción, circulación y recepción del contexto más inmediato que lo sitúa en una tensión *negativa* con la institución arte local. Pero por otro lado, la relación con otros espacios independientes y autogestionados del país y de Latinoamérica es *positiva*, porque entre ellos se comunican, comparten y cooperan con horizontes similares y compartidos.²⁶

Son numerosísimos los actores del arte de Córdoba, del país y de Latinoamérica involucrados transitoriamente sobre todo a través de las actividades en la historia de la Casa, pero no son tantos los protagonistas, es decir, aquellos que se han implicado directa, interna, sostenida y regularmente. La mayoría de sus participantes centrales tienen formación superior en arte, participan activamente en la esfera artística y varios producen obras fuera de la Casa. Sin embargo, allí dentro, todos producen y gestionan bajo una trama de relaciones afectivas antes que meramente profesionales o fiduciarias. Esto convierte a la “tecnología de la amistad” en un semblante de Casa Trece, y a la vez a ella en un caso ejemplar de ese reciente *género* artístico, en tanto es un proyecto colectivo que se caracteriza por la producción de relaciones, la gestión de espacios, eventos y redes, el dictado de cursos, talleres y clínicas, la organización de residencias y la palabra como herramienta o material artístico.²⁷ Podríamos pensar la figura de Aníbal Buede como el gran tecnócrata de la amistad (o gestor de vínculos y de cruces) de la Casa, que por medio de un ritual -parecido al *Potlatch*- el mismo gesto de la entrega, la humildad y la vulnerabilidad lo convierte en un fuerte protagonista, en una suerte de director sin oficina, en un líder natural o mejor todavía, en un padre de la Casa.²⁸

La historia de la Casa podríamos pensarla como el despliegue de tres momentos o generaciones de *casatresinos* que le han impreso un perfil diferente en cada caso: Primera generación: los padres (1992/3-2007): Si Buede es el padre de la Casa porque imagina y gestiona su primera existencia, ocupa el espacio y orienta su primer perfil (crítico, bajo la médula de la toma de decisiones *políticas*), entonces Belkys Scolamieri es su madre, y ella (junto a otros como Luis Britos, Eugenia Giayetto, Daniela Bestard Pou, Jorge Suárez y Adriana Bustos) le dieron a la casa su estructura, es decir, su forma y su nombre: la forma del *deseo* y el nombre de “Casa Trece”. Segunda generación: cuando el proyecto afectivo de Buede y Belkys se desintegra, ésta naturalmente entra en crisis con ellos, y ese es el momento para la participación central de una nueva camada de actores, una suerte de herederos o hijastros (2007-2011), entre los cuales cuentan Luciano Burba, Nicolás Balangero, Florencia Agüero, Julia Tamagnini, Ana Sol Alderete, Emilse Barbosa, Juan Paz y Andrea Molina. Muchos de ellos ya frecuentaban la Casa reunidos bajo una poética del encuentro, la amistad y la discusión, y continúan la gestión y la ocupación del espacio, pero esta vez con intentos de departamentalización del trabajo y profesionalización de las actividades. Por supuesto, que Buede y Belkys siguen influyendo, aunque el primero *in presentia* y la segunda *in absentia*. Tercera generación: un último ingreso significativo de actores recientes, los nietos, a través de propuestas

²⁶ Durante los '90, Casa Trece estuvo conectada con el proyecto TRAMA (Buenos Aires) y con espacios como el MOP (Mar del Plata), La Baulera (Tucumán), Belleza y felicidad (Buenos Aires) y El Levante (Rosario). Desde el año 2008 la Casa integra la Red Iberoamericana de Residencias de Trabajo para Artistas (Residencias en Red) integrada por espacios independientes de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Perú, Nicaragua, Uruguay, Bolivia, Venezuela, Paraguay y también España. Y actualmente, sostiene numerosos vínculos e intercambios institucionales con Buenos Aires, Rosario, Salta, La Rioja, además de los países que integran Residencias en Red.

²⁷ Cf. Krochmalny, Ramona, n° 69, abril 2007

²⁸ “El 25 de diciembre del '93 salté ese muro, recorrí el lugar como explorando (mi primer paseo por la casa número trece), busqué un cerrajero, abrí, nadie me dijo nada. La casa estaba hecha mierda. Los días siguientes empezamos a despejar un poco el lugar y a reunirnos ahí (...). A la casa le pusimos un nombre súper pretencioso: Centro de Comunicación y Producción Arte. En el '93 dejé la Escuela y me dediqué a esta historia” (Aníbal Buede, de la colección *1.330.022, etcétera artistas contemporáneos de Córdoba*, Casa Trece Ediciones, Córdoba, 2012). En verdad, la casa ya venía prefigurándose antes, desde fines de 1992, a partir de un seminario proyectado por Buede y por Rubén Valentini (en palabras de Buede: “un ingeniero con inclinaciones hacia la literatura y el arte”). El seminario tenía sede en una de las aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta”, cedida por la directora en ese momento, María Ester Brizuela. Ante la búsqueda de un espacio independiente de la Academia, el profesor Miguel Sahade les sugirió una casa desocupada y abandonada perteneciente al Paseo de las artes, dependiente de la Municipalidad de Córdoba.

renovadas, abundantes y velocificadas agregan a la Casa nuevas actividades, conexiones con otros espacios disciplinares y un componente cínico, irónico e incluso metacrítico. Entre ellos están Eva Ana Finkelstein, Ignacio Muñoz, José María Palacios y Tomás Quiroga (2011-presente).

La mayoría de los *casatresinos* guardan una relación de intercambio con el espacio paradójica y problemática, que se mueve entre el desencuentro y la pertenencia.²⁹ ¿Qué dan los agentes y que devuelve la Casa y viceversa? La mayoría de los agentes de la segunda y tercera generación han ingresado al espacio proponiendo actividades o eventos, en un proceso dialéctico y recíproco en el que la Casa ofrece el espacio, las instalaciones (y también la historia y la visibilidad) y la participación en la actividad propuesta del resto de los agentes, y con un acceso medianamente fácil, informal y no burocratizado; a cambio la Casa incrementa su fuerza productiva, esto es, obtiene un nuevo sujeto que le ofrece su capacidad de trabajo a través del cual podrá sostenerse y reproducirse. La relación de pertenencia del sujeto con el espacio, es la misma que hay entre la parte y el todo: el sujeto es contenido por el espacio que decide sostener y el espacio es sostenido por los sujetos que contiene. Este carácter colectivo de la Casa es lo mismo que la vuelve un escenario donde se superponen sentidos de pertenencia particulares, diferentes y a veces contradictorios.

Politicidad

Posibilidades de efectos (interinstitucionales, culturales, burocráticos y administrativos) por fuera del arte de hechos no necesariamente artísticos pero de contenido o acercamiento estético, que están motivados por actores que sí participan del mundo del arte. Esto encierra un potencial que se opone a la falta de incidencia en la realidad de algunas obras de arte postuladas como políticamente comprometidas. No obstante, las numerosas estrategias que operan en otras esferas del saber y de la vida cotidiana, demuestran su politicidad justamente cuando corren el riesgo de ser comprimidas y neutralizadas por la institución arte. Caso: "Taller de práctica y pensamiento artístico" del Penal San Martín.

El "Taller de práctica y pensamiento artístico", dictado ininterrumpidamente desde el año 2000 hasta el 2010³⁰ en la Penitenciaría del Barrio San Martín de Córdoba, representa un caso complejo (atravesado por múltiples variables sociológicas, artísticas e institucionales) que arroja luz sobre el problema de la efectividad política³¹ del arte (obras, acciones, institutos, agentes) por fuera de su propia esfera. Este caso tiene de particular varios factores, entre ellos: a. que se trata de un taller producción y pensamiento estético donde no hay obras de arte (o existe un calibrado juego entre proponer o no la producción del taller como arte en tanto que marca discursiva)³², b. que quienes asisten al taller, por estar privados de su libertad, estarían imposibilitados de gozar del tipo de beneficios que el arte otorga o participar de su lógica y c. que los puntos de contacto con la artísticidad y la politicidad son resquicios de las poco nítidas fronteras que este caso implica.

El Taller comienza a tomar forma luego de un primer intento de posibilitar a los reclusos cursar estudios universitarios. Esta iniciativa se topa con un primer obstáculo: la mayoría de la población

²⁹ Hemos entrevistado a Aníbal Buede, Belkys Scolamieri, Florencia Agüero, Julia Tamagnini, Nicolás Balangero, Luciano Burba, Eva Ana Finkelstein e Ignacio Muñoz. Varios de ellos, han confesado primeros y originales desencuentros con el espacio, críticas a algunas de sus lógicas y momentos de distanciamiento.

³⁰ Incluso luego del motín del 10 y 11 de febrero del año 2005.

³¹ Cuando nos referimos a *política*, lo hacemos en un sentido desligado en gran medida de los contenidos y más cercano a la eficacia por fuera del arte (cultural, académico, institucional, social, administrativo). Es decir, hablamos de un cambio de estructuras o desmitificación de presupuestos (por más pequeños e imperceptibles que sean) en ámbitos de la vida cotidiana. Adrián Gorelik hace un análisis esclarecedor al respecto en "Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política": *"El arte ha internalizado la política como una variable más de su lógica institucional y de sus procedimientos; sin embargo, la relación entre arte y política se sigue enunciando como si nada hubiera cambiado. (...) La eficacia en la relación arte/política pasa por una línea móvil que, de modo permanente, desplaza la frontera de lo que puede ser absorbido, no sólo por las instituciones y el mercado, sino también por el hábito o las nuevas condiciones socio-políticas. Ignorar esto hace que muchos artistas celebrados como contestatarios sean, en rigor, apenas el recuerdo ritual de lo que alguna vez provocaron"*. Artículo publicado en Punto de Vista N° 82, Buenos Aires, agosto de 2005.

³² Pues ya sabemos que la artísticidad no es más una cualidad inmanente de las obras de arte y aún en el estado actual de anomia del *todo vale*, tampoco todo puede llegar a ser arte, sino sólo aquellas producciones propuestas y asentadas como tal (por medio de un acuerdo).

carcelaria carecía de estudios escolares completos y la tasa de analfabetismo era más alta de la esperada. En vistas de este panorama, Pablo González Padilla³³ establece un programa al cual pudieran acceder todos los penados que *así lo quisieran*, e instaura una dinámica de producción de imágenes y debate. La duración era anual (coincide con el ciclo lectivo de la Facultad) con un objetivo al final de cada curso: llevar a cabo una exhibición *fuera* de la penitenciaría. Es decir, se trató a lo largo de varios años de clases y actividades de dibujo y otras técnicas -como la xilografía-, ligado al ámbito académico -por tratarse de un proyecto anexo a cátedras y programas universitarios-, donde se trabajaban con contenidos de acercamiento estético y deliberadamente el resultado del trabajo anual y colectivo era expuesto bajo el formato de muestra de arte (la mayor parte se llevaron a cabo en el Centro de Producción e Investigación en Arte -CePIA- ubicado en Ciudad Universitaria). Además, la mayoría de las personas que se involucraron con el proyecto siguiendo a Gonzáles Padilla y Romano, provienen del mundo artístico y académico.

A diferencia de otros tipos de programas de inserción de estudios y producción de arte en cárceles, el proyecto se distancia de una mirada redentora y del tipo de contenidos que se *espera*³⁴ del pensamiento y la producción artística atravesada por problemáticas sociales y políticas. Entonces, si lo que se hace dentro del taller *no es arte* (a pesar de ser exhibido anualmente en espacios de arte), si aquellos que producen *no son artistas* ni puede beneficiarse del arte, ¿dónde podríamos encontrar un grado de avance o un potencial político en lo ambiguamente artístico?

Un indicio puede ser detectado en la muestra realizada en el año 2008 en el CePIA bajo el nombre de “Colgate remera”, donde se propuso un canje entre los asistentes y los penados: cualquiera podía llevar una remera lisa a la sala de exhibiciones y a cambio llevarse una estampada en el Taller de San Martín. Se daba entonces el intercambio de un objeto que transitaba desde un ámbito artístico y académico al ámbito penitenciario para volver con una impresión. El canje o trueque reproduce el funcionamiento del intercambio interinstitucional del mismo Taller: en un primer momento, la universidad y la esfera del arte se cuegan y activan nuevas lógicas dentro del espacio penitenciario; luego, esta realidad extraartística invade el espacio de la academia y el arte. Los recursos responden al tipo de circunstancias a los que están sometidos: los sujetos penados, privados de su libertad, salen de las fronteras de la cárcel a través de la voluntad de otras personas (profesores, artistas) y por medio de un proyecto de contenido estético, dejando huellas señalando una ausencia.

Quizás, este intercambio sugiere otras cuestiones. Dentro de los diez años de trayectoria del Taller, se fueron articulando algunos corrimientos interinstitucionales y culturales. En primer lugar, luego de ser un Taller de Extensión, el Taller comenzó a estar bajo la órbita del Programa Universidad en la Cárcel (PUC) a partir del año 2004. Un programa sin financiamiento específico³⁵ y donde los docentes trabajan *ad honorem*. Este nuevo marco regulatorio pone en evidencia la enorme precariedad del sistema: desde que entró en vigencia el PUC, no hay egresados de carreras universitarias entre la población carcelaria y los talleres son los programas que más se sustentan en el tiempo y en concurrencia. Este antecedente, en el caso del Taller, permite una continuidad que en la actualidad implica una vuelta de tuerca: un taller para penados beneficiados con salidas transitorias que se dicta en las inmediaciones de la Universidad y no en la cárcel. El debate de estrategias, la implementación de nuevos regímenes de actividad académica, el armado de nuevas estructuras que aporten soluciones a problemas de larga data es parte del efecto político que el Taller ha logrado dar curso, quizás haciendo del arte una herramienta de visibilización, no a través de los contenidos sino con sus métodos operativos.

³³ Pablo González Padilla es Profesor Titular en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en las Cátedras de “Introducción al Dibujo” y “Dibujo I”. Fue la persona responsable durante 10 años del Taller y estuvo acompañado por el siguiente equipo: Carolina Romano (co-coordinadora desde el año 2001 al 2007), Gabriel Di Marco (artista / 2002 - 2005), Luciana Serrano (estudiante de Psicología), Luciano Giménez (artista / 2006 - 2010) y Daniel Rivero (artista). Tuvieron una participación especial: Luciano Burba y Florencia Agüero (artistas / taller de máscara), Emiliano Arias (artista / historia del arte: vanguardias históricas) y Darío Barroso (taller de modelado en arcilla).

³⁴ De nuevo, no es lo mismo contenido político que efectividad política. Es necesario distinguir que las más de las veces, los contenidos (con arreglo a intereses particulares y estratégicamente utilizados) velan aquello mismo que pretenden visibilizar. No obstante, existe una creencia bastante afianzada entre los concurrentes y neófitos del arte y es que el tema -o los temas- al interior de obras concretas, definen o constituyen la dimensión política de las mismas.

³⁵ El Taller de práctica y pensamiento artístico nunca contó con financiamiento. Todo se sustenta de la voluntad y colaboración de sus docentes y algunos terceros. Sólo dos ciclos (2005-2006) contaron con el apoyo de una beca de extensión.

Lo más riesgoso de las consecuencias políticas, administrativas, interinstitucionales, culturales de un proyecto como el “Taller de práctica y pensamiento artístico” es volverse contenido del arte. Allí cuando la producción estética del Taller se vuelve arte y sus productores son individualizados como artistas, bajo *la corrección política del arte*, se somete a ser neutralizado bajo un velo ideológico que retrae sus posibilidades de despliegue por fuera del arte. Y ese peligro constituye en un mismo movimiento, su carácter de avanzado.

Maestría profana

Conservación de un oficio experto de alta complejidad artesanal (pero de ambiguas pretensiones de artísticidad) que se opone a la inexistencia de exigencias de algún tipo de mérito o dificultad material vencida en el arte contemporáneo. Los oficios seculares como la joyería implican una resistencia o escaso éxito social en el campo institucional del arte y generan un chirrido entre los ámbitos de la artesanía, el arte y el diseño. Pero en tanto esfuerzo artesanal asumen el lujo y el carácter ornamental con una autoconsciencia y un descaro que aparece enmascarado o velado estratégicamente por parte del arte.

El cuerpo de obra de **Cecilia Richard** ha tenido un transitar de lo más variado: celebrado en el terreno de las artesanías, el diseño y la joyería,³⁶ ingresa con cierta resistencia al campo del arte, poniendo de manifiesto un sinnúmero de contradicciones y cortocircuitos entre estos ámbitos.

El primer aspecto que detectamos en las piezas/obras de Richard es su escala, formas pequeñas, nada monumentales; capaces de ser transportables en un bolso de mano. El segundo es su materialidad, pues están hechas en metales como plata, oro y bronce y esta materialidad no es casual si recordamos que *se trata de joyas*, o mejor dicho, piezas de joyería contemporánea.³⁷

La tradición del oficio de la joyería es milenaria. Hace más de 7.000 años que existen orfebres que trabajan con metales preciosos³⁸ y a pesar de que algunas técnicas e instrumentos de producción han cambiado y mejorado, aún se conserva un conocimiento acumulado por milenios. Es decir, se trata de un oficio experto, pues hay que adquirir sabiduría y entrenamiento para poder manufacturar piezas hechas en metal. No es para cualquier sujeto el trabajo y manipulación de metales, pues se necesita dar cuenta de un aprendizaje. La dificultad material vencida es el primer choque con el arte: el proceso de expansión horizontal en su poshistoria artística ha incorporado sin digerir incluso la realidad extraartística misma, pero en esa conquista, perdió por completo exigencias de maestría. El avezado *slogan* de *que todo puede ser arte y todos somos artistas*, permite el ingreso al arte de propuestas tales como obras donde el artista no ha intervenido en ninguna etapa de su concreción material y lo más flagrante, obras sin ningún tipo de destreza artesanal. Como resultado, el arte deja de lado saberes expertos de su propia tradición y concentra sus esfuerzos en la competencia de sus lógicas sistémicas. Pues ya no importa qué es lo que se candidatea a ser obra de arte sino las estrategias y maniobras por las cuales pueden llegar a serlo. La obra de Richard sostiene y defiende un oficio secular y su tradición –en tanto que marca discursiva-. Pero cuando intenta ingresar al mundo del arte (y por oposición a todas aquellas cosas que *son* arte), denuncia -desde otro campo- un estado de situación. Y en alguna medida, se despega de otros objetos más reconocibles como arte, volviendo su incorporación incómoda.

No obstante, tal vez por su paso por una Escuela de Arte, las piezas presentan una ambigua pretensión de artísticidad, en la medida en que paratextualmente existen marcas discursivas más cercanas al arte y circulan operando con ciertos mecanismos institucionales, ya que como joyas, no

³⁶ Cecilia Richard es Licenciada en Escultura (UNC) y se formó en joyería con el artesano Jorge Acevedo de Jesús. Ganó en tres instancias el Primer Premio Joyería de la Feria Internacional de las Naciones (Córdoba) en 1993, 1996 y 1999 y el Primer Premio en el año 2007 del VI Salón La Capital - Diseño Contemporáneo (Rosario). Fue la primera joyera contemporánea argentina en ser seleccionada para participar en el año 2008 de Schmuck 08 60th International Handwerksmesse (Munich, Alemania). Además fue distinguida en 1999 con la representación Argentina Premio UNESCO de Artesanías para América Latina y Caribe y en 1997 con el Premio “Más Que Viento” a la Producción Artesanal, revista Más Que Viento (Buenos Aires).

³⁷ La joyería contemporánea, a diferencia de la joyería tradicional, incorpora nuevos materiales y técnicas. Expande de manera similar al arte sus fronteras en cuanto a la materialidad de los objetos que ingresan, pero aún mantiene la autoconsciencia de su carácter ornamental. Podríamos decir que el campo de la joyería toma prestada una de las aperturas del arte pero aún sostiene la exigencia de que las piezas de joyería presenten algún grado de esfuerzo artesanal o dificultad material vencida.

³⁸ Metales que pueden ser encontrados en la naturaleza en estado puro y de larga durabilidad. En el sistema de la tabla periódica forman parte del grupo de metales de transición pues pueden ser estables por sí mismos sin necesidad de una reacción con otro elemento.

son exhibidas en escaparates de joyerías; a su vez, son fichadas con nomenclaturas del sistema artístico y exudan una secularidad parcial. Pero aún frente a este panorama, el hecho de que el campo de la joyería sea autoconsciente de su carácter ornamental, fetichista, mercantil y tenga presente sus ligazones con el lujo, la opulencia y el culto, cuando ingresan al mundo artístico ponen al descubierto sus trampas para ocultar estas mismas relaciones. Tal aspecto es el que genera una mayor resistencia, pues el desmontaje de cierta cobertura ideológica es un asunto que el arte todavía no desnuda del todo.

Es por eso que cuando hablamos de las piezas de Richard, lo hacemos en los términos de maestría profana: a. hay un dominio técnico y formal elevado y experto y b. son descaradamente conscientes de su carácter histórico, convencional y arbitrario, que se verifica en la propia estructura de las piezas, como en su apariencia visual inmediata.³⁹ Tomemos por ejemplo una pieza como *Esfera*⁴⁰, de la serie *Objetos de mano*. Se trata de un objeto ambiguo, pues por su materialidad –plata– entra dentro de la tradición de la joyería, pero reniega de algunas de sus pretensiones al ser una obra *que no puede lucirse*. Da cuenta al mismo tiempo del grado de maestría en la factura artesanal: como denota su título, es una esfera de metal plausible de ser desmontada en dos partes constitutivas (dos semiesferas encastrables) que pone en evidencia la destreza técnica del joyero. Entonces, ¿qué sucede cuando no sólo hay ambiguas pretensiones de artisticidad sino también un alejamiento consciente de las pretensiones de lujo y ornamento? Sus presupuestos se enrarecen. No deja de ser joya, artesanía lujosa, fetiche y mercancía pero se acerca más al arte en tanto que objeto *inútil*, incapaz de servir a los fines manifiestos de la joyería. El vaivén de acercamiento al arte también sirve para poner en evidencia el estado de pobreza del campo artístico, ya que no sólo no hay exigencias de pericia artesanal de ningún tipo sino que aún mantiene encubierta las mismas razones por las cuales se hermana a la joyería. El arte es fetiche, mercancía y lujo pero circula y se consume estratégicamente velada o, siguiendo a Bourdieu, bajo una economía denegada.

El carácter de avanzado, dijimos, no se corresponde necesariamente a una obra concreta o un cuerpo de obra concreto. Pero tal vez estamos frente a un caso, donde un objeto de no más de 5cm de diámetro, comprime las contradicciones del arte, responde críticamente a su propia historicidad, devela artilugios ideológicos y es un modelo ejemplar de maestría artesanal. No es una sorpresa entonces que el arte se resista a incorporar estos objetos bajo su tutela, pues aún obras tan pequeñas encierran la posibilidad de desestabilizar todo aquello que al arte le queda por desmontar, y por qué no recuperar.

Mercancía artística

Productos/obras-de-arte que se presentan con un alto grado de ambigüedad al transitar entre los umbrales de la artisticidad y el consumo corriente. Objetos seductores, de cuidadoso diseño, que combinan las maneras artesanales y seriadas-industriales de confección y producción; cuyos procesos de circulación dentro y fuera del campo de las artes abren el debate sobre la delgada línea de diferenciación entre objeto artístico y mercancía. Los mismos se presentan como una puesta en duda de la hipotética plusvalía natural del arte, y de su esencia perdida en tanto que obra única e irrepetible, a través de la declaración e ironía de su real y evidente condición de producto de consumo. Casos de estudio: Fresco, Celeste Martínez y Jimena Elías.

Fresco se nos presenta como un comercio, declarado y legislado como tal, donde ocurre la convivencia casi acrítica, y poco desigual, de un sin número de elementos que habilitan a múltiples roles de aquellos que ingresa por su puerta (clientes, consumidores, y/o espectadores). Atendemos a la convivencia plácida e indiferenciada de obras de arte, intervenciones, inauguraciones, vernissages, donde los artistas tienen nombre y apellido, y las obras se acompañan con habituales paratextos indicadores de su investidura estética (Proyecto Escaparate); junto con otro espectro de rubros: cabinas telefónicas; un espacio para talleres (pintura para niños, historia del arte, origami, fotografía, clínicas de arte, video, photoshop, dibujo, etc.); pago del veraz; cyber; libretas de autor; calcos, objetos y papeles diseñados por artistas; la publicación *Parabrisas*; fotocopidora; imanes; pines; remeras; banners; anillado; diseño gráfico; soluciones editoriales; tarjetas personales; encuadernación; impresiones; plotter; papelería; y librería general. Observamos que la circulación se complejiza cuando los objetos artísticos (de artistas) y objetos estéticos de apariencia no

³⁹ Incluso en aquellas piezas que no podrían lucirse en el cuerpo, como *Esfera* o *Cubos Articulados I y II* y no se distingue a simple vista si efectivamente se trata o no de joyas. Aún cuando se apropia de géneros discursivos del arte –como la autoría– a nivel semántico.

⁴⁰ *Esfera*, objeto de mano, plata, 2007.

artística (hechos por artistas) se entrecruzan en este espacio no institucional para despistar de su condición nominal “arte” y fundirse en el amplio mundo del consumo corriente. Consideramos que el valor agregado natural de las obras, por su condición de artísticas, es puesto en sospecha inevitable frente al despojo de los parámetros institucionales tradicionales. Siendo limítrofes en algunos puntos, los objetos o situaciones del **Proyecto Maladie** desorientan de igual manera a sus interlocutores. Advertimos que en sus distintas etapas lo bajo (batailleano) funciona como un elemento problemático, conscientemente producido y declarado en los dispositivos paratextuales de la obra, y, a su vez, simulado en la confección material del objeto artístico. Maladie no se nos presenta como un proyecto de obra, sino como una *marca comercial* que encarna una estética particular en ciertos *productos* que se presentan con todos los artificios propios de las mercancías (packaging, publicidad, promoción, marketing, diseño gráfico, diseño industrial, etc.). Nos encontramos frente a verdaderos artículos industriales, cuantiosas veces realizados en serie, con la excepción de haber abandonado totalmente su *valor de uso* (Baudrillard). A pesar de ello, con escasez los hemos visto utilizados como tales. Raramente los encontramos exhibidos fuera del campo estricto de las artes, siempre se han mostrado al público en museos, centros culturales, ferias de arte, galerías, clínicas, charlas, etc. Distinguimos que ha habido intentos de mixtura con la circulación corriente (a excepción de la propia residencia de la artista) donde los elementos subsistieron en tanto que productos sin ser vedados por los dispositivos paratextuales dispuestos alrededor de la situación⁴¹. Pero ¿por qué ingresa un objeto ordinario al mundillo artístico? Entre las múltiples razones arbitrarias por las que creemos que se da dicha entrada, es clara su admisión por su condición contradictoria. Rasgo que consideramos sustentado por el cruce entre usos y apropiaciones de la cualidad ornamental de imágenes utilizadas empíricamente para realizar diagnósticos médicos (fotografías con macro de estudios dermatoscópicos, fotografías con microscopio de estudios citológicos, etc.); y bellos, y delicados objetos/mercancías. Es así que reconocemos que tal recurso aleja a estos objetos de uso corriente (joyas, peines, vestidos, mobiliario, porcelana, zapatos, espejos, pinzas ginecológicas, perfumes, etc.) diametralmente de su circulación de los espacios tradicionales de los productos de consumo. En ocasiones ha sucedido que su cualidad de mercancía ha provocado confusiones en el espectador, aún dentro de espacios legitimados del arte⁴². Estimamos que subsisten algunas etapas del proyecto que presentan un grado de ambigüedad irresoluble, donde el jaque al valor santuario (artístico y diseñil) del objeto resulta más evidente⁴³. ¿Acaso podríamos considerarlo un momento más *adelantado*? De manera muy próxima, el **Proyecto MUNINO** también se nos perfila como una puesta en evidencia de la posibilidad de transfigurar objetos estéticos de consumo corriente en obras: o al menos simularlo. Bajo una combinación de estilos los Muninos se apropian de ciertos patrones contemporáneos del street art⁴⁴, articulan ciertas maneras de utilizar la imaginería propia del manga y el animé japonés del artista Takashi Murakami, y realizan algunos guiños de los grandes iconos de la moda internacional (como es el caso de Louis Vuitton). Advertimos que desplegándose por dos vías tangenciales el proyecto colma tanto los espacios artísticos como los propios de la circulación del diseño y las mercancías corrientes, construyendo su legitimidad al modo de las grandes marcas comerciales. Sin embargo, esto sucede de un modo paradójico. Por un lado vemos que subsisten productos (fundamentalmente personajes) que circulan y son presentados como obras, dentro de la categoría de objeto escultórico, de producción artesanal y de cuidado acabado industrial; por otro lado, notamos que otros productos se comercializan a bajo costo por fuera de las salas (ferias de

⁴¹ Tal es el caso de la exhibición en una joyería de Buenos Aires realizada en el año 2010 en el local de joyería Oleana, de la diseñadora Yanina Faour, en Recoleta. Allí se intervino un local comercial que habitualmente utilizaba el formato de los vernissage para lanzar nuevas colecciones. Allí se presentó un conjunto de joyas realizadas entre la artista y la diseñadora que se denominaron “maladie by Oleana”, que convivieron un tiempo con los demás productos del local.

⁴² En varias ocasiones el ha sido confundido con una muestra gratis de libre circulación para el público, por lo que algunos receptores tomaron el *Maladie eau de Parfum* sin permiso el objeto del museo, o incluso se perfumaron con el mismo.

⁴³ Tal es el caso patente de *Maladie eau de Parfum*, donde subsiste en la configuración material inmanente de la obra extractos reales de patologías. Allí el rol del elemento abyecto (que solo subsiste en la confección del diseño del packaging, dado que fue realizado a partir de flores en descomposición y esencia de flor de clavel) atenta empíricamente contra la posibilidad de consumo, tanto estético como corriente. Este ha circulado tanto en galerías y museos, como en espacios extra-artísticos como Mercado Libre y las calles de Nueva Córdoba (promoción del producto y muestra gratis frente a Farmacity de la calle Chacabuco).

⁴⁴ Principalmente del estilo que es hoy común denominador del graffiti contemporáneo, heredero de las campañas publicitarias de los aerosoles de la empresa Montana Colors. En Córdoba este fenómeno en particularmente reconocible en los artistas/grafiteros que se aglutinan alrededor de la joven galería Kosovo.

arte & diseño, tiendas de los museos, etc.), pequeños objetos de merchandising, de producción mecánica (llaveros, pines, calcomanías, postales, etc.). Así el espectador tiene la posibilidad de satisfacer su deseo hacia el objeto artístico consumiendo “baratijas” (como las llama la autora). Ambos elementos, concebidos dentro del mismo proyecto, configuran el desdoblamiento de esta marca dentro y fuera del campo del arte. La realización consciente y enfática de un producto para la pronta y rápida aprensión de un espectador modélico masivo y universal, se combina con una suerte de crítica institucional localizada que pone en evidencia la efectividad mercantil de los usos de ciertos artilugios de la moda en el arte.

Agradecimientos | Eduardo Moisset de Espanés, José Pizarro, Carina Cagnolo, Pablo González Padilla, Cecilia Richard, Belkys Scolamieri, Alejandro Londero, Lucas Di Pascuale, Aníbal Buede, Luciano Burba, Florencia Agüero, Julia Tamagnini, Nicolás Balangero, Celeste Martínez, Jimena Elías, Eva Ana Finkelstein, Orlando Gómez Villasuso, Diego Galindez, Ignacio Muñiz, Cecilia Candia, José Luis Lorenzo, Luz Novillo, Daniela Bobbio, Romina Castiñeira, Natalia Pretto, Aylén Crusta, Noel de Cándido, Colección HAB, Carolina Senmartin, Sofia Chaij, Atilio Bugliotti, Mariano Monaco, Víctor y Chochi Marchiaro, Agustín Bertona, Laura Gualdoni, Verónica Molas, Fernanda Comes, Martín Russo, Paula Trimano, Flor de Filipi, Margarita Nores, Elian, Laureano Solís, Nicolás Contreras, Catalina Urtubey, Sara María Yadarola, Rafael Cerrito, Lidia Karnath, Sonia Daniel, Leo Rey, Inés Domínguez Cuaglia, Juan Juárez, Gisela Scotta, Huenú Peña, Ángel Carlos Pacheco, Gustavo Limperis, Sol Mosquera, Carla Barbero, Jorge Castro, Victoria García Castellanos, Lucas Despósito, Ana Sol Alderete, Lucas Chami, Natalia Mónaco, Marcela López Sastre, Gabriela Candiani, María Elena Kravetz, Ivana Maritano, Manuel Lada Ortiz, Yanina R. Cervato, Carlos M. Díaz, José Prada.