

“Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público”

Ana Gallardo	Artista
Agustina Cavanagh	Directora del Programa de Pensamiento Visual de la Fundación ArteViva
Ana María Battistozzi	Crítica y curadora independiente. Directora del programa Estudio Abierto
Adriana Rosenberg	Directora de la Fundación Proa

En el arte no existe el disco de oro; no hay una manera tan evidente de ver reflejada la relación entre un artista y su audiencia, o de medir qué incidencia tiene el público en el desarrollo de la carrera de un artista. Al mismo tiempo, los críticos, teóricos, y administradores de políticas culturales, al decidir qué tipo de arte va a tener visibilidad, influyen en el gusto del público en una forma difícil de estimar.

Entonces, el público del arte contemporáneo, nace, o se hace? La cuestión de la formación de un público infiere que hay algo que los artistas o críticos tendrían que enseñar a los espectadores para iniciar un encuentro significativo con una obra. Pero a la vez, curiosamente, muchos artistas están buscando tener una experiencia más directa con su audiencia, minimizando la presencia de intermediarios y estructuras formales, ya sea en forma de intervenciones en la calle, ocupándose de textos que acompañen sus obras, adoptando para sus vocabularios elementos visuales tomados de la vida cotidiana, o apropiándose de medios populares o masivos. Uno podría pensar que todos tienen en común el fin de abrir el diálogo existente entre los artistas, su arte, y el público. Pero hasta ahora, hay tan pocas pistas que apunten hacia cómo lograrlo, como señales que indiquen si nos vamos acercando o alejando de ese fin.

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Tamara Stuby: Gracias a todos por venir, voy a hacer una brevisima introducción antes de empezar. Es muy difícil hablar concretamente acerca del encuentro entre una persona y una obra de arte. Ni desde el punto de vista del artista, donde el cómo y el por qué y el para quien es totalmente diferente para cada uno, ni desde el punto de vista del público, que no tiene cómo, por qué, ni a quién comunicar su experiencia. Pero lo que sí, tenemos, en el medio de esta vasta y densa neblina, es el deseo común de que ese encuentro se produzca. Como artistas, queremos hacer conocer lo que hacemos a alguien, de alguna forma; de otro modo, estaríamos alegremente llenando nuestros roperos con obra producida para consumo personal. Por otro lado, siempre hay alguien que quiere ver.

Pero el encuentro no se limita a este nítido cara a cara entre artista y público con el objeto de arte de por medio que imaginamos en abstracto. Hay otros actores y factores presente que influyen sobre cómo se percibe cada obra, cada vez que se muestra. Por eso, con Esteban pensamos que empleando como punto de partida a ese momento elemental, del encuentro entre la obra y el espectador, sería posible hablar de fenómenos que son comunes a una gran diversidad de experiencias. Esperamos poder desentrañar varios aspectos que confluyen en la lectura de una obra, una vez que esta sale del taller del artista, y el contexto en que se expone, en cuanto a las características físicas, culturales, e históricas, la influencia de los especialistas y el aporte de los medios, entre otras cosas que condicionan la mirada de cada espectador. Reconocer, describir y opinar sobre estas influencias no es denunciar, ni pretender controlar el mecanismo de percepción. Es una forma de ampliar nuestra sensibilidad como artistas, y como público de arte, para enriquecer esta experiencia, que es tan central al quehacer artístico, que es el encuentro con la obra.

Cada una de nuestras panelistas esta noche trae perspectivas y prácticas muy diferentes. Ana Gallardo, artista, además tiene una experiencia simultánea con dos espacios de exhibición muy distintos: Del Infinito y Lelé de Troya; Agustina Cavanagh, directora del Programa de pensamiento visual de la fundación Arteviva, está trabajando con estudios teóricos y prácticos acerca del papel de la formación con respecto a la lectura de obra; Ana María Batistozzi, crítica y curadora independiente y directora del programa Estudio Abierto, que además tiene una larga experiencia con los medios, y Adriana Rosenberg, directora de la Fundación Proa, cuyo desempeño tiene un enfoque riguroso y variado sobre el encuentro entre el público y la obra que se exhibe en la fundación.

Ana Gallardo

Con el pánico que tengo para hablar... pero igual, somos todos amigos. En realidad, es muy corto lo que voy a decir. Me resulta como muy obvio, porque creo que hay dos públicos, y nosotros como artistas, nos dirigimos, en realidad, a uno solo. Esa es una experiencia, es lo que veo, en la galería, y es lo que a veces veo en Lelé. Como la difusión de nuestro trabajo cuando trabajamos o pensamos en las obras, creo que las pensamos para un público determinado que somos todos los que estamos acá y unos pocos más, que tal vez no pudieron venir.

Me parece que cuando los artistas decidimos mostrar el trabajo, es a ese público determinado y elegimos determinados lugares donde mostrarlo, porque tiene una mirada muy especial, de la gente que nos interesa que nos mire, que nos legitime. Y esa mirada, para mí, influye también en el trabajo, y en la manera de construir o elegir cómo vamos a producir la obra. No sé si me estoy confundiendo o soy clara. Está claro lo que digo? Entonces, creo que trabajamos para nosotros, y para los amigos, y las personas con que confronto el trabajo es con nosotros, y después cuando el trabajo se muestra, pierdo el hilo de quien lo mira, salvo las personas que sé que me interesa que lo miren, y que insisto para que me hagan una devolución. A veces me pregunto, si realmente si hay un público, y si ese público tiene necesidad del arte, del arte contemporáneo. Estoy trabajando en una galería y hay una muestra que parece interesante, y el público en general no acude a ver la muestra. Para quiénes trabajamos? Y, es verdaderamente importante el arte para el público en general? Con eso, tengo una duda enorme, y creo que no. Que a poca gente le interesa lo que hacemos, a nosotros, y nosotros tenemos una influencia... No sé si todos, o sea, es como que hay diferentes tendencias, y buscamos dentro de esas tendencias, tratamos de trabajar para ser

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público vistos, y para poder dialogar con los pares.

En Lelé, es un espacio que yo trato que sea diferente; nunca me importó tampoco si hay público, Lelé es un restaurant. Entonces pasa gente que no tiene nada que ver, que no es del arte, que por ahí llega y se encuentra con una instalación, que no la comprende, y tampoco les interesa comprenderla. La miran, dicen "ah, que bueno", y se van. Y nunca fue mi intención que fueran otras personas, o que el espacio sea visto por otras personas. Parece que la intención era que fuera un grupo de encuentro entre artistas, que se podría mostrar obras o trabajos que a lo mejor no tenían lugar para mostrarse, y sobre todo, me ocurre que a veces cuando estoy en crisis con mi trabajo, hay obras de artistas que me encantan, y que creo que yo lo podría hacer y no lo hice, y entonces en vez de quedarme frustrada, porque no me sale a mí, le sale al otro, decir, OK, mejor que se muestre ese trabajo en otro lugar. Me parece que Lelé, fundamentalmente para mí, es eso. Poder dialogar entre nosotros, reflexionar sobre para qué hacemos arte, qué es lo que hacemos, y si hay un público además, al que le interese nuestro trabajo. Yo no creo que... tengo dudas. En realidad, creo que solo a nosotros nos interesa lo que hacemos. Nada más.
(aplausos)

Agustina Cavanagh

Bueno, yo tengo una actitud un poco más positiva que Ana, o por lo menos, con esperanzas. Es cierto que generalmente, el público no pasa ni cinco segundos frente una obra, y pasará menos de un minuto leyendo el texto que hay al lado si es que existe alguno. Me pregunto qué quiere decir esto, es más fácil leer un texto que mirar una obra? Cómo le permite, cómo le es más fácil a un público entrar en una obra? Es a través de la información? Es una pregunta, un planteo.

Yo creo que un poco es aprehensión, un poco de temor, frente a lo nuevo, frente a quizás, lo que no pueden comprender, y no se animan a explorar. Porque la obra contemporánea no permite una lectura rápida, ni sencilla, sino que demanda mucho más tiempo, no solamente. Muchas veces, el público puede conectarla con la realidad, con su cotidianeidad, pero no la puede conectar como obra. Creo que esto se viene dando hace mucho tiempo, y muchos artistas siguen trabajando y muchos espectadores se pierden la posibilidad de encontrarse con esa obra.

Yo creo, a partir de la pregunta que se planteó en el textito que mandaron Tamara y Esteban, que el público de arte contemporáneo se hace, como cualquier otro público. Y me planteé pensar qué es lo que necesita el espectador para poder mirar una obra de arte contemporáneo, y pensé en que podríamos pensarlo a partir de tres preguntas. Una es: ¿Qué hacemos cuando miramos a una obra de arte? La segunda es: ¿Qué es lo que nos permite conectarnos con una obra de arte contemporáneo, siempre contemporáneo, no?, y: ¿Cómo se enriquece nuestra experiencia de una obra?

Al preguntar qué hacemos cuando miramos una obra de arte, piensen en la cantidad de cosas que nos pasan al mirar, al empezar a mirar una obra, y el tiempo que debemos darle para permitir que todas estas cosas que nos pasan por la cabeza, ya sean ideas, pensamientos, o sensaciones, den lugar para que ese tiempo, de estar frente a la obra, pueda generar interpretaciones de diversa índole. Esas interpretaciones, muchas veces, se generan a partir de algo que uno ve en la obra, que despierta algo y se conecta con esa experiencia ya contenida en un público. Esta experiencia, nosotros como espectadores, y cuando hablo de nosotros, hablo de artistas como también del público en general, hablamos desde nuestro contexto. Y eso es lo que nos permite unirnos a la obra y generar sentido, si es que podemos encontrarlo. Pero es necesario poner un esfuerzo, para poder tener esa interacción con la obra.

Generalmente, el primer contacto al encontrar a la obra, nos genera una infinidad de interpretaciones instantáneas que generalmente no son interpretaciones, sino valoraciones: me gusta, no me gusta, qué fuerza. Muchas veces nos podemos quedar ahí. Para realmente conectarnos con una obra de arte es necesario ir un poquito más allá de ese primer momento. Y eso, yo creo, se logra a través de la pregunta. Preguntándonos, qué es lo que a mí me

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público

produce esto? Qué es lo que veo en la obra, qué me produce esto? Qué otra cosa en la obra me refuerza esta sensación o este pensamiento o esta interpretación? Explorar un poco, individualmente la obra y el impacto que nos produce a nosotros en ese encuentro. Qué preguntas o preocupaciones nos surgen, a partir de esta interacción? Qué valoro y qué no valoro? Por qué lo valoro? Generalmente, uno describe lo que valora, y no otra cosa. Y una vez que tenemos esta interacción, que es individual, uno se para solo frente la obra, pero además existe la reacción con otros, en relación con esta misma obra. Y cómo esa interacción, al escuchar a las interpretaciones de otros -yo creo que esto entre los artistas debe pasar muchísimo, no?-- la interacción con otros nos permite abrir la mirada, explorar otros caminos que no pudimos explorar en un primer momento. Y esto, yo creo, muchas veces modifica nuestras interpretaciones, nuestra sensación ante la obra, la enriquece o la cambia. Puede pasar cualquier cosa. Es importante que estemos dispuestos a que esto suceda.

Cómo se enriquece nuestra experiencia? No he hablado de información, hasta ahora, en esta interacción que he propuesto para mirar y relacionarse con una obra de arte. La información es, muchas veces, muy peligrosa, porque da marcos de entrada a una persona que por ahí no tiene idea de lo que es la obra. No le permite mirarla desde sí mismo, y desde su experiencia y desde su contenido, que tiene muchísimo valor, muchísimo valor. Muchas veces la información, y especialmente en nuestra educación, toma el lugar de verdad, y verdad única, que es muchas veces inconveniente, especialmente en el arte, y especialmente en el arte contemporáneo. Yo creo que la información no debe ser provista en un inicio, sino que debe ser provista en un momento en que ya ha sucedido este momento de interacción individual e incluso interacción grupal sobre una obra. Y esta información debe incorporarse como un dato más, que ayude a mirar un poco más, o sumarse a, pero no reemplazar la propia experiencia de la obra ni la propia interpretación vivida con la obra.

Hay muchas instancias de enriquecimiento, de una experiencia de una obra. Una es el contacto continuo. Entonces, cuando hay galerías, espacios, museos, cuanto mayor sea la oferta que haya, y más diversa, mejor, mucho mejor. A través de la producción, el hacer, generalmente se sensibiliza muchísimo hacia lo que es el uso y el hacer con materiales, o el pensar en hacer una obra. Y también, lo que hace es demostrar, si es que la producción se propone de manera que tenga sentido, es el sentido de la creación. Por qué se crea? Para qué se crea?

La crítica, creo que cumple un rol muy importante también. Y el rol que yo creo que debería tener la crítica es un rol de estimulador, hacia la mirada. De estimular a la vivencia, estimular, hacer que la gente vaya a ver una exposición o vaya a pensar sobre una exposición o sobre una obra. Para mí es importante esa constante, como pinchar para poder pensar más cosas de otras maneras distintas.

Entonces, la mirada del crítico creo que -es una mirada- que puede dar lugar a miles de miles de miradas. Eso es lo importante, es la repercusión y ampliación de la experiencia de la obra. Entonces, como sería, para mí, un encuentro significativo con una obra? Creo que el hecho de concientizar el proceso que uno realiza al mirar una obra es importante porque le obliga a uno a ir más allá de ese primer impacto.

Reconocer que uno tiene posibilidades que pueden profundizarse. Pero que tiene estas posibilidades, y son válidas. Porque generalmente, lo que más inhibe a la gente, es que no puede pensar ante una obra, que piensa que no está hecha para su mirada, ni que la puede comprender, que es muy complicada, y no la puede relacionar consigo mismo. La manera en que cualquier público puede encontrar sentido en una obra es al relacionarla con su contexto, con su experiencia, y con su vivencia. Y eso va trabajando y la interacción constantemente se va profundizando, y se va enriqueciendo, y tenemos un público cada vez mas sensible, y con más avidez y con más preguntas. Creo que también eso es muy importante: generar preguntas.

Para terminar, creo que conectarse y comprender, o tener una relación con sentido con una obra es justamente eso, poder mirarla desde un lugar, y saber que hay muchos más lugares que existen, y que nosotros podemos transitar, para poder comprenderla no solo desde nuestro punto de vista, y también compartirlo con otros.

Y para cerrar, una frase de William Blake: "Si las puertas de la percepción se abrieran, todo se le aparecería al hombre tal como es, infinito." Eso es un poco lo que quería transmitir. Gracias. (aplausos)

Ana María Battistozzi

Bueno, yo, como Agustina, quisiera retomar algunos de los interrogantes que están planteados en este breve texto, que recibimos junto a la invitación a participar de esta mesa. Me refiero a aquella pregunta acerca de si "el público de arte contemporáneo: nace o se hace?" Pienso que en verdad se trata de un poco en las dos cosas: nace y se hace. Creo que está claro que para vincularse, para empezar a relacionarse con el arte, hay que tener una especial disposición. Hay gente que tiene disposición para jugar al fútbol, para moverse en lo físico, y hay gente que tiene disposición a establecer vínculos de otro tipo, con el arte o con la música. Pero aún dentro del arte, hay que tener una especial disposición para vincularse con el arte contemporáneo. Porque lo cierto es que no todo el mundo está, ni en condiciones, ni tiene ganas de vincularse con el arte contemporáneo. Hay gente a la que realmente el arte contemporáneo le produce bastante desazón y prefiere refugiarse en el arte clásico o en el del siglo XIX. Meterse con el arte contemporáneo es un tema.

Por otro lado, hay que tener en cuenta otra cuestión que tiene que ver con la propia naturaleza de la experiencia del arte contemporáneo, que es una experiencia compleja, que ha puesto en cuestión una serie de cosas. Por empezar, nos mete ante un problema. En general plantea cuestiones de la índole de lo sensible, pero otras veces nos corre de la experiencia sensible de los colores, de la forma, de la cosa visual hacia el pensamiento. La problemática del arte contemporáneo ya no es ni tratar un género, un tema, o un paisaje: es el propio arte y la institución arte que se convierten en objeto de análisis. Así, si nos sentimos cómodos disfrutando del arte del siglo XIX dentro de su esquema, vamos a sentir algunos desajustes: por ejemplo, que el arte actual está alejado de la manualidad, y que su producción participa, del sistema de producción contemporáneo. Que los objetos que produce son rápidamente obsoletos, y no son eternos.

Entonces, el arte contemporáneo nos plantea problemáticas. No es nuevo esto; en los años 60 Harold Rosenberg llamó a los objetos de arte contemporáneo objetos y ansiedad. Porque antes de nada, antes de ponernos en situación de disfrutar sus aspectos sensibles o de decidir si me gusta o no me gusta, tendría que decidir si esto es o no es arte, lo cual ya es un problema. Nos pone ante una responsabilidad que los hombres de antes, por lo menos de antes de las vanguardias no tenían. Fundamentalmente nos encontramos con que la experiencia del arte contemporáneo nos pone frente a cosas como un mingitorio, o que las obras exceden el espacio de exhibición y se prolongan en una costa o envuelven un edificio. Todo esto demanda una serie de competencias. Humberto Eco hablaba de la obra de arte como una "maquina de significar", y para ponerla en funcionamiento, hay que tener una serie de competencias.

El tema o más bien el gran desafío es cómo estas competencias, que demanda el arte contemporáneo se extienden y la experiencia que produce no quede reducida exclusivamente al grupo de amigos. Puede ser posible esto? Yo no estoy muy segura de que pueda serlo. Es probable que sí, en determinadas circunstancias, pero esto ocurrió siempre. Kandinsky hablaba de la pirámide cuando hablaba de la recepción; había una pirámide más abajo, que era la más amplia, que tenía un cierto grado de comprensión de la renovación de las cosas que se estaban proponiendo, y más arriba entonces había otra más reducida y más específica, y así ascendía a un exclusivo grupo de esclarecidos. Seguramente eso tiene que ver con la noción de vanguardias y todo este pensamiento en boga en la época en que Kandinsky escribió "De lo espiritual en el arte".

Pero también deberíamos hacernos una pregunta: hasta dónde este público que puebla, que llena los museos los fines de semana, es consciente de las problemáticas que se están planteando?. Algunos sí, algunos no. Cuál es el rol del curador, del crítico? Y de los operadores culturales frente a esta situación que plantea el arte contemporáneo? Cuando, en el siglo XVIII, Diderot escribía para aproximar el arte al público naciente, el público como tal era una

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público

noción que se estaba conformando en ese momento cuando se abrían los salones, esa noción era nueva. La noción del público no existía, es un fenómeno de la república moderna. Cuando él escribía para ese creciente público que era variopinto. En los textos que uno lee de él aparecen la vendedora de feria que olía a pescado mezclándose con el aristócrata y el tipo allá, era una cosa muy de heterogénea de encuentro de clases y, si se quiere, de mucha curiosidad.

No sé si esto ocurre hoy. Cuando este hombre escribía, lo hacía para aproximar a la gente un lenguaje nuevo, que era el que estaba produciendo un tipo de arte en el que ponía su atención, ya no en las alegorías griegas, sino en la naturaleza muerta, que era el rincón burgués. O en el paisaje. Estas eran novedades para el momento, y había que entenderlas había que aproximarse a ellas porque se estaba produciendo una modificación en la sensibilidad de la época. Yo creo que los críticos tuvieron un papel muy importante en esa aproximación que hicieron a las transformaciones de la sensibilidad de la época.

Creo que hoy los críticos pueden tener (podemos tener), lo que pasa es que tenemos que encontrar el espacio adecuado, que es el espacio del debate, que es el espacio que se merecen los problemas que plantea la obra contemporánea, y que, habremos de reconocer, no es frecuentemente el espacio que tenemos. Yo creo que el espacio de la crítica debiera... en los últimos tiempos, frecuentemente me encuentro con gente que piensa que la crítica es un género perimido, y puede ser. Pero no es casual que en este momento, en este momento donde la crítica, más allá del ejercicio puntual que se haga de la crítica, lo cierto es que es un instrumento, de puesta en juicio, que hay que preservar. Porque la crítica es un instrumento de reflexión también. Es un instrumento de puesta en tensión de los objetos que tenemos ante nosotros, sean productos culturales, productos intelectuales u objetos de arte.

Entonces, a mí me llama la atención, -y no es una cuestión de defensa corporativa- pero yo creo que el hecho que se ponga en cuestión el carácter perimido de la crítica trae un solapado, todo un desliz ideológico bastante reaccionario (Si quieren, después lo debatimos, no?). Por otro lado, pienso que cada vez, cuando Ana decía: si escribimos, si producimos para nuestros amigos, lo que mostramos en la galería, a veces yo veo que se producen cosas, y en la galería entran tres o cuatro gatos. Yo creo que cada vez está más claro, que la galería está reconocida por el conjunto de la población que tiene una aproximación al arte, como un espacio de comercio. Allí se vende arte, y se vende arte -en general- caro. Es lo que la gente piensa. Hay aproximaciones, tanto a la experiencia del arte como a la de la adquisición de obras de arte que no pasan por la galería de arte. Y esto es una situación de puesta en tensión, y crisis de un sistema de circulación del arte. Hay que tener en cuenta esto. Hay cosas muy interesantes que pasan por otros circuitos, y hay que tenerlas muy en cuenta porque forman parte de un modo de circular del arte que no siempre tiene que ver con la clásica experiencia del arte. (aplausos)

Adriana Rosenberg

El otro día, vinieron Tamara y Esteban a tener un *preview*, a Proa para, un poco ejemplificar o aclarar cómo nos íbamos a ordenar, y me pidieron que yo hable un poco sobre lo que significa o que pueda definir cómo es el público para una institución. De alguna manera, es muy difícil explicar qué es un público, y escribí algunas pequeñas cosas para no olvidarme. Les voy a leer un poco las ideas centrales para después entrar a discutir, que es fundamentalmente lo que me pidieron que hagamos.

Cuando Proa organiza una muestra, en realidad no sabe bien a quien está dirigida, y esto quiere decir que existe un abismo muy grande entre una muestra de Diego Rivera y un proyecto especial de Sol Lewitt. En un caso, sabemos que estamos ante un evento masivo, y en el otro caso, ante un evento al que denominamos totalmente elitista. Y la realidad nos comprueba que es así, y a partir de nuestra programación anual, deliberadamente, podemos estimar y evaluar, en función de las muestras que elegimos, la cantidad de gente que se va a aproximar a cada una, y el background con el que va a llegar. Y es parte de nuestro programa hacer confluír públicos de diferentes sectores, y de backgrounds culturales muy distintos para que vean ambas muestras.

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público

Ahora, si bien una institución navega entre estas orillas todos los públicos son iguales para Proa. Partimos de la base que llegan personas que no tienen ninguna información sobre el artista. En realidad, este es el punto de partida. Partir de un público generalmente ignorante de lo que va a ver. Pero también tenemos en cuenta que llega gente muy especializada, y muy erudita, y con mucha capacidad crítica. Es en este margen, entre la ignorancia total y un gran conocimiento, donde el público es un abismo. Además llegan personas de diferentes edades; chicos de la edad pre-escolar, de escuelas primarias, mujeres de la tercera edad, acompañadas generalmente de profesores de arte, artistas, gente culta, etc., etc., etc. Ese es el punto. Una infinita gama de personas inabordables, de peculiaridades que son un abismo para la institución, a quienes es misión de la institución atenderlas, aproximarlas y fundamentalmente hacerles entender y comprender y es lo que hace, de alguna manera, que las cosas que estamos haciendo, en realidad, no son de locos sino que para algo sirven. Y para ello partimos, que el arte, más allá de la obra, dentro de una institución, incorpora el fenómeno de la comunicación artística.

Partimos de la base que una obra contemporánea provoca rechazo y dudas. Y que una obra de arte, generalmente, pone en cuestionamiento el *background* cultural con el que se aproxima el sujeto, y es condición de la obra poner ese quiebre en contexto. Para ello, siempre el contemplador es conservador, y de alguna manera, le cuesta abandonar sus juicios y abrirse para encontrar nuevos puntos de vista. Es este lugar desde el que nosotros trabajamos, y para ello, donde tanto el chico como el erudito como el anónimo contemplador tiene ante la obra de arte una subjetividad que no puede ser quebrada. El placer estético o artístico ante la obra es algo demasiado subjetivo, demasiado personal, y por supuesto, todos tienen razón.

El tema es cómo hacer para aproximarse, con obras que resultan difíciles o chocantes para el propio entorno crítico del sujeto. Y consideramos que hay muchas maneras de aproximación. Por ejemplo, en la muestra de Dan Flavin, la gente se sentía ofendida porque le presentábamos tubos fluorescentes, y de alguna manera, tenían razón. La visita guiada, en ese caso, fue plantear un juego entre los colores pintados, con luz, y sacarla del enfrentamiento espectador - objeto y ayudar a introducirse dentro de la instalación. Fue una visita guiada, les podría decir, casi infantil, donde el juego era muy importante para la obra, y tuvo una enorme repercusión para hacer que la persona acceda al concepto de instalación y a una nueva visión del arte.

Así es que los proyectos especiales rompen con esa relación obra - mundo - contemplador, frente a una ventana para mirar, que es un esquema renacentista que hasta ahora es el hábito común del contemplador. El sujeto es exigido a participar desde un lugar inédito, por lo menos en los proyectos especiales que nosotros planteamos, y en eso centramos nuestras visitas guiadas, allí las personas descubren un mundo distinto, y comprenden formas de color y temas antiguos de las artes plásticas con tratamientos actuales que son formas que el contemplador reconoce, porque ya están en el mundo que le rodea. No sé si agregar algo más... (aplausos)

Discusión:

T.S.: Si alguien tiene preguntas, o comentarios...

A.M.B: A ver, a mí me gustaría señalar algo que un poco tiene que ver con algo de lo que dijo Adriana, y después, en todo caso, sobre lo que dijo Ana. Hay otra de las cosas del sistema, que yo no señalé, pero que es fundamental: tanto de la experiencia como de la producción del arte contemporáneo, que tiene que ver con que, bueno, una vez que entró en crisis la contemplación como experiencia del arte, el espectador, y en esto, el tema de qué hacemos con el público no es una cuestión menor, es cada vez más demandada por la producción. Al espectador, se le manda a que contemple la obra, que toque un botón acá, que salte, que corra, que qué sé yo, en las variantes más frívolas pero también en un montón de otras variantes muchas más intensas, donde la participación del espectador y la creatividad que el propio espectador ponga en función de modificar la obra que está esbozada allí, modifica totalmente la experiencia del arte, la producción; entonces, esto también nos está hablando de

algo que se ha puesto en escena aquí. Hay un corrimiento de errores en todos lados. El espectador se corre de su posición de contemplador para incorporarse a la producción de la obra, la termina de producir, o no, o parcialmente, pero también es productor, se pone en situación de espectador y se corre y a veces, es crítico, es curador, hay toda una modificación de roles... Yo creo que esto, lejos de asumir una actitud, de ponernos en situaciones de decir, "ah, en este mundo, ya nada es lo que era", yo creo que es muy rico, esto de que desde distintos lugares, se produzcan desplazamientos, que enriquecen las posiciones de unos y otros, porque creo que esto de las perspectivas múltiples es una condición del mundo contemporáneo. Creo que esto, si no lo tenemos en cuenta, tampoco vamos a entender mucho qué hacer, ni con la producción de arte, ni con el público.

Es cierto, todo esto que yo señalaba antes, de las dificultades que nos plantea el arte contemporáneo, hay muchos problemas ya planteados desde la primera aproximación que tenemos con la obra de arte contemporáneo. Pero, también es cierto que nos abre un montón de interrogantes, de mundos nos sitúan en un montón de perspectivas que sirven para orientar al público y para orientarnos a nosotros mismos. Es muy, pero muy interesante. Es más, creo que cuanto más pasa el tiempo, nos damos cuenta que el público está cada vez más abierto a estas propuestas, y se incorpora con menor dificultad. Yo, en esta última semana, a propósito de Estudio Abierto, pude percibir cómo funciona el público en registros totalmente distintos. Uno era la apertura a propuestas que planteaban todas las obras diseminadas en un espacio no convencional, como es el Espacio Proyecto, un galpón vacante, que hasta hace un tiempo acogía electrodomésticos, y por otro lado, una cantidad muy importante de gente que se anotaba para hacer visitas convencionales a talleres de artistas y tener la oportunidad de hablar con los artistas, para que estos artistas les expliquen por qué usan determinado tipo de material, por qué usan soporte digital, por qué trabajan con gubias, o por qué introducen, por ejemplo, en el caso de González-Perrín, que trabaja su obra también en simultaneidad con gente que hace coreografía. Había un público, que les aseguro que es muy importante, mucho más importante de lo que nosotros imaginábamos, que acude a estos lugares, y lo vive muy bien. Y además disfruta de la aproximación personal con los artistas. Es increíble como la gente se entusiasma con eso.

A.G.: Yo tengo una experiencia con eso, porque participé en los talleres de Palermo, e invité a Guadalupe Fernández a exponer en mi taller, lo abrimos, y pasó muchísima gente. Yo trataba de explicar de qué se trataba nuestro trabajo, pero la gente estaba más interesada en ver cómo vivía yo. Es más, a veces, creo que quedaban desilusionados porque con las visitas guiadas se querían meter en la cocina, en la casa, y a veces sobre algunas cosas me preguntaban: "Me puedo llevar eso?". Fue una experiencia única, porque además nunca tuve tanta gente de golpe viendo mi trabajo. Yo realmente sentía que tenían más curiosidad por cómo vive un artista, que por qué produce. La verdad es que no les interesa nada nuestro trabajo. Esa fue mi experiencia. Que mi trabajo era muy difícil...

A.R.: Discúlpame, yo creo que ahí hay una cosa que vos antes lo nombraste; yo creo que los espacios son distintos para la contemplación de la obra. Cuando vos hablás de una galería, de un restaurant, de un taller o de una institución, es muy distinto todo, el *approach* a la obra. Obviamente, si estás en la casa de una persona, siempre mirás como vive. El chusmear está estimulado en eso. No sé si el contexto de explicar el arte es tu caso.

A.M.B.: No sé si te sirve, pero, pero cuando iba a mi psicólogo, yo quería saber qué libros leía.

A.R.: Por supuesto, pero cada contexto es muy distinto.

A.M.B.: Me daba pistas de quién era esta persona que estaba al lado.

Público: Un poco creo que tiene que ver con eso de buscar la identificación en el otro, no? De verse representado en su obra y entenderla más si hay puntos en común con esa persona. Creo que tiene algo que ver con eso, en el caso puntual de la gente que acude a la casa, y ver un poco cómo vivía, quién es, qué pasa con eso. Por otro lado, vos habías hablado recién, creo que definiste un poco el por qué de la crisis del crítico: porque los roles están cambiados. Y porqué ahora todos parecen ser críticos y todos parecen ser artistas y todos entran en los roles

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público del otro. Creo que por ahí pasa lo del crítico.

A.M.B.: Yo no hablo del crítico. Yo hablo de la crítica como género. Puede ser que determinado crítico (o crítica) pueda entrar en crisis personal, o individual o profesional. Lo que me preocupa es que la crítica como tal, como instrumento, esté siendo tratada de manera peyorativa, como si esto hubiera dejado de ser un instrumento para aproximarse a la obra de arte.

P: Coincido totalmente, aún saliendo de la obra de arte como plástica. Lo que pasó con la película de Fito Páez -yo no la ví - pero la crítica la defenestró. Me ocupé de leer las críticas de todos los diarios, y realmente hablé pestes de la obra. Con qué derecho un crítico, en nombre del género, se pone delante de una obra a decir cosas, sin valorar aunque sea alguno de los aspectos? Porque el espectador común, frente a la obra, va abierto, va buscando belleza, va buscando preguntas, va buscando respuestas, va buscando sensaciones. Y si alguien antes de verla me dice: bah! No va, dónde se metió, qué es, qué colores, qué morbosidad! Porque ha pasado también con las obras de arte, entonces está -realmente- limitando al espectador. Me parece muy bien esto de los espacios abiertos, en donde bueno, uno si quiere contactarse con el artista, va a decir, bueno, este es de carne y hueso, como escuché que dijo la otra profesora. Porque en realidad el artista está expresando lo que sabe y lo que siente, y el espectador está abierto. Me parece que, bueno, yo también estoy generalizando, pero coincido con que la crítica como género tiene que ser un poquito más --no sé cómo decirlo-- benévola, o pararse en distintas veredas.

P: Hola, yo quería preguntar a Ana María: quiénes son los que dicen estas cosas sobre la crítica? Dónde estaría eso, dónde se registra?

A.M.B.: Concretamente, te digo, yo trabajo en un diario en el cual tengo debates en torno al espacio que se le tiene que asignar a la crítica, y en lo posible, es un espacio breve.

P (sigue): Bueno, pero en ese diario; hay otros en los que es bastante largo.

A.M.B.: Cómo?

P (sigue): Digo, eso no significa que se esté a favor a la muerte de la crítica, o que se sostiene que la crítica está deprimida. Es la política de un diario determinado...

A.M.B.: Bueno, pero yo te tendría que decir bueno, en qué momento y tal, pero en muchos debates, me he encontrado que "uy, la crítica de arte, qué rol cumple?", y vos, no?

P (sigue): Yo veo lo contrario, veo que la crítica es cada vez más importante, en todo el mundo.

A.M.B.: A mí, me parece que sí. Pero de todas formas...

P: El rol de los críticos es crucial. Incluso llega hasta organizar la mirada, organizar las muestras, organizar a los ejes, es superior a los artistas. Nadie dice la muestra de tal artista, sino el nombre del curador, crítico, analista, que estableció la agenda, el tema. O sea, es la red que el arte moderno, o contemporáneo, como decía recién Agustina, ha generado una industria, ha dado trabajo o está dando trabajo a muchísima gente, justamente por esta distancia que hay entre el público y el espectador. Gente, producción textual, teórica, discursiva, industria, imprenta, en fin, de todo, y es cada vez mayor. Ya no ha hecho nada más que crecer, eso. La cantidad de libros que se escriben, de artículos, etc. Uno va y pone un nombre en internet y aparecen setecientos artículos en la bibliografía de cada artista. Son infernales. A mí me parece que es exactamente al contrario. La crítica ha tomado una especie de poder. Tiene como un rol de interpretación, de sacerdocio, y apertura además de definición de la agenda, muy por encima de los artistas.

(varios a la vez, sin micrófono)

P: Yo quería decir que me parece que estamos hablando de muchas cosas al mismo tiempo. Porque el tema del arte y la comunicación es un tema que incluye, que puede ser abordado de muy distintas maneras. Desde la historia del arte, desde el *marketing*, desde la educación, desde la teoría de la comunicación. Esto daría para varios paneles, en donde por ahí tendríamos que investigar, que me parece que es un tema que en Argentina, tenemos que hacer mucho más, acerca de cada uno de estos temas. La comunicación en sí misma es, en general tiene que ver con: qué comunico a quién? Aquí habría que plantearse la diferencia entre público y audiencia. Quiénes son los que sí, van, y cuál es aquél público al que no conozco, al que intentaría alcanzar, y qué métodos tendría que utilizar para llegar a ese público. Y habría *metiers* distintos para una institución, para un restaurant, para un artista, o para un medio, llámese diario, o revista o Internet. Entonces me parece que, yo quiero aportar una visión positiva con ésto, no? No de complejidad negativa, sino que creo que hay mucho por hacer, para que este triángulo que ya Jorge Romero Brest había planteado como el cambio en triángulo equilátero, en donde en cada polo estaba. En uno, el observador, en el otro la obra de arte, y en el otro, el artista, y que se iba turnando cada vez más isósceles, en donde el artista, tal vez, estaba en el ángulo en el que se siente Ana hoy, como en un ángulo en donde el observador lo ve muy lejos, y que no lo entiende...

A.G.: No, no, ni siquiera es así; no me preocupa si no me entiende. Creo que, perdón, me parece que el círculo --para mí-- es cerrado. No sé si, porque me da trabajo la gente que entiende. Trabajamos, creo, para gente que...

P (sigue): Creo que el artista no necesariamente es un comunicador, entendido dentro de lo que es la comunicación, como vos...

A.G.: No es un comunicador... para nada.

P (sigue): No es arte aplicada. No con eso que hay que codificar, y decodificar - es arte, es otra lectura, de la manifestación.

A.C.: Pero generarás experiencias, y yo creo que eso es muy importante.

P (sigue): Estamos hablando de la comunicación de la obra de arte, en realidad. El artista no es un comunicador. El artista trabaja para sí, en realidad. Tiene una idea, y la expresa; tenemos claro eso. Ahora, luego, quiere mostrar esa obra, y de alguna forma, ahí se plantea una articulación distinta en donde ya la produjo y hay otro u otros que de alguna manera, la ven, la entienden, la interpretan, o nada. Entonces, las instituciones y todos los emprendimientos o medios de comunicación están en función de eso. Ella escribe para que alguien la lea en el Clarín, hay quien pone una revista en internet y también está apuntando a alguien, hay quien organiza un programa educativo también está apuntando a otro público, y en verdad, es que cada una de estas audiencias es muy especial, y la puede abordar de distintas maneras. Si yo no entiendo a quién me estoy dirigiendo y qué canales puedo articular, o sea, si le hablo con términos de semiótica al público general, probablemente esa gente no entienda nada y no se acerque. Entonces, creo que es en ese sentido, donde hace falta como afinar un poco más.

A.C.: Yo también creo que los públicos tienen distintos niveles de desarrollo estético, si quieren llamarlo de esa manera, con lo cual pueden comprender la obra hasta cierto punto. Como recién hablamos con Ana, cuando una obra sale y se instala en un museo, es un objeto, si quieren llamarlo de alguna manera, que es visitado y contemplado por una infinidad de público, no solamente el par con el cual, por ahí, ya sí, puede generar más riqueza en su producción. Probablemente un artista descubre muchas cosas si se para al lado de su obra y escucha lo que la gente puede llegar a decir de su obra. Esa interacción con el público no tiene que ser perfecta; tiene su instancia, y el público no son artistas, y no tienen porque serlo. La cuestión es generar experiencias, a partir de una obra. Yo creo que eso es lo importante del arte, generar experiencias, generar preguntas. No hay que ser artista para mirar a una obra. No hay que tener un nivel de desarrollo increíble, no.

A.G.: Estoy de acuerdo. Simplemente creo que nosotros, la comunidad artística, tampoco nos

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público

planteamos... creo que planteamos un trabajo, hay gente que ingresa, sabemos más o menos quiénes son, los que nos van a mirar, van a ingresar, que tienen códigos. Hay gente que mira la obra, la acepta, la mira, tiene una experiencia, pregunta, cuestiona. Pero nosotros, comunidad, realmente, ese público, que es ajeno, nos importa? Estamos en condiciones? Tengo paciencia de sentarme y decirle: ponéte el auricular, y escuchá...

A.C.: No tenés porqué decirle, ése no es tu rol...

A.G.: No, claro, no

A.C.: Ese no es tu rol.

A.G.: Me da la sensación que me interesa simplemente, y necesito, que mis pares acepten mi trabajo, lo entiendan y lo comprendan. Lo que me pasa con el público cuando estoy en una muestra, como en la Recoleta; la gente va, me deja textos en los libritos, ponéle, pasa que hay gente que se emociona, o que te dice lo que siente, pero después, esa opinión, me parece que nos queda en el olvido.

A.C.: Es una opinión, es una expresión.

A.G.: O esa interpretación,

A.C.: Pero qué pasa con los nuevos artistas, la formación de nuevos artistas?

A.R.: Entonces, lo que querés decir es que la respuesta del público no incide sobre tu trabajo?

A.G.: El público en general, no. Es que, es más, creo que tengo poco contacto con el público en general, no? Aparte de los artistas. Si no trabajamos en la calle, o tenemos un proyecto específico para el público, o mostramos en lugares abiertos, generalmente, trabajamos para esos lugares cerrados: o galerías, espacios emergentes, esto que llamamos ahora, que sabemos quienes van a ir. Porque van los mismos. No encuentro un público diferente. Voy a mesas, a charlas, a conferencias, y somos más o menos los mismos. No, algunas personas no conozco; el resto, somos todos o amigos o enemigos, pero somos todos más o menos los mismos, no? No sé, no encuentro... a veces, no sé si nos -realmente, me da vergüenza decir esto- pero no sé si nos importa como comunidad.

A.C.: Claro,

A.R.: Totalmente,

A.G.: Salvo a las instituciones, o a las fundaciones, que realmente trabajan con un público masivo o específico, que tienen, a lo mejor, el rol de educar o hacer entender esas obras. La galería donde yo trabajo, muchas veces, en todas las muestras que desde hace tres años, la directora de la galería decide que quiere educar a un determinado público que no tiene acceso o que no tiene nunca acceso al arte contemporáneo. Entonces, decide realizar en todas las muestras dos o tres charlas con un crítico que invita para que charle con el artista, para que entiendan de qué se trata esto, para que tengan una experiencia sin prejuicios, para formar nuevos coleccionistas también. Y vos decís, "qué bueno". Esta persona puede entender que no solamente tiene que comprar un cuadrito, que a lo mejor, hay otras cosas que se pueden comprar. Y la gente no viene... (risas) ...vos llamás, les decís... y no viene nadie. Entonces, te encontrás con que somos los mismos hablando de lo mismo, y enseñándoles a los mismos. O no enseñándoles, porque no tenemos nada para enseñarles. O sea, mi experiencia es dolorosa. Tal vez ustedes...

(risas)

A.C.: Yo creo que hay mucho por hacer.

A.G.: Sí.

A.C.: Yo ahora estoy trabajando en este programa de pensamiento visual en ocho escuelas públicas, con chicos. Trabajando de la misma manera, con conversaciones sobre obras de arte. De la cual salen las cosas más maravillosas, y los comentarios más increíbles de los chicos, y muchas veces, apuntan a lo que es la obra, pero desde su propio lenguaje. Y sin información que les dé un marco de mirada. Ellos pueden conectarse libremente con la obra desde su experiencia. Por supuesto, lo estamos trabajando, mucho más profundamente para que vayan profundizando esa mirada, y cada vez, mirando, van viendo más. Esa es una expresión que tuvo uno: "mirando, veo más". Y es ese trabajo, yo creo, que genera un público que vaya y que mire. Que pregunte, que cuestione y que piense, sobre lo que se está presentado, abiertamente.

P: En realidad, yo quería contestar a ella, y ya pasaron muchas cosas, pero ya que tengo el micrófono...

(risas)

A.C.: ...lo voy a usar...

P (sigue): Sí. Que en realidad, ella hablaba de que el artista crea para sí, y creo que no. Para nada es así. Creo que uno está generando un discurso, una reflexión, con un texto que no es escrito, si no que se construye a través de objetos, obras y acciones. Que es un espacio de reflexión que hay que recuperar y que bueno, se necesita cierto conocimiento como cualquier otra disciplina. De hecho, acceder a un texto de economía tiene sus dificultades, o un texto de filosofía, también tiene sus dificultades, y bueno, ésta es la construcción de un pensamiento. Y que por otro lado, también esa idea de "bueno, a qué público me estoy dirigiendo?" me parece como el *marketing* del arte, no? Bueno, a quién lo dirigimos, hacia dónde vamos a ir... Sí, creo que es fundamental que el arte ocupe un lugar y que cada vez sea mayor, creo que tiene una función muy específica en la construcción del imaginario de nuestra sociedad, sobre todo como un lugar de resistencia a lo que nos manden de arriba, preformateada, es fundamental. Y que en un punto se encuentra con el problema de cuando uno habla de un público, enseguida se te hace la idea del público masivo, al que acceden... la gente, no?, con los medios masivos, que bueno, es un público inabordable. El arte no tiene ese público, porque es otra disciplina, como la literatura, como la poesía, y bueno, creo que de eso se ocupan las instituciones, educadores, mucha gente. Lo ideal sería que cada vez más gente acceda, creo que también es un problema de educación, donde estarían las escuelas implícitas en ese tema.

P: (sin micrófono)

P: Perdón, quiero aclarar porque no quiero que se me malinterprete. Yo le contesté a él cuando interpretó que yo hablaba del artista como un comunicador. Yo digo que la instancia de la creación es una instancia, en donde el artista dialoga consigo mismo y con su pensamiento, y con una serie de cosas en donde ese otro, y esa otra instancia, es a posteriori. Y en realidad, lo que quise decir es que en cada una de esas situaciones en donde esa obra está expuesta, se articulan, o se deberían articular, distintos medios de comunicación en donde se aplican distintas cosas, en realidad. O en institución. Hay palabras, como comunicación, o *marketing*, o educación que trabajan en conjunto, en realidad. Y ninguna es una mala palabra, porque en realidad, cuando mencioné *marketing*, estaba refiriéndome a querer que un producto, o una obra de arte, llegue, se comunique a distintas personas. Con un fin, en el mediano o largo plazo, que tiene que ver con lo que dice Ana. Y que genera un circuito, y un sistema del arte en donde las cosas funcionan para el bien de todos. Pensemos en la posibilidad de un sistema en donde todos sean los favorecidos. Y que esto funcione en todo un circuito que es mejorable, en lo local. Digamos, si fuera así aquí, estaríamos no solamente los conocidos sino que otra gente que hubiera recibido este aviso por Internet, estaría interesada, en realidad, o que, mucha más gente querría saber. Yo creo que hay sociedades en donde esa curiosidad, por el artista, por la obra de arte, por su mensaje, por la crítica, por todos los pequeños puntos que integran el circuito, están. En ciertas personas adultas, y en los niños, más espontáneo, si se los educa. Pero hablando del adulto, cómo lo incluimos, cómo lo insertamos en este circuito en el que todos queremos que haya más gente y mejor gente con buenos intereses. A eso me

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público

refería.

P: Bueno, lo primero que quería decir, sin entrar en buscar ningún tipo de definición, pero creo que en un principio, el arte contemporáneo es muy variado, muy amplio. No hay un arte contemporáneo. Hay un arte que sí es de elite, que sí es como decía Ana, hecho para grupos y por personas que solamente piensan en el grupo, pero hay otras posibilidades. Yo personalmente, digamos -en lo personal, no sé si yo hago arte contemporáneo, o no- pero creo que soy una persona contemporánea, y a mí no me interesa en absoluto trabajar para una *elite*. Me gusta que todo el mundo pueda disfrutar. De hecho, siempre que hice obra, mis primeras críticas yo siempre trataba que sean de mis sobrinos, que bueno, ahora ya son demasiados grandes, y tienen otra visión. Pero cuando eran chicos, digamos, los chicos para mí son importantes. Si no pueden disfrutar los chicos de la obra, no me interesa hacerla. Si no pueden disfrutar mis tías, que miran la telenovela, tampoco me interesa hacerla. Lo que sí es cierto por ahí, es que el público no va a ver las obras. No transita los lugares donde el arte contemporáneo se expone. Ese es otro problema. Pero definitivamente, no me interesa en absoluto el arte de *elites* y digamos, ni siquiera, quiero decir, yo como público. Yo no, en general, es raro que me ponga auriculares en una obra. Algo me tiene que llamar mucho, pero es una cuestión de gustos, verdad? Por ejemplo, en la música, a mí me gustan los Eminem y no me gusta Moby. Los dos son contemporáneos. Bueno, a mí, uno no me llega, no me gusta, no me interesa, ni siquiera me puedo poner a escucharlo. Y el otro, ni bien que lo escucho, quiero seguir escuchándolo, y bueno, es una cosa así.

Con respecto a la crítica, quiero decir también, por lo que decía Roberto, que es cierto que los críticos tomaron un rol inmenso, lamentablemente, para mí. Digamos, yo en lo personal, como artista, sí, me siento totalmente en oposición a ese rol y a ese protagonismo de curadores y de galeristas y de críticos. Y con respecto a lo que decías vos, es absolutamente así. Ayer, me fui a ver una película, que le dieron el premio de la crítica en el festival de cine independiente argentino; fue una película brasilera, no sé si alguien la vió, pero es una de las películas más aburridas que ví en mi vida, y se llevó todos los premios de la crítica de Buenos Aires. La crítica, hay que, no sé, relativizarla también, verdad? Lo que sería interesante sería que los lugares, como Proa, o como todos los lugares, o lo que organizó Ana, fueran para que mucha gente vea mucha obra, variada, abierta, que cada vez se venza más esta tema de las *elites* y que un día, haya una obra como la de Dan Flavin, y otro día la de Diego Rivera. Y eso es lo valioso para mí. Bueno, eso es todo.

A.G.: Yo creo que para mí también es así, eh? Nada más que...

(risas)

A.G.: Sí, claro. Porque cuando me pongo a pensar en quién va a ver mi trabajo... no es que yo me ponga a hacer un trabajo pensando: ay, lo va a ver, no sé, mi tía, que le encanta lo que hago, o no sé, un crítico de arte, entendés? Es una reflexión sobre qué público nos interesa realmente a nosotros...

P: Pero hiciste mucho hincapié en nosotros, nosotros,

A.G.: Claro, porque me parece que no hay...

P (sigue): Y yo no trabajo para nosotros,

A.G.: Claro, bueno.

P (sigue): ...yo trabajo para vos,

A.G.: Me parece que... es cierto, pero existe,

P (sigue): ...entre un grupo grande de otra gente, lo juro por Dios...

A.G.: Creo que hay muchísimos artistas y tengo muchos amigos y no les interesa para nada

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público

ahí dentro del arte, eso que yo acabo de decir. Tal vez generalicé, y eso es un horror, lo de generalizar. Pero, lo que yo intento decir es que tampoco es una preocupación de los artistas para quiénes trabajamos. O sea, los artistas, o los que hacemos arte, los que hacemos ésto, lo que yo tampoco sé bien donde meter lo que hago, no me lo planteo. En realidad, lo primero que hago es convocar a mis amigos a que vengan al taller, y dialogar con ellos, a ver qué les parece, y punto. Después cuando aparece la obra, y la puedo mostrar, cuando tengo la oportunidad de mostrarla, empieza a surgir otro problema, que es dónde, quién, y toda esa problemática, que no es la intención primera que tiene uno cuando se pone a hacer lo que hace. La verdad es que el arte, la palabra, arte, me queda como enorme. Tampoco es mi intención. Tuve que darle una forma, a esto que tenía que decir. Pero estoy de acuerdo con vos, igual, me parece que no hay mucha gente a la que le interese el público en general. Si a mí, igual, me encanta cuando mi familia, también, viene y me dicen, "guau", me da... o mis amigos. Y después, no sé, es eso. Cuando a mi hija no le gusta mi trabajo, me da una desesperación y una desilusión terrible, y digo, "chau - fui". Es así, creo en ella. Pero después hay toda una situación, que veo que nos interesa, que es por qué uno decide determinados lugares para mostrar el trabajo. Entendés por qué?

P (sigue): Pero por qué?

A.G.: Bueno, por qué no? O sea, bueno, hagamos otros. Vayamos a la calle, expongámonos realmente, tomemos espacios para mostrar lo que hacemos, si no nos interesa esa mirada, entendés?

P (sigue): Yo no quiero tampoco mostrar en un bar, no sé...

A.G.: Ojo, dónde decís, qué bar, eh? Ojo con el bar que vas a nombrar...

(risas)

No, pero digo, cuando salimos con la carpetita, a buscar un espacio donde mostrar, no sé, buscamos estos lugares puntuales, que están legitimados, no? A medida que aparecen nuevos espacios, que toman así una mirada...

P (sigue): Son los lugares donde asiste un público masivo; yo creo que exponer mi obra en las galerías, en los museos, en los...

A.G.: Bueno, entonces, me parece que es un poco como...

P: Y ahí va la gente?

A.G.: Claro, ahí no va la gente, vamos nosotros.

P: No, ahí no va nadie, no va nadie.

P: Yo tenía una cosita para decir - a mí me parece que hay una definición que es casi implícita del arte contemporáneo, el arte moderno: que es la construcción de su propio público.

A.G.: Sí.

P (sigue): Es como un hecho inherente a las obras nuevas, es la construcción de una mirada, y un espacio, de un lugar para exponer, de qué manera se va a mirar, de qué manera se va a colgar. No es algo que es aparte del arte, me parece que es como automático. Lo cual no quiere decir que es -coincido plenamente- la idea de, digamos de los extra-artistas, la idea de que hay que trabajar para un mercado, porque nunca funcionó así, y realmente, no sirve, no resulta para nada. Y no es lo propio del arte, justamente. Lo propio del arte es crear la mirada con la cual va a ser visto. Eso es lo nuevo, eso es lo interesante. Lo demás, ya, crear para el deseo ya existente, y el producto que ya se conoce, eso no es arte justamente. El arte, justamente, es descubrir lo que no se puede ver, lo que no se puede desear, lo que no se puede nombrar. Es inherente al arte contemporáneo esa posición de tener implícito el

problema de cómo mirarlo, y de cómo hablarlo, etc. Y con respecto a eso, me parece que hay como una idea un poco ambiciosa, que es la de poner el arte a exposición al público, al gran público. A mí me gusta muchísimo el sistema de Agustina, pero me parece que no habría que ir al gran público. Con ese sistema, uno tendría que aproximarse a las cosas. Ya no pensar que los artistas, sí, tienen una buena manera de aproximarse al arte, y el público, no. Creo que no. Los primeros que tienen que aproximarse bien al arte, me parece que son los artistas. Y una de las primeras cosas que sería buenísimo olvidarse y que lo venimos charlando en los concilios de arte que se hacen en Belleza y Felicidad, es el tema de terminar con ciertas adjetivaciones que agotan totalmente la posibilidad de acercarse a alguna actividad. Que es bueno, es malo, me gusta, no me gusta. Esas, habría que erradicarlas, y hasta decíamos que cada artista tendría que poner una lista de palabras con las que le gustaría ser asociado. Hay que poner, por ejemplo: ardiente, frío; no sé, cosas de otro tipo: costoso, lujoso, no sé. Por qué bueno - malo, y eso, me gusta - no me gusta. Porque no es necesariamente la función.

P: Yo quería, para contribuir a la confusión general, como ha dicho Pellegrini. Yo quería entrar por el lado del objeto de arte, por el lado de la obra de arte. Y con algunos ejemplos: el otro día en el diario me sonaba el paso de Darío Fo por la Argentina, hace diez o quince años, cuando tiraron piedras yo estaba dentro, de hecho, dentro del Teatro San Martín. Un caso que yo creo que es un buen ejemplo, que es el arco inclinado de Richard Serra, en el bajo Manhattan, un lugar donde se supone que, en ningún lugar se escribe o se ve tanto arte. Sin embargo, la gente lo rechazó, el barrio se le fue encima, lo pintarrajearon, lo hacían *graffitis*, hicieron cosas, colaboraron los perros, y al final, lo sacaron. Decidió la ciudad, y lo sacaron. Ahora, la pregunta es: la obra fracasó, por eso? O inversamente, al generar esa polémica y al crear todo ese debate, la obra está trabajando? El punto es, existe el público, existe el arte y hay artistas que toman al público, como en el caso de Andrés Serrano, que trajo Adriana hace un tiempo, es alguien está constantemente dialogando con el gran público, y ese público existe, y esa reacción existe, y el objeto de arte, al entrar en el debate y entrar así, como un tajo, a veces, está trabajando. Entonces, hay varias lecturas. Están las lecturas extremas, hay un punto en donde el arte es codificado, porque el arte es una disciplina que tiene miles de años de historia, y como tampoco podemos pretender que el gran público entienda la matemática de vanguardia, tampoco es razonable esperar de la gente que tenga el mismo nivel de lectura que los iniciados. Pero al mismo tiempo, hay una relación matemática - público, y hay una relación arte - público; es un universo. Al que yo quería, de nuevo, contribuir ingresando al trabajo-objeto en conjunto con la sociedad. Claro, en primeras instancias, en instancias de producción, el caso de Ana Gallardo, es claro. O sea, uno trabaja con los otros que están trabajando en ese mismo tema. Pero después, eso va teniendo un efecto cascada, y va saliendo al público, y llega a Proa, y entra a los museos, y entra en el canon. Es igual que el arte que todo el mundo comparte, y de ese canon, hay cosas que sobresalen. O sea, los Rembrandt, que un día fueron Rembrandt, y hoy ya son más Rembrandt, de algún modo salieron del canon y entraron por otro lado. Es un universo fluido, pero muy variopinto. Entonces, no sé si es necesario tomar posiciones tan radicales frente a eso, sino observarlo, ver donde está uno, y ver qué rol cumple uno, y qué rol tiene uno con respecto a cada objeto de arte y cómo navegamos todos en esa sopa de letras.

A.C.: Yo creo que cuando el arte genera debate, y más en el gran público, es importantísimo. Y justo es ese el momento para que artistas, críticos, historiadores, y gran público justamente, converjan. Hay muchos presupuestos.

P: Es excelente, es buenísimo...

A.C.: Sí, lo de Serra, a mí no me pareció un fracaso. Para Serra, evidentemente, sí, fue un fracaso porque tuvo que desarmar su arco. Pero me parece interesante que genere ese debate, y el rol que cumple esta escultura dentro de la ciudad, y especialmente una ciudad como Nueva York, implicaba *graffitis*, perros y otras cosas. Pero creo que es interesante. Porque quiere decir que la obra está funcionando. Que hace, provoca.

P: Si yo puedo decir algo también, una cosa, digamos, muy básica, muy técnica, que es una especificidad del arte visual, que no se encuentra en la literatura, ni en el cine: es que no tenemos un medio, digamos, comercial o técnico de difusión. Es decir, no hay reproducción de

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público

obra. Cuando hablamos, por ejemplo, de música contemporánea, de hoy, no contemporánea, se hace un disco, y este disco se puede vender del otro lado del mundo. Una obra de arte para verla --OK, podemos hablar de la nueva tecnología, del internet-- pero hablamos de una obra de arte en general, que si alguien quiere ver esta obra que está en Proa, debería ir a Proa. Y esta es una cosa que es muy importante, del lado del público, porque no se puede difundir de la misma manera. No se puede hacer una edición de 100,000 ejemplares de una obra. La obra no se puede ver en la televisión. No se puede experimentar como un libro o como un disco; por supuesto, un disco no es un concierto, tampoco. Pero hay una reproducción mecánica, hay una industria, que no existe en el arte visual. Y la búsqueda del público es diferente. Porque no existe esta industria. Yo no estoy diciendo que necesitamos una industria de arte, pero que se debe tener en cuenta. Por ejemplo, cuando alguien quiere poner una obra de arte frente a un público grande, debe sacarla de la institución. Porque la primera cosa, no es ir a ver la sección del siglo XIX en un museo, es entrar en el museo. Hicieron, por ejemplo, un nuevo museo en Chicago; hicieron una escalera principal, que ya da miedo a la mayoría de la gente para subirla. Porque es tan monumental, tan institucional, que la gente dice, *Mama mía* es un mausoleo, es la pirámide de Keops, yo no voy a entrar acá.

Yo creo que los organizadores y los... (perdón por mi español), que trataron de poner al arte frente a un público más grande, un arte público en la calle, con experiencias buenas y experiencias malas. Pero yo voy a hablar de una experiencia que no es francesa, para no ser nacionalista. Es una experiencia que se hizo en una ciudad de Italia, en Torino, donde el intendente quería hacer manifestaciones de arte contemporáneo en la calle, pero no quería poner esculturas en la calle. Tampoco querían hacer la séptima u octava bienal de arte contemporáneo de Italia, porque ya estaba la de Venecia, ya había una manifestación importante también en Suiza, y otras. Tomaron una idea muy básica, muy, quizás podría parecer un poco demagógica, que era sobre el tema de la iluminación de la Navidad. En este punto, se puede hacer cualquier cosa terrible, pero encargaron el trabajo a artistas, que realmente tomaron a la ciudad y la idea de la luz en toda la ciudad. Ahora creo que es la séptima edición; fue una idea que era inicialmente para una vez, puntualmente. Al final, las obras quedaron, y compraron la mayor parte. Todo el público, toda la población de Torino estuvo a favor de esta manifestación, y era realmente artística y contemporánea, que no era fácil -no sé como decirlo- era muy conceptual, no era fácil para un público. No era obra fácil. Hay gente que trabaja sobre este tema del público, y creo que la primera razón es que no es un arte de difusión industrial, como el cine o el teatro.

A.M.B.: A mí, con relación a lo que dijo Estelle, me parece importante cuando uno se pregunta, bueno, existe la posibilidad de que un determinado tipo de obra, que es difícil, que plantea ciertas problemáticas en cuanto a la percepción, en cuanto a la concepción, y todo, existe la posibilidad de lograr que esta obra, por alguna razón, sea tomada como una experiencia colectiva importante? En algunos casos, como éste que planteás vos, quizás sí. Porque por alguna razón, la ciudad de Torino toda se encontró con el proyecto luz, y, qué sé yo, pudieron. En general, no ocurre. O ocurre que el problema de la experiencia en un momento determinado se ve frustrada, la comprensión de determinado planteo de un artista se ve limitada. Yo recuerdo cuando la muestra de Berni en el '97 en el Museo de Bellas Artes, '97 fue? Sí, creo que fue el '97. Bueno, la mayor parte de las obras que estaban ahí incluidas en esa muestra, buena parte de ellas, las más importantes, habían quedado en el taller de Berni cuando Berni murió. No las había podido ni vender, no le interesaba a los coleccionistas, la mayor parte de las obras de Berni que habían sido vendidas antes de la muerte de él, buena parte eran las que le había vendido a los amigos del P.C.(Partido Comunista), que le compraban estos niños con la lágrima, y estaban: "Manifestación", "Desocupados", todos éstos todavía en el taller del artista cuando él murió, y éstas obras, que integraban esa muestra, pasaron... Yo fui varias veces a esa muestra, y me encontré con gente, que por los comentarios que hacía, parecía que la propia experiencia del arte, diferida en el tiempo, la llevaba a comprender mejor los propios planteos conceptuales del artista. Esto de producir, romper con la pintura, para incorporar parte de la realidad pre-dada para hablar justamente de una realidad dada. Esto, yo creo que en el '97, la gente lo entendía. Y en masa,

A.R.: Cincuenta años después...

A.M.B.: Pero son muchos años después, claro. Se entendía cuál era el planteo de Berni, la gente lo decía, lo comentaba. Pero bueno, a veces, en ese momento no se puede, hay como una dificultad en determinada fracción del público, sobre todo, una fracción extendida, de lo que llamamos público, además, el público no es una entidad homogénea sino que está atravesado totalmente por cuestiones de clase, de formación, de educación, de un montón de cosas, y de estímulos recibidos. Entonces, bueno, qué sé yo, en qué momento? Es muy raro que se de, pero ocurre, se puede dar, y por ahí hasta llega a ser muy emocionante, quizás, esto de que un grupo extendido se sienta en un momento unido alrededor de la comprensión o de la sensibilidad de una serie de obras que, justamente, tienen que ver con algo común como esto que dice Estelle. Pero no es frecuente.

P: Yo quería hacer una pregunta: veo que la discusión se transformó en de qué manera hacer que el arte se haga masivo, que vayan siete mil millones de personas a ver algo, y a mí me parece que, pese a todos los mediadores que hay en el arte, y pese a todo eso, no han colaborado mucho a que sea masivo, y creo que eso es lo que quieren lograr. A mí, no me parece, o no estaría tan seguro, o no podría afirmar que debería ser masivo o que debería tener una cantidad determinada de público. Estelle recién decía que no hay medios de reproducción igual que el cine o la literatura como para que sea tan masivo; de vuelta con lo masivo, y a mí me parece que la discusión sobre cómo son los mediadores de arte, los críticos, de qué manera trabajan y cómo influyen, me parece que no solamente se discute eso para ver a cuánta gente se llega, si colaboran a la masividad, sino porque, me parece, que influyen de otra manera. De manera ideológica, de manera muy puntual: qué se muestra, y qué no se muestra, qué se ve y qué no se ve, sin importar para qué cantidad de gente. Y pensé que la discusión era ésa, y se transformó en el tema de lo masivo. De que si debe ser masivo, si no. Si quiero que a mi obra la vean siete mil millones de personas, o si está hecha para cuatro o cinco. A pesar de que cualquiera de las dos opciones es buena. Cada uno decide, si quiere hacer obra para diez millones de personas; aparte de que tiene que transar muchas más cosas porque para tener un producto que le guste a todo el mundo, el producto va a tener que generar lo menos posible...

A.C.: No es una cuestión de gustos, aparte, vos tenés instituciones diferentes; para eso justamente. Tenés galerías, tenés museos, tenés espacios como Proa, fundaciones, tenés distintas instituciones, con distintas misiones. Un museo, creo que tiene la obligación de llamar a la mayor cantidad de público posible. Ese es el rol del museo. Porque tiene, primero, que es del estado, al ser del estado, es público, y se debe al público en general.

P (sigue): Sí, bueno ése es el rol del museo en particular, pero no del objeto del arte. Digo, que el museo tenga el rol de llevar a la mayor cantidad de gente, no quiere decir que el objeto de arte tenga que haber sido hecho para un montón de gente.

A.C.: No, pero no se está hablando de eso. Me parece que no... creo que se malinterpretó. El objeto no es para ser, a lo que creo que planteaba, no sé a quién te referías, pero Ana decía que ella producía, y podía confrontar su obra con sus pares. Pero no le interesaba, ni le enriquecía ninguna confrontación con el público en general. Que no tiene nada que ver...

P (sigue): No, la de ella me parece una opción buenísima, porque no tiene por qué preocuparse por eso. Yo lo que quería decir es que había sentido en todo momento...

A.G.: Igual, me encanta cuando viene alguien y me dice: me encantó tu trabajo.

A.M.B.: ... creen que no les importa...

P (sigue): No, sentía que la discusión se había transformado en cuál es el método que tenemos que usar para que el arte sea masivo, y yo no sé si tiene que ser masivo, o si lo masivo es la manera de recibir atención,

A.G.: No sé por qué apareció la palabra...

A.M.B.: Es más, decíamos, creo que interpretaste mal vos, por lo menos lo que yo dije: que

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público

rara vez es masivo. Que se tiene que dar una coyuntura muy especial.

P (sigue): OK. No sé si tiene que verse. Tal vez no tenga que ser masivo. Eso es lo que quería decir. Me parece que estamos desde ahí insistiendo en qué falla o qué es la cosa que falla para que el arte no llegue al público en general. Quería aclarar eso, nada más.

A.R.: Sí, yo estoy de acuerdo con él. Yo creo que el tema de la producción del arte y la repercusión del público son dos temas absolutamente distintos. Una cosa es la obra, en un determinado contexto, otra cosa es la institución y otra cosa es el público. Y no necesariamente tienen que estar unidos, ni estar de acuerdo, ni se puede medir. No sé, cuando yo leí el texto, cuando hago el proyecto de Sol Lewitt, sé que no va a venir nadie. Ahora, igual lo hago. Después, las implicancias de por qué se hace son muy otras, y también, desde el punto de vista de la institución, sabés lo que estás haciendo. No estás haciendo cualquier cosa. Y sabés qué público puede venir a ver a quien, y a qué apostar, digamos. Y evidentemente, no todos los proyectos de artistas proponen lo mismo. Porque a algunos artistas, no les interesa comunicarse con el público directamente. Es la obra en sí, la que es independiente de esa relación con el público. Y a mí me parece que está muy bien, todas las posibilidades creativas, digamos.

A.M.B.: Además me parece que sería lamentable si solo se hicieran y se exhibieran obras capaces de convocar solo multitudes. Realmente, sería espantoso...

A.R.: Además, me parece que el arte contemporáneo, casualmente, es un lugar de resistencia a lo que puede ser la institución. Entonces, el público no tiene por qué tener las herramientas, y por lo tanto, ya de por sí, está afuera de la masividad. O sea, encima, no hablan el mismo lenguaje. Esta distorsión, es fundamental que la entienda también el artista cuando produce la obra. No es que está hablando en un lenguaje como la televisión; está hablando otro lenguaje. Y en esa cosa, también hay una responsabilidad también por parte del artista, no? Digo, me parece, el arte contemporáneo, que sea incomprendido es condición de su propia producción. No tiene porqué ser comprendido. O sí, no sé; para mí, no.

A.C.: Yo quería mencionar una cosa: una cosa es cómo se programa, y qué exposiciones y qué obras se deciden hacer, y otra es el rol del espacio de educación o mediador que existe en esta institución que pueda o no existir. El rol del educador dentro de una institución o espacio, es que el arte que se está exponiendo pueda ser alcanzado por la mayor cantidad de gente y que tenga sentido para esa gente. Ese es el rol del educador. No el rol de la institución de plantear una programación equis con determinados criterios educativos. El educador trata que eso, eso que está ahí en el museo, pueda ser accesible para que el público, pueda acceder a él de la manera que el público pueda. Pero ése es el rol de la educación, y creo que son dos cosas distintas. No sé si tiene que ver con lo masivo, sí tiene que ver con generar sentido en lo que se está exponiendo.

P: Hola. Quería volver a Berni, porque me llamó la atención una cosa que dijo Ana María, que era esta idea de que habían quedado muchos cuadros en el taller de Berni, porque no se habían podido vender, como la serie de los Desocupados, y algunos más. Se me ocurrió que esos cuadros no eran para vender, cuando los hizo Berni. Eran como, por lo que yo tengo entendido, eran para el pueblo, digamos. Y después cuando se hizo esa muestra, yo me acuerdo de las notas, salidas de contexto, del tipo de: "se vendió un Berni a tanta guita", "se vendió otro Berni a tanta plata". No fue algo así, en ese momento? Eso de generar alguna expectativa, de "bueno, a ver, éste Berni, de quién era?" Cuando en realidad, mi viejo me contó que Berni era *grosso*, en su momento, él iba a hacer una muestra y todo el mundo... todo el mundo sabía quién era Berni, igual.

A.G.: Un maestro.

P (sigue): Era como Berni, ya.

A.G.: Sí, sí.

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público

P (sigue): Me pregunto cómo después de la muestra, digamos, esa de '97, se vendieron muchos Bernis? O antes, o cómo era eso? Esa relación artista, venta, público... Porque ahora es como que todo está muy mediatizado, no? Llegan como estas noticias, se vendió un Berni, se vendió un Kuitca, a tanta guita. Y Kuitca no vale esta plata, en realidad. Es como todo una cosa...

A.R.: ...de *marketing*...

P (sigue): ...espectacular. Y yo fui a ver la muestra ésa, que yo, casi nunca había ido al museo, cuando fue esa muestra...

A.G.: A mí me parece que Berni tenía intenciones también con su trabajo, y debe haber sufrido cuando su trabajo no tuvo circulación, eh?

A.C.: Tenía circulación, pero...

P (sigue): No lo conocía mucho,

A.G.: ...no creo que este trabajo lo hubiera hecho para... No debería ni haber pensado si era para vender o no, me parece.

P (sigue): Eso porque a mí me lo comentaron. A mí me comentaron que él hacía como esa obra que le compraba el P.C., es verdad, hacía esa obra, y los chiquitos, con los ojitos, y también, como se reservaba otras obras porque además eran murales, "Desocupados", y éstos eran obras murales. Están hechas en tela, pero estaban destinadas a espacios públicos. Yo dije pueblo, pero me refería a que eran obras que tenían, desde él, una intención hacia un público masivo. Nada, eso.

A.G.: No sé qué responder.

P (sigue): No sé si quedó muy...

A.M.B.: Está claro, que también, hoy por hoy, yo me acuerdo que una vez me dijeron que escribiera a propósito del Museo Van Gogh. Bueno, que (hasta una columnita) iban a hacer en el diario de Clarín un comentario sobre el Museo Van Gogh. Entonces, yo decía, qué puedo escribir yo de lo que ya se ha hecho, ya no hay más nada que decir de Van Gogh, nada que sea interesante. Qué puedo escribir. Entonces, de pronto, se me ocurrió que realmente, que todavía más terrible para Van Gogh, que todo lo que se ha dicho, que habiendo muerto en la indigencia, que ahora todas sus obras valieran tanto, mucho más terrible debería ser para un tipo que se levanta, y se da cuenta que en rigor sus obras, encima, no producen ningún tipo de experiencia que no sea la de pensar que esto debe costar no sé cuantos millones de dólares. Estas son cosas que son terribles y que hacen a las variables de los mercados en los últimos diez años. Que las obras, determinado tipo de obras dejaron de ser una obra, ni siquiera para coleccionar, se convirtieron en fondos de inversión, y todo ese rollo. Es la dinámica de la cosa contemporánea.

P: Todo un proceso, entre Van Gogh que pintó, todos esos años que pasaron, los coleccionistas, los historiadores del arte, todos los que escribieron, agregaron un montón de valor a esa obra. Otro valor, por el cual, después, un japonés empezó a querer coleccionarlo y alzó su valor tan tremendamente. Entonces, a mí me parece que el tema no es: ni el público, como objeto, ni el dinero, qué le costó a Van Gogh como un valor material horrible en sí mismo, sino todo lo que pasa en este tránsito. Dentro de alcanzar a cierto público, la gente se comunica con la obra, le gusta, se interesa por el artista, se conecta con el medio profesional por ahí distinto, quiere acceder a más obras de otros artistas, un poco eso, quiero decir. Me parece que hay un proceso que pasa, por el cual una obra vale, o hay toda una historia en el medio. Entre el momento en que Berni creó a esas pinturas y se hizo esa muestra en el '97, por el cual esa muestra -yo no estaba, pero me comentaron-- tuvo tanto valor, tanta repercusión en tantas distintas personas que fueron al museo. Y me parece que eso es lo que vale, que entendamos que las cosas van dando en el tiempo, con acciones múltiples,

Un disco de oro para las artes visuales? el arte actual y su público orientadas hacia un objetivo, por ahí, valioso.

A.R.: A mí me gustaría preguntarles a Esteban y Tamara si les parece que la mesa cumplió con las expectativas que tenían,

(risas)

A.R.: ...porque, me parece que no... A ver, que lideren ellos un poco, qué les parece?

T.S.: Alguien más quiere aportar otra cosa? (aplausos)

P: Bueno, yo llegué tarde, y no escuché toda la charla, pero bueno, si me puedo expresar, y si me quieren escuchar, yo puedo decir lo siguiente. El arte es el punto máximo del ser humano, y nosotros, cada persona, somos una obra de arte. Si pudiéramos aprender a apreciarnos unos a los otros, aprender de las diferencias, y disfrutar de las diferencias, se equilibrarían muchas cosas que estamos discutiendo, y que tratamos de entender. Es eso, nada más.
(aplausos)

Fin.